

»Eine vollkommen neue Realität«

Transgression des Wahrnehmbaren in den Bildern Tschernobyls

DANIEL BÜRKNER

Die Bilder aus den Sperrgebieten Tschernobyls entziehen sich unserem Wahrnehmungsvermögen. In den vergangenen zwanzig Jahren produzierte der journalistische, künstlerische und touristische Blick auf die Sperrgebiete das Bild einer der regulären Lebenswelt konträr entgegenstehenden Realität. Transgression soll daher hier nicht als Überschreitung des erträglichen Anblicks verstanden werden, sondern, in epistemischer Hinsicht, als Überschreitung des Bewusstseins. In der zeithistorischen Fotografie zeigt sich das Unsichtbare der Strahlung noch in der Materialität der physikalischen Strahleneinwirkung. Die Bilder, die sich uns jedoch vehement entziehen, sind davon unberührte Inszenierungen und Ästhetisierungen von Alltäglichkeit. Der philosophische Topos der bereits geschehenen Katastrophe der postmodernen Gesellschaft manifestiert sich gerade in diesen Bildern in der Ungreifbarkeit und der Unsichtbarkeit des Katastrophalen.

Was ist maßlos an den Bildern Tschernobyls?

Die Bilder Tschernobyls umgeben uns scheinbar überall. Mehr als zwanzig Jahre nach dem folgenreichen Zwischenfall füllen sie unsere Museen, Bücherschränke und Computerbildschirme. Sie ließen mit ihrer Ästhetik einer postindustriellen Landschafts- und Stadtfotografie die Sperrgebiete um Tschernobyl zu einem der beliebtesten touristischen Ziele der Ukraine werden. Was bedeutet Überschreitung in diesem Zusammenhang? Schließlich sind es nicht die Bilder verstümmelter Kinder und sterbender Aufräumarbeiter erster Stunde – der so genannten Liquidatoren – die den breiten Strom dieser Bilderflut darstellen. Ich möchte versuchen, gerade in der Masse der populären Bilder, die uns das Leid der Menschen vorenthalten, nach der besonderen Transgression des Ereignisses zu suchen. Diese Transgression besteht, wie ich denke, nicht in einer Überschreitung des erträglichen Anblicks, sondern in einer Überschreitung der Wahrnehmung sowie des Bewusstseins. Für beides gilt, dass das Phänomen der Strahlung und die Unmöglichkeit ihrer Wahrnehmung für den Menschen eine Schlüsselrolle spielen. Überschreitung spielt sich deshalb in doppelter Hinsicht ab, im Phänomen selbst sowie in der versuchten Darstellung.

Dazu sind die philosophischen und soziologischen Auseinandersetzungen mit Strahlenkatastrophen und dem Ereignis Tschernobyl von großer Bedeutung. In dem Versuch, eine – so der philosophische Konsens – vom menschlichen Bewusstsein ausgeschlossene Katastrophe zu begreifen, zeigt sich so ein Phänomen, das hochgradig virtuell, zeitlich nicht zu verorten und mit Wissenstechnologien nicht zu begreifen ist. Die Katastrophe ist in den Ansätzen von Jean Baudrillard über Paul Virilio bis Guillaume Grandazzi stets gesellschaftlich konstitutiv und präexistent.

In der Transgression der visuellen Darstellung möchte ich zwei Stränge aufzeigen. Dabei soll die Darstellung von radioaktiver Strahlung im Bild, die konkrete chemische Materialisation auf dem Trägermaterial in den ersten Fotografien des Unfalls von Igor Kostin herangezogen werden, um eine physikalische Spur der Katastrophe zu verfolgen, die bereits medienhistorisch in einer Tradition der Transgression steht. Anschließend soll dargelegt werden, dass der weit größere Teil der Bilder gerade durch die Nicht-Darstellbarkeit von Strahlung auf die Nicht-Darstellbarkeit der Katastrophe zurückgreift. Analysiert werden dabei die künstlerisch-konzeptionellen Fotografien von Robert Polidori und Kenji Yanobe sowie touristische Fotografien. In der absoluten Simulation, dem Computerspiel, werden die beiden Stränge der Darstellbarkeit und der Nicht-Darstellbarkeit von Strahlung im Bild wieder zusammengeführt. Dabei ist meine These, dass die Strategien der Darstellung einer Katastrophe in diesen Bildern, die aufgrund der Eindämmung der Strahlenemission in den Jahren nach dem Unfall nicht mehr die Physikalität der Strahlung im Bild rekurrieren können, auf eben jene Alltäglichkeit verweisen, die Swetlana Alexijewitsch als »eine vollkommen neue Realität«¹ beschreibt: das Leben im katastrophalen, kontaminierten Zustand, analog zu der in der postmodernen Philosophie suggerierten präexistenten Katastrophe. Die absolute Transgression der Darstellbarkeit zeigt sich in den aktuellen Bildern Tschernobyls somit paradoxerweise in der Darstellung von Alltäglichkeit und verwischt die Grenzen, die sie überschritten hat.

Die Maßlosigkeit als Norm

Wie kann man sich einem Verständnis der epistemischen Überschreitung des Unfalls von Tschernobyl nähern? Die stete Transgression des Verständnisses als spezifisches Charakteristikum der Strahlenkatastrophe stellt eine Kontinuität in der Philosophie und Soziologie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar. Die Simulationstheorie Jean Baudrillards im Atomzeitalter kann hierbei als generelle Basis der Auseinandersetzung mit der Transgression des Bewusstseins in der Postmoderne gelten. Die konkreten Analysen des Ereignisses von Tschernobyl durch Paul Virilio und Guillaume Grandazzi fokussieren diese epistemische Überschreitung

1 Swetlana Alexijewitsch, Paul Virilio: Radioaktives Feuer. Die Erfahrung von Tschernobyl. In: *Lettre International* 60 (2003), S. 11–15; hier S. 13.

in den Krisen des Zeitlichen und des Bewusstseins. Dabei zeigt sich, dass die Maßlosigkeit als Norm konstitutiver Bestandteil der atomaren Katastrophe in ihrer philosophischen Reflexion ist.

