

Das Skelett auf dem Bomber.

Überlegungen zu einigen Plakaten des totalen Bombenterrors im Zweiten Weltkrieg

Die folgenden Bemerkungen betreffen eine späte Blüte jener Plakatpropaganda, die noch von „Künstlerplakaten“ geprägt und somit eben nicht identisch mit der Massenware aus der Produktion der großen Agenturen war. Die im Folgenden erwähnten Plakate sind signiert wie limitierte Kunstwerke. Über ihre Produzenten ist aus spezifischen ideologischen Gründen kaum etwas bekannt, obwohl die Produzenten zu ihrer Zeit – also zurzeit nationalsozialistischer Vorherrschaft in Europa – branchenintern durchaus bekannt, eventuell sogar „berühmt“ waren. Die ideologische Entwicklung Deutschlands begünstigte bekanntermaßen in der unmittelbaren Nachkriegszeit eine weit gehende Verdrängung dessen, was vor dem Sieg der Alliierten nahezu bedingungslos geglaubt wurde. Nach 1968 hätte man dann schon einen Mentalitätshistoriker gebraucht, um die Verstrickung der Väter zu verstehen. Noch später, in der unmittelbaren Zeitgeschichte, wäre es beinahe geschehen – und so viel lässt sich aus der unmittelbaren Umgebung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe wohl ohne Verräterei preisgeben – dass ein NS-Plakat zur Stimulierung des Widerstandes im bombenzerstörten Münster um Haaresbreite für ein Plakat der Wiederaufbauphase nach dem Krieg gehalten worden wäre. Aber im Jahre 2000 ermöglichte das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte ein Forschungsprojekt mitsamt einer Ausstellung zur „Nützlichen Moderne“, wo gezielt nachgeforscht werden konnte, bis die schon etablierten Irrtümer sich aufklärten.¹ Dort sind mehrere politische Plakate mit Motiven zum totalen Bombenterror abgebildet, nur musste der Text zum totalen Bombenterror zu Gunsten farbiger Abbildungen herausgekürzt werden. Er sei an dieser Stelle nachgetragen.

Eine Modernisierungsmaßnahme im Bereich der politischen Plakate hat zum Erscheinungsbild der Plakat-Kampagnen des Zweiten Weltkrieges entscheidend beigetragen und kann vorwegnehmend erwähnt werden, ohne dass der Bezug zum Leitthema Bombenterror, sofort plausibel wird. Die Plakate sind in dunklen, grauen Farben gehalten,

einige sind geradezu nachtschwarz, wie es sich für eine Zeit der Verdunkelungsmaßnahmen gehört. Fröhlicher Optimismus ist ihnen wesensfremd. Nicht nur die Farbe auch die allgemeine Stimmung ist umgeschlagen. Die Kampagnen der letzten Kriegsjahre sind für Augen bestimmt, die etwas anderes gesehen haben als die chicen Flugzeugbilder und glitzernden Lichter der Großstadt der Zwischenkriegszeit. Das eigentlich Interessante aber hat sich erst im Laufe der Nachforschungen herauskristallisiert und dann mehrfach bestätigt. Die besten Bilder des totalen Terrors sind älter als eben dieser. Die Plakatkünstler haben sich da etwas vorgestellt und dann visualisiert, was keines Menschen Auge zuvor gesehen hatte und kein Faschist oder Nationalsozialist, der auf die optimistischen Bilder von Leni Riefenstahl und die Sportler der Olympiade zu Berlin fixiert war, hätte ersinnen können. Die Ungeheuerlichkeit der Feuerwalze, die sich dann im Kriegsverlauf, als Hermann Göring ‚Meier‘ heißen wollte, falls das Dritte Reich kein Dach über den Kopf hätte, durch die Städte Deutschlands bewegte und beispielsweise 1943 in Hamburg 20 Quadratkilometer Stadt zerfraß, gehört zum Unsagbarsten, was Menschen jemals widerfahren ist.² Die Antizipation zu Zwecken der Warnung war im übrigen ‚Kunst‘, sofern der ‚Plakatkünstler‘ beinahe verbotenerweise in die Opferperspektive wechseln und das, was noch als ‚Coventrierung‘ mit dem für Goebbels bezeichnenden propagandistischen Triumphgeheul begleitet worden war, aus dem Kontext der Rache- und Vergeltungsfantasie lösen und als echte Bedrohung visualisieren musste. Dieses dem Tod der deutschen Städte gewidmete Kapitel bleibt daher mit der unerledigten Aufgabe verknüpft, den Ästhetizismus der schönsten Bilder des italienischen Faschismus und deutschen Nationalsozialismus mit der später notwendig gewordenen Antizipation des Entsetzens intelligent zu vermitteln.

