

Jutta von Zitzewitz

Jörg Friedrich: Brandstätten. Der Anblick des Bombenkrieges.

Propyläen Verlag, München 2003, ISBN 3549072007, Gebunden, 239 Seiten.
25 Euro.

Als Jörg Friedrich im Kielwasser der Debatten um seinen Luftkriegs-Bestseller »Der Brand«¹ einen Bildband zum gleichen Thema nachlegte, war Misstrauen angebracht. Der »Emotionalist«² unter den Historikern wollte in »Brandstätten. Der Anblick des Bombenkrieges« nun auch Bilder sprechen lassen. All jene, die da nichts Gutes ahnten, konnten sich durch einen Blick ins Impressum bestätigt sehen: »Über die Grenzen der Darstellbarkeit von Körperzerstörung konnten sich Verlag und Autor nicht einigen« heißt es da in einer kleingedruckten Erklärung. »Verlag und Autor haben dazu unterschiedliche Auffassungen, übergeben jedoch den Band der Öffentlichkeit im gegenseitigen Respekt vor der Haltung des anderen.«³ Dies kommt einer verlegerischen Bankrotterklärung recht nahe: Man lässt den Autor gewähren, profitiert auf diese Weise von der voyeuristischen Lust an Greuelfotos, veröffentlicht seine moralische Bedenken gleich mit und spricht sich damit von jeder publizistischen Verantwortung frei.⁴

Seiner Absichtserklärung im Editorial zufolge will Friedrich die vermeintlich »unerhörten Lücken« schließen, die in der »Ikonografie und Historiografie des Luftkriegs klaffen«. Mit der Veröffentlichung von Fotografien aus deutschen Stadtarchiven sollten die 600.000 Opfer des alierten Bombenkriegs gegen deutsche Städte im historischen Gedächtnis endlich ebenso deutlich Gestalt annehmen wie »die Opfer Hiroshimas«⁵. Friedrichs Behauptung, das Thema sei noch nicht erforscht, Bilder dazu unbekannt und nicht publiziert, ist bereits überzeugend widerlegt worden.⁶ Gleichwohl profitiert Friedrich damit von einem gesteigerten Erinnerungs- und Identitätsbedürfnis, welches die jetzige Schwellensituation eines sich auflösenden Erfahrungsgedächtnisses in ihrer besonderen emotionalen Intensität kennzeichnet⁷ und das ihm jene öffentliche Aufmerksamkeit zuteil werden lässt, die Vorgängerpublikationen verwehrt blieb.

Auf den ersten Blick scheint sich Friedrich einem analytischen Verfahren zu verpflichten: »Die Bilder wollen gelesen sein und kritisch beurteilt.«⁸ Dann aber legt er sich auf ein anderes Vorgehen fest: »Ich habe nach Bildern gesucht, die erzählen, was Worterzählungen übersteigt. Das gewählte Verfahren einer Bild-Text-Montage lässt die Narrative der Bilder und der Worte einander ergänzen und entgegenen.«⁹ Mit dieser Montagetechnik entscheidet sich Friedrich für die Narration, und da liegt das Kernproblem des Bandes, weniger in der vermeintlichen Unzumutbarkeit der Bilder. Seine eigenen quellenkritischen Vorgaben unterläuft er dabei ebenso wie die Ansprüche einer Dokumentation. Das betrifft zunächst den Bildnachweis, eine alphabetische Liste aller Archive mit zugeordneten Seitenangaben, die zwar urheberrechtlichen, nicht aber dokumentarischen Ansprüchen genügen kann.¹⁰

Bilder unterschiedlichster Provenienz, NS-Propagandafotos (die in nur zwei Fällen als solche ausgewiesen werden), Privataufnahmen, Pressefotos oder Bilder von Personen mit Fotografierlaubnis treten mit dürftigen Bildlegenden, mal mit, mal ohne Jahreszahl, in einen Dialog mit ebenso unbeschwert zusammengestellten

Textbeiträgen (Friedrichs eigene Kommentare, Zitate deutscher Dichter, Zeitzeugen, amtliche Mitteilungen, Aussagen von NS-Größen etc.).