Der von Lyotard für die Postmoderne attestierte »Zerfall der großen Erzählungen«² und der damit einhergehende Verlust von Narration steigern sich in der philosophischen Reflexion des Atomzeitalters zu einer absoluten Simulation. Jean Baudrillards Simulationstheorie suggeriert eine Irrealisierung der Realität durch die Mechanismen der Simulation. Wie Thorsten Scheer feststellt, kann in Baudrillards Theorie eine Unterscheidung zwischen Ereignis und Verbildlichung, Beschreibung oder Interpretation nicht mehr stattfinden.³ Die Mechanismen der medialen Simulation erzeugen dabei eine Implosion des Sinns, das heißt eine völlige Abwesenheit von Realität durch einen explosionsartigen Überschuss von simulierter Realität. Dabei werden selbst die Katastrophe und das Ereignis als nicht-substantialistisches Konstrukt zersetzt. In Baudrillards Philosophie weicht der Begriff des Ereignisses dem einer Simulation des Ereignisses durch die Informationsgesellschaft: »Das ganze Szenario der öffentlichen Information und alle Medien haben keine andere Aufgabe als die Illusion einer Ereignishaftigkeit beziehungsweise die Illusion der Realität von Einsätzen und der Objektivität von Fakten aufrechtzuerhalten.«⁴

Das eigentliche Ereignis und somit auch die Katastrophe wurden in der postmodernen Gesellschaft praktisch abgeschafft. Für Baudrillard befindet sich die Gesellschaft der Postmoderne insofern wiederum bereits in einem katastrophalen Zustand. Die nicht mehr greifbare Objektivität des Systems der Gesellschaft, ihre Virtualität stellt die Katastrophe dar, auf die auch Günther Anders 1981 mit dem Begriff »apokalypsestumpf« zur Charakterisierung der an die Katastrophe gewöhnten Gesellschaft verweist.⁵ Eine ähnliche Position bezüglich der Präsenz der Katastrophe im Atomzeitalter formuliert Jacques Derrida in seinem Essay »No Apocalypse, not now« von 1985. Auch hier findet sich im Axiom »Am Anfang wird es Geschwindigkeit gegeben haben«⁶ das Futur II einer präexistenten Katastrophe. In einer Theorie, die stets mit der Wechselwirkung von Beschleunigung und Verlangsamung operiert, liegt die subversive Reaktion des postmodernen Denkens Baudrillards darin, die sofortige Präsenz des Ereignisses einzufordern: »Denn die Unsterblichkeit ist immer die monotone Unsterblichkeit gesellschaftlicher Paradiese. Niemals wird die Revolution den Tod wiederentdecken, wenn sie ihn nicht auf der Stelle fordert.«⁷

2 Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen*, Graz, Wien 1986, S. 54.

3 Siehe Thorsten Scheer: *Postmoderne als kritisches Konzept*, München 1992, S. 130.

4 Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 64.

5 Siehe Günther Anders: *Die atomare Drohung*, München 1983, S. X.

6 Jacques Derrida: *No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven missives)*. In: ders.: *Apokalypse*, Graz, Wien, 1985, S. 91–132; hier S. 91.

7 Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1991, S. 295.

Nach den Ereignissen von Tschernobyl 1986 treten Diskurse zutage, die von einer jeweils unterschiedlichen, aber immer einzigartigen Spezifik des Unfalls ausgehen und eine Soziologie und Philosophie dieser ›neuen‹ Katastrophe entwickeln. Anhand der Zusammenhänge von Tschernobyl artikuliert Paul Virilio diesen »Unfall der Zeit«⁸ und seine existentielle Bedeutung. Während das Ereignis in räumlicher Hinsicht lokal veranlagt ist, hat man seine zeitliche Auswirkung jedoch global zu verstehen. Die der Katastrophe als Maß dienende Zeit ist nach Virilio die astronomische Zeit, weshalb sich der Unfall nicht wie andere Katastrophen punktuell auf einer Zeitachse markieren lässt. Es wurde also eine zeitliche Konstante durch das Ereignis geschaffen, die Tschernobyl als »posthistorischen Unfall«⁹ kennzeichnet. Solch eine Katastrophe markiere – im Gegensatz zum historischen Unfall, der eine Epoche von einer anderen absetzt – das Ende der Wissenschaft von der Zeit selbst.

Auch der Soziologe Guillaume Grandazzi bestätigt dieses Paradoxon der Zeitlichkeit und dieser »Vergangenheit, die nicht vergeht«.¹⁰ Grandazzi macht in dieser Krise des Zeitlichen die Unbegreiflichkeit und damit auch die Undarstellbarkeit der Katastrophe fest. Der Großteil der von der Katastrophe Betroffenen hätte dabei – die Liquidatoren ausgenommen – kein bedeutendes Ereignis erlebt, sondern den Alltag unter den unmerklichen und unsichtbaren, aber trotzdem veränderten Bedingungen der Strahlung weitergelebt. Eine Initiation ist für Grandazzi nötig, um einen Unfall als historisches Ereignis wahrnehmen zu können. Die Referenzpunkte der Tradition des Schreckens im Krieg, so zum Beispiel ein Bild des Feindes, weichen bei diesem Unglück einer Bezugslosigkeit der Gedanken, die eine Verarbeitung von Geschehnissen im herkömmlichen Sinn unmöglich macht. Für Grandazzi ist durch eine ebenso geartete Referenzlosigkeit der atomaren Katastrophe »der Unfall [...] der sichtbaren Gestalt des Geschehenen beraubt«.¹¹

Ein weiterer Aspekt der Tschernobyl-Interpretation Virilios ist der ›Unfall des Wissens«. Die Überschreitung des Bewusstseins – der Möglichkeit, den Sachverhalt zu erfassen oder zu reflektieren – verweist auf Virilios katastrophisches Gesellschaftsbild des technowissenschaftlichen Zeitalters. Im »soziologischen Zustand der Selbsterstörung«,¹² den die Menschheit seit den Ereignissen in Hiroshima pflegt, bildet Tschernobyl eine sinnvolle Konsequenz. Nach Virilio hat »die menschliche Gattung [...] es gewagt, ihre Selbstvernichtung zu planen«¹³ und sieht den Bedeutungskomplex von Tschernobyl nun als soziologischen Zustand vor sich.

8 Alexijewitsch, Virilio 2003 (wie Anm. 1), S. 11.

9 Ebd., S. 13.

10 Guillaume Grandazzi: Die Zukunft erinnern. Gedenken an Tschernobyl. In: Osteuropa 4 (2006), S. 7–18; hier S. 8.

11 Ebd.

12 Alexijewitsch, Virilio 2003 (wie Anm. 1), S. 11.

13 Ebd.

Zur Verdeutlichung der philosophischen Haltung, die sich gerade mit dem Unverständlichen auseinandersetzt, zitiert Virilio Albert Camus als Philosoph des Absurden angesichts der Ereignisse von Hiroshima: »Das ist nicht möglich. Das, was sich dort ereignet hat, übersteigt unser Vorstellungsvermögen.«¹⁴ Tschernobyl wird als Gipfel dieser Philosophie des Absurden gesehen.