Im Juli 1941 hatten die britischen Stabschefs die Prinzipien der Bomberoffensive gegen Deutschland dahingehend ausformuliert, dass man als erstes die Grundlagen zerstören müsse, auf denen die Kriegsmaschinerie ruhte, also die Wirtschaft, die sie antrieb, die Versorgungsquellen, die sie speisten und die Siegeshoffnungen, die sie beflügelten. Erst danach sei man in der Lage, auf den Kontinent zurückzukehren, Teile der feindlichen Gebiete zu besetzen und dem Gegner seinen Willen aufzuzwingen. Die Stabschefs stellten fest, dass die neueste Waffe

in diesem Kampf gegen Wirtschaft und Kampfmoral die Bombenangriffe seien, von denen man zu Recht vermutete, dass ihr Ausmaß sich während des vorhergehenden Weltkrieges niemand hätte träumen lassen. Unter Leitung von Air Chief Marshal Arthur Harris, dem man erst den 'Metzger' nannte, dann zum Ritter schlug und vor einiger Zeit in London ein Denkmal errichtete, nahm diese Strategie Ausmaße an, die eine gewisse Sprachlosigkeit hinterließ. Die Operationen hießen nun „Millenium“ (gegen Köln, Mai 1942) und „Gomorrha“ (Hamburg 1943). Erst 1942 hatte man genügend Lancaster-Bomber, Lübeck und Rostock wurden quasi zu Übungszwecken eingeäschert, Hamburg hatte wegen der ortstypischen Schlechtwetterlage zwei Mal Glück, sonst wäre es schon 1942 im Rahmen eines „Centenary Congratulation-Bombing“ zur Jahrhundertfeier des Stadtbrandes von 1842 untergegangen – so traf es Köln. Die Städte brannten wie Schmelzöfen. Fotos der Zerstörung und des Leides der Bevölkerung wurden offenbar trotz der Verbote angefertigt, teilweise von Privatleuten, aber offenbar auch von den Beobachtungsposten der lokalen Feuerwehren, sodass man das Geschehen im Feuersturm ahnen, aber kaum versprachlichen kann. Das verbrannte Köln ist genau so dokumentiert wie die Agonie Hamburgs. Zu Hamburg gibt es beispielsweise zugleich die Filme der die Bomber begleitenden Aufklärer, die sich des Erfolges der Bombenabwürfe zu vergewissern hatten, wie auch Filme der Feuerwehr, auf denen man sieht, wie die Flammen gleich Lötflammen waagrecht aus den Gebäuden schießen, sowie überaus ausdrucksstarke Fotos von Privatleuten mit den Toten in allen Stadien der Verbrennung. Verschiedentlich äußerten angeblich sogar englische Strategen ihr Unbehagen über den Umstand, dass die militärische Zielsetzung hinter dem Willen zum unbedingten Terror zurückgetreten war.³

Deutschland hatte in der Zwischenkriegszeit zunächst eine Periode der Ultramoderne und der Experimente erlebt. Noch bis in die Gegenwart beschwört man daher den Mythos „Bauhaus“. Ergo erscheint es sinnvoll, die Plakatbetrachtung mit einer Bauhaus-Nachfolge zu beginnen.