Damit wird aus der vermeintlichen »Fotogeschichte des Bombenkriegs«¹¹ schon in methodischer Hinsicht eher ein Fallbeispiel für manipulative Möglichkeiten im Umgang mit Fotografien als historischem Quellenmaterial. Es ist nicht ohne Ironie, dass dies einen Autor betrifft, der damals das Hamburger Institut für Sozialforschung wegen seines Umgangs mit historischen Quellen bei der ersten Wehrmachtausstellung scharf kritisierte, die Ergebnisse der aus den Debatten resultierenden Konferenz »Das Photo als historische Quelle« aber offenkundig ignorierte.¹²

Der Mangel an Transparenz und Systematik sowie die Verletzung dokumentarischer Standards im Umgang mit Bild- und Text-Quellen hat Methode. Denn an die Stelle einer historischen Kontextualisierung von Fotografien unterschiedlichster Provenienz tritt bei Friedrich ein ästhetisierendes Verfahren, das die Fotografien nicht als Quellen-, sondern als Montagematerial einer quasi-mimetischen »picture story« einsetzt, um eine fiktive Kollektiverinnerung zu inszenieren. Dies kündigt sich bereits im nachempfindenden Duktus der zehn Kapitelüberschriften an (Früher/Angriff/Abwehr/Zuflucht/Bergung/Versorgung/Trümmer/Trümmerleben/Partei/Heute). Dabei schmiegte sich die Klammer des »Früher ... Heute« rhetorisch einem mündlichen Erlebnisbericht der Kriegsgeneration an. Die Tatsache, dass »Früher« bei Friedrich nicht etwa vor 1933 ansetzt, sondern unmittelbar vor der Bombardierung deutscher Städte, verschiebt die historische Täterschaft. Hier wird suggeriert, dass der Bombenkrieg die entscheidende historische Marke in Deutschland gewesen sei und nicht etwa der Beginn des Nationalsozialismus 1933, dessen Angriffskrieg die alliierten Luftschläge überhaupt erst provoziert hatte.

Für die Realität der Vorkriegsjahre in der NS-Diktatur interessiert sich Friedrich in diesem Kapitel wenig. Von 30 Bildseiten sind gerade einmal zwei der Präsenz des Regimes gewidmet,¹³ und in den Montagetexten finden sich lediglich zwei Hinweise auf nationalsozialistische Indoktrinierung und antisemitische Hetzjagden, die zudem von der Harmlosigkeit der Stadtaufnahmen, denen sie beigelegt sind, neutralisiert werden.¹⁴ Es dominieren historische Aufnahmen verschiedener deutscher Städte: Kirchen, Marktplätze, mittelalterliche Gässchen – eine Vorkriegsidylle in Fachwerk wird beschworen. Der nostalgische Bilderbogen findet seine Entsprechung im deutschtümelnden Ton der zahlreich eingestreuten Dichterworte: Peter Huchel, Ricarda Huch u. a. werden flankiert von Thomas Mann, der zweimal, und Goethe, der gleich dreimal herhalten muss.¹⁵

Mit dieser Alt-Heidelbergisierung Nazi-Deutschlands setzt eine Dekontextualisierungsstrategie ein, die dieses Buch ebenso wie seinen Vorgängerband kennzeichnet. Eine Bildregie, die die Vorkriegszeit unter dem NS-Regime so sentimentalisch in Szene setzt, erklärt bereits an diesem Punkt die Luftschläge der Alliierten zur Barbarei und die deutschen Städte zum Schauplatz eines »Urbizids«¹⁶.

Angesichts der Inkonsequenz seiner Bildargumentation muss allerdings die Frage nach der Bildkompetenz des Autors gestellt werden, denn Friedrich setzt im Folgekapitel »Angriff« großformatig die ästhetischen Effekte eben jener Zerstörung in Szene, gegen die sich seine Anklage richtet. Die Montage feiert die Schönheit der silbrigen Bomber, die Bahnen der Rauchmarkierer, das Schauspiel der Leuchtbomben und Flakfontänen.¹⁷ In seiner mangelnden Bildreflexion unterläuft ihm hier fast ein visuelles Äquivalent zu Ernst Jüngers »Stahlgewittern«, das sich beim Blättern

immer wieder als Vergleich aufdrängt. Dem sprachtrunkenen Zerstörergriffenen, der seinem Sprachtaumel in den essayistischen Kapiteleinführungen mehr noch als im Vorgängerband erliegt (»Der Bombenhammer, der vom Himmel niedersaust, sucht kein Gegenüber, sondern traktiert ein Gefilde.«¹⁸), entspricht dabei der emotionalisierende Bilddramaturg Friedrich.