Den Zustand der Krise des Wissens und des Bewusstseins beschreibt auch Grandazzi im Rekurs auf Ulrich Beck als »anthropologischen Schock«.¹⁵ Tschernobyl ist Initiation und Symbol einer »katastrophischen Entwicklung [...], die von nun an unseren Erwartungshorizont bestimmt, da die der Menschheit drohenden Gefahren immer konkreter, die Realitätsverweigerung zugleich jedoch immer intensiver wird.«¹⁶ Das nach Grandazzi weitgehend ausgebliebene Ereignis der Katastrophe von Tschernobyl steht in Analogie zu diesem neuen soziologischen Zustand der Welt. In Analogie zur Psychoanalyse Donald Winnicotts bezeichnet Grandazzi die Angst der Bewohner der kontaminierten Gebiete als »stochastische Angst«,¹⁷ das heißt einer Furcht vor einem vergangenen Ereignis, das noch nicht erlebt wurde.

Die Katastrophe wahrzunehmen, zu erkennen und sich ihr auszusetzen steht als einzige Möglichkeit des Handelns in dem von Virilio und Grandazzi beschriebenen Zeitalter nach Tschernobyl. Dabei verbleibt jedoch jeder Versuch, sich dem Ereignis zu nähern, tatsächlich ein Akt der Simulation, eine Statuierung des Unvermögens, das Phänomen der Katastrophe zu begreifen. Als einzige Möglichkeit der Reflexion im Zeitalter der Technowissenschaft fungiert die Katastrophe in Virlios Modell als Instanz der Sinnggebung schlechthin. Gerade die Nichtgreifbarkeit der Katastrophe gerät dabei jedoch zum epistemischen Paradox, das programmatisch für die Konzepte der Visualisierung des Unfalls steht.

Spuren des Maßlosen im Bild

In den Bildern Tschernobyls stehen die materiellen Spuren der Strahlung als unikale Möglichkeit, das Wesen dieser Katastrophe, die in ihrem Wesen als nicht greifbar charakterisiert wird, zu indizieren. Die epistemische Transgression des Phänomens Strahlenkatastrophe entzieht sich in eben diesen Bildern nicht visuell, sondern wird in Analogie zur Kulturgeschichte der mythisch rezipierten Entdeckung der Strahlung auf fotografischem Material tatsächlich abgebildet.

Der Fotograf Igor Kostin war im Auftrag der Presseagentur Nowosti mit der Dokumentation des Unfalls vor Ort und des weiteren Verlaufs betraut. Dabei wurde aufgrund der restriktiven sowjetischen Informationspolitik, die den Umgang

14 Ebd.

15 Siehe Ulrich Beck: Der anthropologische Schock. Tschernobyl und die Konturen der Risikogesellschaft. In: Merkur 8 (1986), S. 653–664.

16 Grandazzi 2006 (wie Anm. 10), S. 13.

17 Ebd.

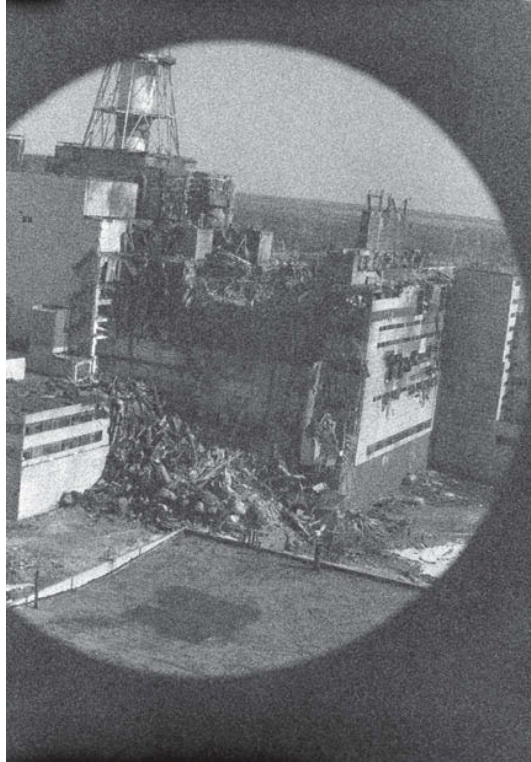


Abb. 1: Igor Kostin, ohne Titel, 1986, Fotografie. © Igor Kostin/Corbis. Siehe auch Farbtafel II.

mit der Katastrophe bestimmte, Kostins Arbeit in den ersten Jahren nach dem Unfall nirgends veröffentlicht. Durch die sowjetische Informationssperre wurden auch visuelle Informationen unterbunden: Es wurden lediglich Bilder der Liquidatoren in scheinbar siegreicher Arbeit und Szenen regulärer landwirtschaftlicher Tätigkeit gedruckt. So ist auch bezeichnenderweise auf den Abbildungen der Spezialseite »1986 in Fotografien« der renommierten sowjetischen Literaturzeitschrift *Literaturnaja Gazeta* kein einziges Foto des Reaktorunfalls zu sehen.¹⁸ Es liegt alleine deshalb schon nahe, in diesem fotografischen Material konsistente Informationen über das Wesen des Unfalls, über die Strahlung als nicht adäquat kontrollierte und – den offiziellen Siegesberichten entgegen – furchtbare zivile Schäden verursachende, unsichtbare Gefahr zu vermuten. Kostin machte seine ersten Aufnahmen aus einem Hubschrauber direkt über dem Reaktor. Er selbst rekapitulierte den fotografischen Akt als enorme visuelle und physische Erfahrung: »Vor

18 Siehe Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (Hg.): *Érase una vez Chernóbil*, Barcelona 2006, S. 61.

uns ein großes klaffendes Loch, wie ein offenes Grab. Die weißliche Rauchsäule scheint in hohem Tempo in den Himmel zu schießen. [...] Auf dem Grund der Ruinen erkennt man nur schwach den rötlichen Schein des schmelzenden Reaktorkerns. Über meinen Unterarm laufen heiße Schweißtropfen. Die Temperaturen sind sehr hoch, dabei können wir nirgends Flammen sehen. [...] Ich unterdrücke den Hustenreiz und halte das Objektiv in Richtung Boden. Ich mache meine ersten Aufnahmen, etwa zwanzig. Plötzlich blockiert die Kamera.«¹⁹

Die Fotografie, die Igor Kostin am Unfalltag, dem 26. April 1986, unter diesen Bedingungen anfertigte, ist die einzige Aufnahme des Tages, die entwickelt werden konnte (Abb. 1). Auf Kostins Aufnahme ist in der runden Einfassung des Hubschrauberfensters der havarierte Reaktor als Ausschnitt abgebildet. Der angeschnittene Rauchschtlot mit dem Nachbarblock und das durch die Explosion geöffnete und fragmentierte Gebäude dominieren das Bild. Die Bildqualität des Farbfotos ist von extrem grober Körnung und farblicher Verfremdung gekennzeichnet – eine Folge der Strahlenbelastung des Filmmaterials.