Das Bauhaus ist bekanntermaßen von Weimar nach Dessau und von dort nach Berlin verzogen, wo es sich selbst auflöste, um der Zwangsauflösung zuvor zu kommen. Der gesamte Nachlass insbe-

sondere die Werkstätten, wurde als „Studio Dorland“ unter dem Bauhaus-Meister Herbert Bayer verwaltet, der für die Nationalsozialisten noch mehrere große Ausstellungen konzipierte, sich aber 1938 in die USA absetzte. Kurt Kranz (1910 Emmerich/Rhein - 1998 Hamburg) annonciert im Anzeigenteil der 'Gebrauchsgrafik vom Dezember 1938 „ ... als Nachfolger des Studio Herbert Bayer übernehme ich alle Arbeiten des Ateliers ...“. Er empfiehlt sich als langjähriger Mitarbeiter - damit war die entscheidende Bauhaustradition, wenn auch ohne konkrete Nennung, in eine Empfehlung verwandelt, trotz der Umstände, die das Dritte Reich bereitete. Es geht im Folgenden gewissermaßen um einen Bielefelder Beitrag zur Ikonographie des Dritten Reichs. Als Laszlo Moholy-Nagy im Winter 1929/30 einen Vortrag an einem Gymnasium Bielefelds hielt, konnte Kranz ihm seine ersten Arbeiten präsentieren. Moholy-Nagy bestärkte ihn in dem Beschluss das Bauhaus in Dessau selbst kennen zu lernen und so besuchte Kranz seit dem April 1930 die Vorkurse von Josef Albers, der großen Einfluss auf seine spätere pädagogische Arbeit erlangte, die Reklame-Werkstatt von Joost Schmidt und einzelne Seminare von Paul Klee, dessen „Pädagogisches Skizzenbuch“ er 1929 kaufte, und Wassily Kandinsky, dem seine Bewunderung galt. Die FotoKlasse von Walter Peterhans war demgegenüber eine Enttäuschung und die von Kranz geplanten Trickfilme (abstrakte Animation) ließen sich nicht verwirklichen. Bei der erzwungenen Übersiedlung des Bauhauses ging auch Kranz 1932 nach Berlin, wo Mies van der Rohe kurz vor dem endgültigen Exodus sein Bauhaus-Diplom unterschrieben hat. Herbert Bayer beschäftigte ihn anschließend im Studio der Werbeagentur Dorland am Kurfürstendamm, wobei es nicht mehr um Kunst, sondern um die wenig geliebte Werbegrafik ging, die in jener Zeit ein Refugium für Experimente im Bauhaus-Stil war. Kranz blieb bei Dorland und setzte, wie erwähnt, die Tätigkeit Herbert Bayers nach dessen Emigration fort, bis der Wehrdienst im Zweiten Weltkrieg (Finnland) seine Arbeit unterbrach. Er kehrte erst 1946 nach Berlin zurück. Mit der Ausstellung „22 Berliner Bauhäusler stellen aus“, 1949, versuchte man verlorenes Terrain zurück zu gewinnen. In der Nachkriegszeit gehörte er zu den international anerkannten Berühmtheiten des deutschen Designs.

Kurt Kranz scheint das Stichwort 'Verdunkelung' 1940 noch nicht

ganz ernst genommen zu haben. Im Februar 1940 publizierte er ein Cover der Zeitschrift „die neue linie“ - noch immer in konsequenter Bauhaus-Kleinschrift -, auf dem in der verdunkelten Stadt eine Litfasssäule mit einem Variete-Plakat von einem Passanten mit der Taschenlampe angestrahlt wird. Der Luftwaffenoffizier am rechten Bildrand wäre zum sofortigen Einschreiten verpflichtet gewesen, denn das Geben von Lichtsignalen war zu jener Zeit strengstens untersagt. 1940, noch während des siegreichen Vormarsches deutscher Truppen an allen Fronten, mischt sich allerdings im Rahmen der angeordneten Übungen zur Verdunkelung der Städte ein erstes Bild, das nicht völlig zur verordneten Siegesgewissheit passte, in die Fantasie der Betrachter.