Die Bedenkenlosigkeit, mit der Friedrich formal ähnliche Fotografien aus ihren Kontexten reißt und nebeneinander stellt, führt zu verheerenden Ergebnissen. Im Kapitel »Abwehr« etwa werden kommentarlos zwei Fotos übereinandergestellt, die einmal einen Polizisten auf einem Blindgänger sitzend und einmal ein KZ-Bergungskommando in derselben Haltung zeigen. Geradewegs so, als seien Polizisten und die zur Bombenentschärfung, Entrümmerung und Leichenbergung abkommandierten KZ-Häftlinge Teile einer im Bombenkrieg solidarischen Volksgemeinschaft gewesen.¹⁹

Im zentralen Kapitel »Bergung« wird die Ähnlichkeit der Bildmotive in noch bedenklicherer Weise instrumentalisiert. Auf einer Doppelseite, die zugleich den Abschluss des Kapitels bildet, stehen sich die Bilder zweier Geschwisterpaare gegenüber: Auf der linken Seite beweint ein junges polnisches Mädchen nach dem deutschen Luftangriff auf Warschau 1939 ihre soeben getötete Schwester, auf der rechten Seite begießen zwei deutsche Schwestern in Paderborn Blumenbeete, eine der beiden, so die Bildunterschrift, stirbt »sechzehnjährig im Luftangriff vom 27.3.1945«.²⁰ In dieser Gegenüberstellung wird die Würde der Opfer genau jenem Prinzip von Aufrechnung und Gleichsetzung preisgegeben, das Friedrich den Vorwurf des Revisionismus eingehandelt hat.

Den Kern seiner Argumentation aber bilden im selben Kapitel jene 26 Bildseiten in der Buchmitte, die den deutschen Bombentoten gewidmet sind: Brandleichen, verkohlte menschliche Überreste in Zinkwannen, Reihen von aufgeblähten Leibern am Straßenrand, Erstickungsopfer in Luftschutzkellern und zur Verbrennung aufgestapelte Leichenberge. Auf die Wirkung dieser die Grenze des Erträglichen überschreitenden Fotografien kann Friedrich sich zu Recht verlassen.

Die Überwältigungsstrategie mittels schockierender Bilder ging in einem Maße auf, dass sich auch die meisten Rezensenten vornehmlich an genau diesen Fotografien und der Frage abarbeiteten, ob die gezeigten Bilder von deutschen Bombenopfern zumutbar seien oder nicht.²¹ Darin hat sich als erfolgreich erwiesen, was ein Ziel Friedrichs gewesen sein dürfte: Dass die Suggestivkraft des Schrecklichen, vermeintlich Faktischen, den Blick auf die Inszenierung der Bilder und die Dramaturgie des Bandes verstellt. Der Blick des Betrachters soll im Anblick des Grauenhaften arretiert werden, um der Programmatik des Bandes in stummem Entsetzen zuzustimmen,²² die Friedrich im letzten Kapitel untergebracht hat: »Wer bombt, und sei es, er befreie, hat unrecht.«²³

In seiner einseitigen Empörungsrhetorik vergibt Friedrich die Chance auf einen differenzierten Umgang mit der Rolle der Deutschen während des Zweiten Weltkriegs. Dabei findet sich in diesem Band eine Fotografie, in der die Rolle der Deutschen als Täter und Opfer ihrer selbst, die Gleichzeitigkeit von Schuld und Leid, auf makaberste Weise sinnfällig wird: Es handelt sich um jene Aufnahme eines am Dresdner Altmarkt zur Verbrennung aufgetürmten Leichenstapels, dessen Anordnung sich der Könnerschaft eines in Treblinka geschulten SS-Kommandos verdankt.²⁴ Ein rückblickend prophetisches Bild: Die Deutschen errichten sich ei-

nen Scheiterhaufen auf der Basis ihrer eigenen Täterschaft. Die Sprengkraft dieses Bildes aber bleibt ungenutzt,²⁵ da Friedrich sich vor allem für die bildstrukturelle Ähnlichkeit zu den vielen Aufnahmen interessiert, die nach der Befreiung der Konzentrationslager durch die Alliierten gemacht wurden. Diesen Bildern des Genozids stellt er seine Bilder eines »Urbizids« gegenüber.