Die Strahlenemission, die den Brand des Reaktors begleitete, ist auf das fotografische Material übergegangen. Die Analogie zur Kulturgeschichte des Nachweises von Strahlung auf fotografischem Material liegt nahe. Kostin selbst nimmt in seinen Erinnerungen Bezug auf Marie Curies Vorgehen bei der Isolierung des Radiums: »Beim Entwickeln in Kiew ist der Film mit einer undurchsichtigen Schicht bedeckt. Fast alle Bilder sind vollständig schwarz. Als wäre die Kamera bei hellem Licht geöffnet und der Film belichtet worden. In diesem Moment begreife ich noch nicht, dass das auf die Radioaktivität zurückzuführen ist. Marie Curie hat beim Isolieren des Radiums dieselbe Erfahrung gemacht: Die Strahlung belichtet Filme und fotografische Platten.«²⁰ Dabei steht die Sichtbarmachung von Strahlung durch Bildmedien in einer langen wissenschaftshistorischen und medientheoretischen Tradition.²¹ Bei Versuchen mit einem mit Gas gefüllten Behälter, durch das ein elektrischer Funke geleitet wurde, gelang Wilhelm Conrad Röntgen 1895 durch einen Zufall die erste Röntgenaufnahme. Der neue Glaube an das Medium Fotografie resultierte in einer medialen Revolution der Sinne und in zahlreichen Versuchen um 1896, seelische Zustände ebenso wie Knochen als unsichtbare körperliche Phänomene auf der fotografischen Platte festzuhalten und markiert damit eine Überschreitung der menschlichen Wahrnehmung durch das Bild.

19 Igor Kostin: *Tschernobyl. Nahaufnahme*, München 2006, S. 9.

20 Ebd.

21 Siehe Linda Dalrymple Henderson: *Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften*. In: Bernd Apke (Hg.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Ostfildern 1995, S. 13–31. Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 132ff. Peter Geimer: *Was ist kein Bild? Zur »Störung der Verweisung«*. In: ders. (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S. 313–341.



Abb. 2: Igor Kostin, ohne Titel, 1986, Fotografie (Ausschnitt).

Auch in Aufnahmen von Aufräumarbeiten in den Folgetagen, die unter extremer Strahleneinwirkung gemacht wurden, zeigt sich die physische Abbildung der Strahlung im fotografischen Material. So dokumentierte Kostin die extrem belastenden Arbeiten auf dem Dach eines benachbarten Reaktorblocks (Abb. 2). Als Effekte der Strahleneinwirkungen sind auf dem Fotomaterial weiße Schlieren am unteren Rand des Bildes zu sehen. Hier indiziert sich die Strahleneinwirkung materiell. Das für die Akteure Unsichtbare ist in diesen Aufnahmen sichtbar geworden. Der Zynismus, dass dieser Einsatz mit hochradioaktivem Material unter Strahleneinwirkung von 800–1000 Röntgen pro Stunde, bei der die Aufräumroboter den Betrieb versagten, einem Himmelfahrtskommando gleichkam, überhöht die Eigenschaften des fotografischen Materials auf fast mythische Weise.²² Die Sichtbarkeit der Menschen und ihres Handelns wird hierbei konterkariert von einem unbekanntem Schleier, der nur in der Fotografie sichtbar ist und damit als Moment der Überschreitung abgebildet wird. Wie die okkultistische ›Fotografie des Unsichtbaren‹, die nach der Entdeckung der Röntgenstrahlen eine Konjunktur

22 Siehe Wladimir M. Tschernousenko: Tschernobyl. Die Wahrheit, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 172.

erlebte,²³ zeigen Kostins Fotografien das immaterielle, zum Zeitpunkt der Aufnahme anwesende Mysterium. Die Abbildung des Nicht-Vorstellbaren muss in der Fotografie zur Geisterfotografie werden.

Der GAU als Alltag

Kostin sollte den Verlauf des Unfalls über Jahre hinweg fotografisch verfolgen und sich der Formierung einer abgesperrten Zone mit ihrer eigenen Architektur, Flora und Fauna widmen. Diese Zone, ein Areal von dreißig Kilometern, die unter anderem den havarierten Reaktor sowie die Stadt Pripjat einschließt, wurde starker radioaktiver Verseuchung ausgesetzt. Bis heute ist für diese Zone keine offizielle Rücksiedlung möglich, auch wenn diese vereinzelt stattfand. Die bis auf unbestimmte Zeit zum Sperrgebiet erklärte Zone erhielt durch die Evakuierung und radioaktive Stimulation der Pflanzen selbst in den einst städtischen Regionen einen charakteristischen postzivilisatorischen, ruralen Charakter. Die Motive dieses Sperrgebiets ziehen bis heute zahlreiche Fotografen an und dominieren die visuelle Auseinandersetzung mit Tschernobyl. Die dauerhafte Strahlung der Orte ist jedoch zu niedrig, als dass sie auf regulärem Foto-Film Niederschlag finden würde und so in die Praxis des Fotografierens physikalischen Einzug halten würde. Die Strahlung, bei Kostin noch eindrucksvoll und mysteriös indiziert, ist im Bild spurlos verschwunden. Was sich nun abzeichnet, ist die Abbildung des Unfassbaren, die eng mit der philosophischen und soziologischen Rezeption des Unfalls verbunden ist. Es ist eine Abbildung, die, um das Nicht-Ergreifbare verbildlichen zu können, darauf verfallen muss, die Katastrophe, die absolute Ausnahme zum Alltag zu erklären. Das Futur II der postmodernen Deutung des atomaren Katastrophismus verbildlicht sich in der Vergegenwärtigung der Katastrophe und des GAUs als Alltag.