Das Interessanteste aber ist: der Bauhäusler kann sich den Terror eines totalen Bombenkrieges nicht wirklich vorstellen. Ein völlig unbekannter, unbedeutender Maler hingegen - ohne signifikante Ausbildung und ohne übergeordnete kunstgeschichtliche Bedeutung - visualisierte zur gleichen Zeit ein Bild, das noch immer unter die Haut geht, und, einmal gesehen, mit hoher Wahrscheinlichkeit Einverständnis in seine „Wahrheit“ und, selbstredend in der Zeitsituation angeordneter Verdunkelungsmaßnahmen, gehorsame Folgsamkeit bewirkte. Sander-Herweg produzierte sein schon häufig abgebildetes Plakat „Verdunkeln!“ mit dem Skelett auf dem Bomber gleichfalls schon 1940, nicht wie vielfach auf Grund der Zeitstimmung vermutet, 1943. Die Einübung des richtigen Verhaltens fand früher statt.

Otto Sander-Herweg (1880 - ?) hat somit 1940 für das Deutsche Propaganda-Atelier (DPA) das eindrucksvolle Verdunkelungs-Plakat „Der Feind sieht dein Licht!“ mit dem Skelett auf dem britischen Bomber, das als apokalyptischer Reiter eine Bombe in ein letztes noch beleuchtetes Haus wirft, gestaltet. Das Plakat wurde so wichtig, dass man noch 1943 in Wien eine wenig gelungene, im stilistischen unsichere Variante anfertigen ließ. Aber trotz der an mittelalterliche Angstvorstellungen erinnernden Fantastik sind weder der Lebenslauf des Entwerfers noch der konkrete Anlass der Auftragsvergabe bekannt. Dieses für die Ikonographie des Zweiten Weltkrieges ziemlich bedeutende Plakat entstand in irgendeinem unbeobachteten Winkel des Daseins, fast ganz nebenbei, anlässlich einer Kampagne, die nur Aber



Abb. 1: Otto Sander-Herweg, Der Feind sieht Dein Licht; aus dem Katalog „Die nützliche Moderne“, S. 76.

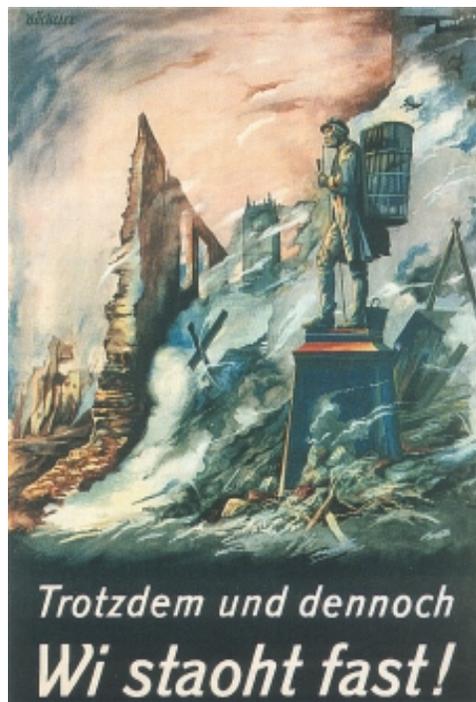


Abb.2: Wilhelm Böckeler, Wi staobt fast!; aus dem Katalog „Die nützliche Moderne“, S.76.

Übungscharakter hatte und angesichts der nachfolgenden Ereignisse des Krieges längst vergessen ist. Sander-Herweg hatte zuvor nur für das „Nationalsozialistische Fliegerkorps Deutschlandflug“, 1937, mit einem Plakat geworben, auf dem die Statue eines gen Himmel schauenden geflügelten Mannes („Lilienthal“) von zwei Formationen unterschiedlich alter Flugzeugtypen überflogen wird. Sonst ist tatsächlich und trotz der Nachforschungen nichts über ihn bekannt. Das mag hier als signifikantes Detail für die allgemeine Lage der Forschung angemerkt sein.