»Brandstätten« leistet sich auf visueller Ebene demnach Ähnliches, was bereits dem Vorgängerbuch vorgeworfen wurde: eine Dekontextualisierung des alliierten Luftkriegs und die semantische Gleichstellung von Bombenkrieg und Holocaust, in der dann eben Luftschutzbunker zu »Krematorien« werden und die Bombardierung selbst zum »Vernichtungskrieg« oder »Urbizid«, der, glaubt man Friedrichs Bildauswahl, ausschließlich gegen eine schutzlose Zivilbevölkerung gerichtet war.²⁶

Friedrichs Bildband knüpft damit nahtlos an zwei Nachkriegspublikationen an. Nicht nur im wenig skrupulösen Umgang mit einer Metaphorik des Feuers lassen sich Parallelen zu Hermann Claasens »Gesang im Feuerofen« (1947) feststellen, einem prominenten Beispiel der deutschen Trümmerfotografie. Claasen benutzt das titelgebende Zitat aus dem alttestamentarischen Buch Daniel, um eine ebenso enthistorisierte und dekontextualisierende visuelle Klage über die Luftkriegszerstörungen anzustimmen, und ähnlich wie Friedrich stellt auch Claasen über die Wortwahl eine relativierende semantische Nähe zu den Krematorien der deutschen Vernichtungslager her.²⁷ Noch enger lehnt sich Friedrich an einen weiteren »Klassiker« der Trümmerfotografie an: »Dresden – eine Kamera klagt an« (1949) von Richard Peter, dem er in seinen Vorher-Nachher-Gegenüberstellungen, der eindeutigen Schuldzuweisung²⁸, aber auch in der Kapitedramaturgie und der Auswahl besonders schonungsloser Bilddokumente²⁹ folgt.

Wie bei den beiden Nachkriegsprodukten legen sich auch in Friedrichs »Brandstätten« die Bilder der Opfer und Trümmer wie »Schirme«³⁰ über die Frage nach den wahren Schuldigen der erlittenen Katastrophe. Dass dieses Buch heute, über 50 Jahre später, nach dem Historikerstreit und der Kontroverse um die Wehrmachtssausstellung, in derselben Sackgasse einer »Entweder-oder-Logik«³¹ mündet wie die beiden Nachkriegsbücher, ist nicht allein der in Wort und Bild revisionistischen Argumentation seines Autors geschuldet. Es verweist zugleich auf die psychosozialen Wurzeln eines deutschen Erinnerungsproblems, das hier, in seiner verqueren Persistenz als unbewältigtes Trauma, wieder einmal instrumentalisiert wird.

Anmerkungen

- 1 Jörg Friedrich: Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945. München 2002. Eine Zusammenfassung vgl. Lothar Kettenacker (Hrsg.): Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bombenkrieg 1940-1945. Berlin 2003; die vorerst letzte Publikation zum Thema: Frederick Taylor: Dresden – Tuesday 13 February 1945. London 2004.
- 2 Ulrich Raulff: Vom Bombenhammer er-

schlagen. In: Süddeutsche Zeitung, 18./19. 10.2003, S. 18.

- 3 Jörg Friedrich: Brandstätten. Der Anblick des Bombenkriegs. München 2003, S. 240.
- 4 Diese Erklärung wurde in fast jeder Besprechung der Tagespresse kritisch kommentiert: Vgl. Ulrich Raulff (wie Anm. 2); Christian Esch: Der Schrecken des Verlegens. In: Berliner Zeitung, 17.10.2003, S. 10; Andreas Platthaus: Bilderstreit um To-