Der kanadische Fotograf Robert Polidori besuchte im Juni 2001 die Sperrgebiete um Tschernobyl. In *Gedächtnis und Erinnern* beschreibt Francis Yates die Praktik Simonides' und in der Folge Ciceros, imaginierte Räume mit Bedeutungen und Inhalten zu versehen und somit zu erinnernde Inhalte quasi räumlich abschreitbar zu archivieren und gedanklich zugreifbar zu machen: »Wir müssen uns das etwa so vorstellen, dass der antike Redner, während er seinen Vortrag hält, im Geist durch sein Erinnerungsgebäude geht und an allen erinnerten Orten die dort deponierten Bilder abnimmt.«²⁴ Polidori bezieht sich explizit auf Yates und über-

23 Siehe Andreas Fischer: Ein Nachtgebiet der Fotografie. In: Bernd Apke (Hg.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Ostfildern 1995, S. 503–551. Clément Chéroux: Ein Alphabet unsichtbarer Strahlen: Fluidalfotografie am Ausgang des 19. Jahrhunderts. In: Eva Bracke (Hg.): *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 11–22.

24 Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1990, S. 12. Siehe auch Stefan Goldmann: *Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos*. In: *Poetica* 21 (1989), S. 43–66.



Abb. 3: Robert Polidori,
Guards in front of the
Unit 4 Sarcophagus, 2001,
Fotografie.

trägt dieses Konzept von Räumen als mit Inhalten und Bedeutungen versehenen Trägermedien auf die Fotografie. Christine Daum kennzeichnet deshalb Polidoris Bilder als »Gedächtnisbilder«,²⁵ die nach diesem Prinzip jedoch nur funktionieren, wenn Räume oder Orte fotografiert würden, die Erinnerungen akkumulierten. Die Hinwendung zu den emotional behafteten Motiven der Sperrgebiete Tschernobyls steht ganz in dieser theoretischen Linie. Dem individuellen Gedächtnis, seiner Tendenz, vergangene Werte und Ereignisse zu überschreiben, wird die dauerhafte Einschreibung von Information in Räumen und Orten gegenübergestellt. Dabei hält Polidori der subjektiven Gedächtnisschwäche nicht nur das Gedächtnis der Räume, sondern auch das Gedächtnis der Strahlung entgegen: »The radioactive half-lives of elements, however, are not subject to this form of accelerated, subjective amnesia.«²⁶

25 Christine Daum: Der Kriegsreporter und der Architekturfotograf. Die Tschernobyl-Fotos von Igor Kostin und Robert Polidori. In: Osteuropa 4 (2006), S. 63–70, hier S. 70.

26 Robert Polidori: Zones of Exclusion. Pripyat and Chernobyl, Göttingen 2003, S. 111.

Die Differenz des topographischen und des menschlichen Bewusstseins wird in einer Fotografie, die den Schutzmantel des havarierten Reaktors zeigt (Abb. 3), offenbar. In den Folgemonaten des Unfalls wurden nicht nur Gebäude und Böden in der Sonderzone dekontaminiert, sondern auch der Bau einer Betonummantelung für den havarierten Block 4 – der so genannte ›Sarkophag‹ – durchgeführt, um die Strahlenbelastung des Ortes einzudämmen und den Betrieb der noch intakten Blöcke des Kernkraftwerks wieder aufzunehmen.²⁷ Der zum Teil aus Unfallschutz errichtete Schutzmantel ermöglichte eine extreme Verringerung der Strahlung, befindet sich jedoch zwanzig Jahre nach dem Unfall – unter anderem aufgrund des Ein- und Austretens von Regenwasser – in zweifelhaftem Zustand und ermöglichte den Austritt von Strahlung. Der an der Konstruktion des Sarkophags maßgeblich beteiligte damalige Einsatzleiter Iouli Andreev bezeichnete die Motive hinter der Errichtung des Schutzmantels retrospektiv als »mainly psychological or socio-political«²⁸, da die Strahlenemission des Reaktors sowie die Wasserlöslichkeit radioaktiver Stoffe von den sowjetischen Behörden als irrelevante Größen abgetan wurden.

Polidoris Fotografie zeigt diesen Schutzmantel mit einem ikonisch hervortretenden Schlot, umringt von Kränen und Gerüsten. Die den Bau umschließende Schutzmauer öffnet sich im Bildvordergrund in Form eines Tores, an dessen Außenposten sich drei Männer versammelt haben. Einer der Männer trägt Camouflagejacke und -hose mit eher nachlässiger Ordnung und bezeichnend lässiger Haltung. Die zwei restlichen Personen in schlichter Arbeitskleidung stützen sich sichtlich ohne Hektik auf einen brusthohen Zaun. In wartender Haltung sind ihre Arme übereinander gelegt. Die auseinandergehenden Blickrichtungen suggerieren einen Punkt nach der routinierten Konversation, das abwechslungslose Umherschweifen des Blicks.

Die Männer scheinen sich zu langweilen. Das Bild zeigt ihre Patrouille als alltägliche Tätigkeit, der absolut nichts Außergewöhnliches anzuhaften scheint. Dabei impliziert das Gebäude des Sarkophags als Bedeutungsträger den versuchten Umgang mit dem größten atomaren Unfall der Menschheitsgeschichte. Die Differenz des Gedächtnisses der Orte und des der Menschen offenbart eine absurde Alltäglichkeit, die das postmoderne Verständnis von Katastrophe rekurriert. Die Strahlung des Ortes, von Polidori als dritter Gedächtnisträger des Systems markiert, ist in diesem Bild nicht zu sehen. Das Maßlose der dauerhaften, unsichtbaren Kontamination offenbart sich deshalb in der Differenz von Ort und Menschen, in der Absurdität von Alltäglichkeit.

27 Siehe Tschernousenko 1992 (wie Anm. 22), S. 134–136.

28 Iouli Andreev: Disaster Management. The current state of the sarcophagus and the ruined reactor in Chernobyl. In: Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit (Hg.): Energiepolitik 20 Jahre nach Tschernobyl. Dokumentation der Tagung ›Tschernobyl 1986–2006: Erfahrungen für die Zukunft‹, Berlin 2006, S. 21–28; hier S. 22.

Der GAU als Lebenswelt

Der 1965 in Osaka geborene Künstler Kenji Yanobe verfolgt seit Mitte der 1980er Jahre das künstlerische Konzept, sich dem Thema des Überlebens und einer, so die Kunsthistorikerin Noi Sawaragi, »bereits ruinierten Zukunft«²⁹ und einer imaginierten zerstörten Umwelt zu widmen. Yanobe verfolgt dieses Ziel mit dem Rückgriff auf ein Vokabular der Populärkultur Japans. Ereignisse wie die Atombombenabwürfe in Hiroshima und Nagasaki wurden seit den frühen 1990er Jahren durch zahlreiche japanische Künstler der ›Neo Pop‹ Bewegung im Rückgriff auf Elemente der Kindheit der Künstler reflektiert.³⁰ Diese Referenz versteht sich bei Yanobe, wie Sawaragi ausführt, als Ausdruck der Motivation, post-apokalyptische Elemente in der japanischen Gesellschaft, die durchaus historische Berechtigung haben, zu thematisieren.³¹ Der Zusammenbruch japanischer Gesellschaftsutopien einer ›goldenen Zukunft‹ Mitte der 1960er Jahre angesichts wirtschaftlicher Regression bildet dabei die historische Basis für Yanobes Konzept, sich mit einer quasi post-apokalyptischen Welt auseinanderzusetzen. Yanobe fertigt dazu Anzüge und Fahrzeuge in der visuellen Ästhetik der ›Manga‹, einer spezifisch japanischen Form des Comics, an. Diese Plastiken mimen Ausrüstungsgegenstände für eine atomar belastete und ohne Schutzvorrichtung nicht begehbare Umgebung. Unter zahlreichen roboterähnlichen futuristischen Schutzanzügen, die Yanobe kreierte, ist der 1997 erstellte ›Atom Suit‹ zu finden: »Human-shaped radiation detecting suit with Geiger-Muller counters fixed to cover delicate organs (such as eyes, viscera, and genitalia). The suit flashes and counts radiation as radioactive rays go through human body. The wearer of the suit becomes a living ›antenna of the earth‹ who detects random cosmic rays, natural rays, or artificial rays.«³²

Yanobe kontextualisierte sich in diesem Anzug in diversen Umgebungen. So besuchte er in dieser Montur Wüstenlandschaften, das ehemalige Expo-Gelände in Osaka und 1997 die Sperrgebiete Tschernobyls. In einer Mischung aus Skulptur und Performance setzt Yanobe in diesen Inszenierungen, die der amerikanische Fotograf Russel Liebman in Bildern festhielt, eine Umgebung in Wechselwirkung mit der deutlichen futuristischen Ästhetik des Comics. Bereits im Umgang mit dem in Untertexten als ›[Atom]‹ bezeichneten Protagonisten im gelben Atom Suit erkennt Takashi Murakami einen Hinweis auf die Dualität der Strahlung im Kontext der Industriegeschichte Japans: »Yanobe's painful insight into the duality of

29 Noi Sawaragi: Zukunft als Déjà-vu. In: Kenji Yanobe, dies. (Hg.): Kenji Yanobe, Saarbrücken 2000, S. 9–15; hier S. 10.

30 Siehe Noi Sawaragi: On the Battlefield of ›Superflat‹. Subculture and Art in Postwar Japan. In: Takashi Murakami (Hg.): Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture, New Haven 2005, S. 186–207; hier S. 200.

31 Siehe Sawaragi 2000 (wie Anm. 29), S. 10.

32 Kenji Yanobe: Art Works. Atom Suit, www.yanobe.com/aw/aw_atomsuit.html (Letzter Zugriff: 21. September 2007).



Abb. 4: Kenji Yanobe, Atom Suit Project. Ferris Wheel 2. Chernobyl, 1997, Duratrans, Acrylglas, Metall, Leuchtstoffröhren, verschiedene Materialien. Siehe auch Farbtafel III.

nuclear power – the dream of a ›clean‹ energy source and the disastrous reality of radiation – is indicated by the inclusion of the word ›atom‹ in the project title. This refers to the Japanese name Tetsuwan Atomu (Atom), of the manga master Osamu Tezuka's creation Astro Boy, a precise embodiment of the nuclear dream.³³

Der Protagonist posiert dabei vor diversen Motiven der 30-km-Zone, darunter in einem verlassenen Vergnügungspark der gesperrten Arbeiterstadt Pripjat (Abb. 4). Den Hintergrund der Aufnahme bilden verlassene Wohnblocks und Bäume, während der Vordergrund vom Träger des gelben Schutzanzuges und einem gelben Riesenrad bestimmt wird. Das auffallende Gelb der Gondeln korrespondiert mit der Farbe des Schutzanzuges. [Atom] selbst sitzt in der schwingenden Gondel eines benachbarten Karussells. Vom Träger des Anzuges ist nur eine von Schweiß glänzende Mundpartie zu erkennen; die Instrumente des Anzuges – Lautsprecher, Digitalanzeige, Messapparaturen – dominieren die Gestalt. Die dynamische Körperhaltung und die spielerische Tätigkeit artikulieren Affinität und kindliches Zutrauen; die Verlassenheit der Umgebung gerät in diesem Bild zur Privatsphäre. Der Protagonist scheint in Einheit mit seiner Umgebung zu leben. Die natürliche Umgebung des [Atom] *ist* somit die disfunktionale Umwelt nach dem atomaren Unfall. Im Spiel mit der Ikonografie der Kindheitsfotografie thematisiert Yanobe gesellschaftlich konnotierte Idealvorstellungen von Leben und

33 Takashi Murakami: Little Boy (Plates and Entries). In: ders. (Hg.): Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture, New Haven 2005, S. 1–96; hier S. 65.

Umwelt. Nur in dieser Harmonie von Umgebung und Person artikuliert sich ein postmodernes Verständnis von Strahlung. Der ideale Kontext eines solch abnormen Anzuges muss die abnorme Umgebung sein.

Yanobe nutzt die Umgebung der Sperrgebiete dazu, für seine Kunstfigur [Atom] einen narrativen Zusammenhang zu schaffen. Er nimmt dabei ein Verständnis der Sperrgebiete als absoluten Ausnahmezustand auf, um seine Kunstwerke, die für eine Umgebung der Post-Apokalypse geschaffen sind, angemessen zu inszenieren. Hier wird der Ort der Sperrgebiete dazu genutzt, Visionen des Weltendes der Zukunft zu imaginieren. Das tiefere Verständnis von Strahlung als konstitutiv verstörendes Enigma artikuliert sich in der Harmonie der Figur mit seiner Umgebung. Beispiellos nimmt Yanobe damit Bezug auf ein Verständnis von Post-Moderne als Post-Apokalypse, wie es sich in Baudrillards Verständnis einer bereits vollzogenen Katastrophe ausdrückt. Wie Sawaragi schreibt, setzt Yanobe das Modell der Zone Tschernobyls mit der alltäglichen Wirklichkeit gleich: »Doch findet sich die ruinierte, strahlenverseuchte Zukunft nur in Tschernobyl? Ist nicht dieses ›Jetzt‹ umgeben von unerklärlichen chemischen Stoffen und elektromagnetischen Wellen, die den Körper durchdringen, und unabhängig davon, wie leuchtend seine Oberfläche sein mag, selbst diese ›ruinierte Zukunft‹?«³⁴