- te. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. 10. 2003, S. 33; Joachim Güntner: Finis Germaniae. In: Neue Zürcher Zeitung, 3. 11. 2003.
- 5 Friedrich, S. 239.
- 6 Vgl. Ralf Blank: Fotografien aus dem Bombenkrieg. In: Fotogeschichte 24 (2004), H. 92, S. 67.
- 7 Vgl. Aleida Assmann. Funke einer gesamtgesellschaftlichen Erregung. In: Frankfurter Rundschau, 3.2.2004.
- 8 Friedrich, S. 239.
- 9 Ebd.
- 10 Vgl. Ralf Blank (wie Anm. 6).
- 11 Friedrich, S. 240.
- 12 Eine Zusammenfassung der Kritik vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung (Hrsg.): Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944«. Hamburg 1999. Die Konferenz »Das Photo als Historische Quelle« fand vom 23. bis 25. Juni 1999 am Hamburger Institut für Sozialforschung 1999 statt. Zur Revision der Ausstellung aus fotohistorischer Sicht: Vgl. Miriam Y. Arani, »Und an den Fotos entzündete sich die Kritik«. Die Wehrmachtssausstellung, deren Kritiker und die Neukonzeption. In: Fotogeschichte 22 (2002), H. 85/86, S. 97-124.
- 13 In Gestalt von Hakenkreuzfahnen und SS-Aufmärschen, Friedrich, S. 36-37.
- 14 Friedrich, S. 26
- 15 Thomas Mann ist mit Zitaten aus »Lübeck als geistige Lebensform« (Friedrich, S. 16) und den »Buddenbrooks« (S. 18), Goethe ist durch »Faust I« (S. 9), »Von deutscher Baukunst« (S. 14) und »Kunst und Altertum am Rhein« (S. 17) vertreten.
- 16 So die Begriffsbildung Friedrichs auf einem gleichnamigen Vortrag an der American Academy in Berlin am 1.4.2004.
- 17 Gerade diese Bildstrecke lässt die Forderungen Winfried G. Sebalds nach absoluter Sachlichkeit und Nüchternheit als allein adäquates Instrumentarium der Erinnerung laut werden, die er angesichts der Erzeugnisse der Nachkriegsliteratur formulierte »Umgekehrt ist die Herstellung von ästhetischen oder pseudoästhetischen Effekten aus den Trümmern einer vernichteten Welt ein Verfahren, mit dem die Literatur sich ihrer Berechtigung entzieht.« Winfried G. Sebald: Luftkrieg und Literatur. Frankfurt a. M. 2001, S. 59. Umso mehr gilt dies für die Historiografie.
- 18 Friedrich, S. 96.
- 19 Ebd., S. 67. Diese »völkische Gemeinschaft« wird im Kapitel »Versorgung« wiederum über die bildsemantische Einheit der Volksverpflegung in Text und Bild so emphatisch beschworen, dass sich das ganze Kapitel wie ein unfreiwilliger Appell an Kameradschaft und Durchhaltewillen liest. Hier wird genau jene Vereinigung von Soldat und Bürger suggeriert – der Krieg als »völkische Sache« – die Goebbels zynische Begeisterung über den Luftkrieg motivierte. Ebd., S. 216. Ein Hinweis auf die Rolle der KZ-Häftlinge im Bombenkrieg findet sich erst im Einführungstext zum Kapitel »Bergung«, S. 96, dem ersten Hinweis auf KZ-Gefangene überhaupt.
- 20 Friedrich, S. 142f. Ulrich Raulff (wie Anm. 2) problematisiert dieses Bild, lässt es dann aber als »Geschmackssache« dahingestellt; Christian Esch (wie Anm. 4) sieht es als prototypisch für fragwürdige Gleichsetzungen, von der dieser Band »implizit« zeuge.
- 21 Vgl. Esch, Plathaus, Güntner (wie Anm. 4). Einzig Ulrich Raulff thematisiert Bildstrategie Friedrichs ausführlich.
- 22 Zur Wirkungsweise von Schockfotos: Vgl. Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1964, S. 55f. Zum Prinzip der »Heimsuchung« durch »quälende Fotos«: Vgl. Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten. München 2003, S. 104.
- 23 Friedrich, S. 225.
- 24 Ebd., S. 134. Die viel publizierte Fotografie stammt von Walter Hahn. Winfried G. Sebald zu diesem Bild: »und niemand [...] durfte uns später, gerade weil wir unsere Mitschuld erahnten, so schmachvolle Bilder in Erinnerung rufen wie jenes vom Dresdner Altmarkt zum Beispiel, auf dem im Februar 1945 6865 Leichen auf Scheiterhaufen verbrannt wurden von einem SS-Kommando mit Erfahrung in Treblinka.« Sebald (wie Anm. 16), S. 104.
- 25 Das Bild ist »Dresden« unterteilt, Friedrich, S. 134. Im Einführungstext auf S. 96 findet sich die Information zum Kontext, der Bezug zum Bild aber wird nicht hergestellt.
- 26 Nur sehr wenige Aufnahmen verweisen auf

- die strategische Bombardierung von Industrie- und Rüstungsanlagen sowie bedeutender Verkehrswege, Friedrich, S. 47, 176f., 180.
- 27 Vgl. Jörn Glasenapp: Nach dem Brand. In: Fotogeschichte 24 (2004), H. 91, S. 50. Auch Glasenapp zieht in seinem Text über die Trümmerfotografie der Nachkriegszeit Parallelen zu Jörg Friedrich.
- 28 Ebd., S. 58f.
- 29 Zu Peter vgl. a. Ludger Derenthal: Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Marburg 1999, S. 71.
- 30 Herbert Molderings auf der Tagung »Fotografie und Kunstgeschichte«, C/O Berlin, 5.12.2003.
- 31 Aleida Assmann (wie Anm. 7).