Die wiederhergestellte Einheit von Mensch und Umwelt findet einen ironischen Höhepunkt im aufstrebenden Tourismus der Sperrgebiete. Seit 1996 ist es möglich, die ukrainischen Sperrgebiete der 30-km-Zone als Tourist im Rahmen einer »ecological tour« zu besuchen. Sarah Johnstone zufolge war die Website www.kiddofspeed.com und ihre Urheberin Elena Filatova für einen initialen Aufschwung des Interesses an den Sperrgebieten als touristisches Ziel verantwortlich.³⁵ Filatova schwärmt auf ihrer Homepage von illegalen Motorradfahrten durch die Sperrgebiete und veröffentlicht angeblich authentische Fotoessays dieser Exkursionen mit äußerst breiter Resonanz. Der Artikel »Ghost Town« widmet sich vornehmlich der verlassenen Stadt Pripjat. Und so findet sich eine Aufnahme von Filatova, ausgestattet mit Sonnenbrille, Lederjacke und Geigerzähler, vor dem uns inzwischen vertrauten Riesenrad der Arbeiterstadt (Abb. 5). Auch Filatova sitzt auf der Schaukel des Karussells, auf der Kenji Yanobe im Atomschutzanzug posierte. Filatova konterkariert durch ihre strenge Kleidung und eine ernsthafte, wachsames Pose mit dem Strahlenmessgerät den ursprünglich positiv konnotierten Sinnzusammenhang der Umgebung des Freizeitparks. Dabei wird die Strahlung der Umgebung nicht nur in Symbolen des Strahlenschutzes indiziert, sondern auch in der numerischen Anzeige des Geräts. Filatova ist selbst als Beweis ihrer Präsenz am Ort in das Bild integriert.

Dabei ist sie mit ihrer Darstellung der Sperrgebiete bemüht, im Bild den Ausnahmezustand der dargestellten Orte zu belegen. Dies geschieht primär durch die

³⁴ Sawaragi 2000 (wie Anm. 29), S. 14.

³⁵ Siehe Sarah Johnstone: *Ukraine*, Victoria, Oakland, London 2005, S. 75.



Abb. 5: Elena Filatova: ohne Titel, 2003–2005, Fotografie.

Integration von Strahlenmessgeräten, deren Anzeige, der eigenen Person oder des Motorrads in den Bildaufbau. Umrahmt von Titulierungen wie »Ghost-Town« und Texten, die Rekurs auf die Johannes-Apokalypse oder den Feuergott Pluto nehmen, wird ein Bild von den Sperrgebieten als Ort der mythologischen Erkenntnis evoziert. Und doch stehen Filatovas Aufnahmen in der Tradition der touristischen Fotografie, die mit der Herstellung von Norm durch die Darstellung des Außergewöhnlichen operiert. Unterstrichen wird dies durch die inzwischen etablierte Vermutung, Filatova habe ihre Aufnahmen auf einer regulären touristischen Tour durch das Gelände gemacht.³⁶ Bourdieu hebt die gesellschaftliche Funktion der touristischen Fotografie hervor, durch die Bannung des Ausnahmezustands im Urlaubsfoto die eigentliche gesellschaftliche Norm zu statuieren.³⁷ Dabei unterscheidet sich Filatovas mythologisierende Fotografie kaum von der Unmenge touristischer Aufnahmen aus den Sperrgebieten, die eine einfache Stichwortsuche in öffentlichen Internetdatenbanken zutage fördert. Auch hier sind das Riesenrad und weitere Stadtansichten der verlassenen Arbeiterstadt Pripjat die beliebtesten Motive. Die Selbstinszenierung mit Strahlenmessgerät ist dabei Teil eines visuellen Codes, der mit der Fotografie vor anderen weltberühmten Sehenswürdigkeiten gleichzusetzen ist.

36 Siehe Mary Mycio: Chornobyl ›Ghost Town‹ story is a fabrication, www.uer.ca/forum_show_thread_archive.asp?threadid=8951 (Letzter Zugriff am 18. September 2007). Siehe Johnstone 2005 (wie Anm. 35), S. 75.

37 Siehe Pierre Bourdieu: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Pierre Bourdieu et al. (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt am Main 1983, S. 25–84.

Der Besuch der Sperrgebiete als einem exzeptionellen Ort wird jedoch durch die Konvention der Besichtigung außergewöhnlicher, auch extremer Orte im Tourismus zur Normalität im Sinne Bourdieus. Der übliche Kodex der touristischen Fotografie als Beweis von Präsenz wird hier durch die überwiegend auffallend vergnügten Mienen bestärkt. Die Hintergrundmotive der Sperrgebiete werden hierbei zum amorphen historischen Symbol von Gefahr, das der triumphierenden Geste der jungen westlichen Touristen untergeordnet wird. Beispielhaft für das Paradox des touristischen Habitus in den Sperrgebieten steht die Kommentierung eines Gruppenfotos durch den Hobbyfotografen selbst: »Errr, that's the Chernobyl Reactor behind us...«³⁸

Simulation

Die Suggestion von Alltag findet in der virtuellen Realität einen obskuren Höhepunkt, der sich bereits im Medium Computerspiel an sich erkennen lässt. Friedrich Krotz stellt ein spezifisches »identifikatorisches Handeln in medialen Räumen und Szenarien, die jeden Aspekt der traditionellen Welt aufgreifen und zum Element des Spieles machen können«,³⁹ heraus. Andreas Lange betont dabei die Rolle vertrauter visueller Reize im Design der Spiele, die das kulturell konnotierte Handeln der realen Erfahrung des Spielers in einer instinktiven Orientierung und Handlung in der virtuellen Spielwelt ermöglichen.⁴⁰ Eine eben derart virtualisierte Lebenswelt konstruiert das Computerspiel »S.T.A.L.K.E.R. – Shadow of Chernobyl«, das im März 2007 durch ukrainische Spielentwickler mit äußerst breiter Resonanz auf den Markt gebracht wurde. Das Spiel vereint in seiner Handlung Elemente des Romans *Picknick am Wegesrand* der Brüder Strugatzki und der Verfilmung *Stalker* durch Andrej Tarkowskij mit einer fiktionalen Fortsetzung der Ereignisse in Tschernobyl. Diese Fiktion beschreibt einen weiteren Unfall in der der 30-km-Zone, der die Bedingungen der Zone durch die Entstehung zahlreicher Strahlenanomalien in der Landschaft, bei Tieren und Menschen ins Monströse gesteigert hat. Der Spieler hat sich in der Tradition des Genres »Egoshooter« mit erwartungsgemäß variationsreicher Waffengewalt einen Weg durch genetisch mutierte Militärs und Tiere zu bahnen. Dabei gilt es, zahlreiche Stationen, die an Orte der tatsächlichen Sperrgebiete angelehnt sind, zu passieren, um schließlich zum Zentrum der Zone, dem Sarkophag, zu gelangen.

38 www.flickr.com/photos/beatdrifter/1094551253/ (Letzter Zugriff am 18. September 2007).

39 Friedrich Krotz: Die Welt im Computer. Überlegungen zu dem unterschätzten Medium »Computerspiel«. In: *Ästhetik und Kommunikation* 115 (2001), S. 25–34; hier S. 29.

40 Siehe Andreas Lange: Storykiller. Von der Zerstörung der Geschichte in Computerspielen. In: *Ästhetik und Kommunikation* 115 (2001), S. 79–84; hier S. 81.



Abb. 6: Screenshot aus dem Computerspiel »S.T.A.L.K.E.R. – Shadow of Chernobyl«. Siehe auch Farbtafel III.

Die Visualität des Spiels ist dabei primär von den tatsächlichen Umständen der Sperrgebiete geprägt. Eigenen Aussagen zufolge besuchten die Programmierer das Areal, um in sich eine Vorstellung einer Kulisse für ein Computerspiel zu generieren: »It didn't take us long to find a perfect setting, having the Chernobyl exclusion zone virtually next door. Moreover, it was truly ›our‹ location – so personal and known, our experience of the past.«⁴¹ Die Grafiken des Spieles wurden daraufhin durch die Verwendung von Fotografien, die während touristischer Ausflüge in die Sperrgebiete angefertigt wurden, erstellt: »To recreate the environment we've known since childhood using realistic textures, we processed an incredible number of photos and video material along with architectural layouts of industrial and residential structures. [...] We [...] recreated the familiar, iconic places and images, joining them into levels as required.«⁴²

Diese ›ikonischen Orte und Bilder‹ der Stadt Pripjat beinhalten auch das Ensemble des gelben Riesenrads und des maroden Karussells, das uns von den Aufnahmen Kenji Yanobes und Elena Filatovas vertraut ist (Abb. 6). Diese den Spielmachern eigener Aussage nach vertrauten Orte werden durch visuelle Elemente als Ort der Gefahr markiert. Strahlung wird im Gegensatz zur Statik der eigentlichen Sperrgebiete durch Lichteffekte und Flammen transportiert. Eine im Spiel besonders strahlenbelastete Umgebung wird bildlich durch Veränderung der Farbkontraste, der Farbsättigung oder der Bildschärfe gekennzeichnet. Erhöhte Grobkörnigkeit sowie Bildstörungen durch kleinere leuchtende Partien stehen dabei in klarer Analogie zur Bildstörung durch die physikalische Einwirkung von Strahlung auf das fotografische Material in den Aufnahmen Kostins.

41 www.stalker-game.com/en/?page=dev_diary&item=3 (Letzter Zugriff am 2. November 2007).

42 Ebd.

Insofern summiert die virtuelle Realität des Computerspiels die visuellen Strategien der Bilder Tschernobyls in sich. Die vertrauten Orte der virtuellen Handlung, die verlassenen Sperrgebiete Tschernobyls stellen eine postapokalyptische und damit typisch postmoderne Lebenswelt dar. Die Möglichkeit, den Gefahrenherd Strahlung abzubilden, ist hierbei lediglich durch den Rekurs auf die direkte Einwirkung von Strahlung auf das fotografische Bildmaterial gegeben. In den virtuellen Rekonstruktionen der Sperrgebiete, die nach touristischen Fotografien entstanden sind, ist die Strahlung an sich nicht vorhanden. Diese Alltäglichkeit der Katastrophe bedarf des blitzlichtartigen Flackerns und der scheinbar knisternden Grobkörnigkeit der Bildstörung, um ein Bewusstsein der Katastrophe zurück zu gewinnen. Das Computerspiel als virtueller Lebensraum gewinnt in der Interpretation hinsichtlich der postmodernen Philosophie der bereits geschehenen Katastrophe neue Bedeutung. Der Erfolg des Spiels in Westeuropa und Amerika vermag darüber hinaus die kulturelle Bedeutung der Transgression, die die Darstellung Tschernobyls transportiert, anzudeuten. Wie Natascha Adamowsky festhält, sind »was der Simulation vorangeht [...] nicht die Dinge der Welt im Sinne eines abgeschlossenen Realen, sondern approximative Modelle, Näherungswerte, symbolisch formalisierte Beschreibungen, sprich Interpretationen«.⁴³

Wie anhand dieser Beispiele ersichtlich wird, manifestiert sich die Überschreitung des Vorstellbaren durch radioaktive Kontamination als Statuierung des apokalyptischen Alltages in den Bildern. Der Rekurs auf die materielle Geisterfotografie lässt sich dabei als ein Versuch verstehen, dem unsichtbaren Ereignis ein Gesicht zu verleihen. Dieser Versuch bleibt dabei Ausdruck des Unvermögens, die Transgression der Strahlenkatastrophe im Bild zu erfassen. Die Reihe der hier betrachteten Bilder ließe sich durch unzählige visuelle Auseinandersetzungen erweitern, seien es Comics von Enki Bilal, die Gemälde Petro Yemets', Maxim Kántors oder Christophe Bissons, die Fotografien von Pierpaolo Mittica, Guillaume Herbaut oder Paul Fusco. Dem dialektischen Aufwand, diese Nicht-Greifbarkeit im Bild zu erkennen, scheint mehr denn je gesellschaftliche Dringlichkeit zuzukommen. Das noch in den Bildern Tschernobyls oszillierende Nicht-Wissen über die Gefahren der Atomkraft wird in der aktuellen Debatte um die weltweite klimatische Veränderung zum vertrauten Wundermittel konvertiert und sublimiert. Es scheint, als hätte die wieder neue Maßlosigkeit der Bilder schmelzwasserfeuchter Gletscherreste und herabstürzenden Polareises der Nicht-Greifbarkeit der Bilder Tschernobyls vorläufig den Platz abgerungen. Für das gesellschaftliche Bewusstsein verbleibt die jeweils konstitutive Katastrophe eine bildliche Simulation.

43 Natascha Adamowsky: Was ist ein Computerspiel?, www.culture.hu-berlin.de/na/publikation/computerspiel.pdf (Letzter Zugriff am 10. November 2007).