Im Gegensatz zu Kurt Kranz hat Sander-Herweg berücksichtigt, dass man die Bevölkerung nur vor den Gefahren schützen kann, wenn man ihr eine sehr starke Vorstellung der Bedrohung vermittelt. Der reitende Tod auf dem Bomber ist eine so starke, an die Totentänze des späten Mittelalters erinnernde Visualisierung der existenziellen Bedrohung, dass in Bezug auf die Datierung allgemeine Verwirrung herrschte, denn 1940 ist man in Deutschland noch sehr weit von dieser Erfahrung entfernt. Die Aufgabe des Plakatmalers bestand also nicht darin, schon gewesene Erfahrungen nochmals auszuwerten, sondern lange vor dem eintretenden Ereignis - dem Verlust der Lufthoheit an den Feind - eine im Allgemeinen verbotene Vorstellung zu entwickeln und zu visualisieren, die auf Grund ihrer Macht das Verhalten im Sinne des Auftraggebers beeinflusste (vorausseilenden Gehorsam). Aus Gründen, die trotz der häufigen Verwendung dieses Plakates als Illustration - und Vorlage gänzlich unbekannt sind, gelang es Sander-Herweg die Aufgabe derart zu lösen, dass sein Plakat nachträglich in zahlreichen Veröffentlichungen die Aufgabe erhielt, die Stimmung des Jahres 1943 zu illustrieren.

Im Jahre 1943 aber ist es für „Vorwarnungen“ und „Übungen“ zu spät. 1943 wurde für die Deutschen zum Jahr der Katastrophen. Die ‚Moral‘ der Bevölkerung wurde zwar nach Auskunft nationalsozialistischer, also zu prüfender Quellen, weder durch den Bombenterror noch das Schicksal der Sechsten Armee vor Stalingrad und auch nicht durch die drohende Invasion zermürbt.⁴ Denn das psychische Rüstzeug autoritär geprägter Persönlichkeiten ist durchaus geeignet, Druck von Außen abzuwehren. Die von den Briten erhoffte Demoralisierung erreichte wahrscheinlich tatsächlich keine kriegsentscheidenden Ausmaße – weder in der Reichshauptstadt noch in der Provinz.⁵

Deutschland ist eben nicht vereinheitlicht. Schon gar nicht nach nur zwölf Jahren intensiver Bemühungen. Hier sei aus ganz anderen Gründen ein Freund von Heinrich Böll angeführt. Hermann Claasen hatte bei der Bombardierung Kölns am 31.5.1942 sein Fotoarchiv verloren. Danach nahm er die Ruinen der Stadt und das Elend der Überlebenden auf, obwohl das strengstens verboten war. Die Bilder sind erhalten und wurden bereits mehrfach auf Gedenkausstellungen gezeigt. Unvergesslich ist den Kölnern sein Foto „Christus in den Trümmern“ mit einer noch aufrecht stehenden Christusstatue im zerbombten Gemäuer - und doch ist die Popularität des Bildes zugleich Beleg für den hilflosen Rückzug auf uralte religiöse Deutungsmuster nach der Katastrophe. Nebenbei bemerkt: Es ist eine römisch-katholische Deutung, keine nationalsozialistische. Die Fotos der Zerstörung Kölns wurden 1947 unter dem Titel „Tragödie einer Stadt“ ausgestellt, und als „Gesang im Feuerofen“, einer der katholischen Bevölkerung zu jener Zeit noch verständlichen Daniel-Metapher, publiziert und mit einem Plakat von Werner Labbé beworben, das zwar mit sparsamsten Mitteln ausgeführt werden musste - im Zweifarbendruck und nicht größer als ein Zeichenblock -, aber eine der frühesten und eindrucksvollsten Chiffren für den an sich unfassbaren Untergang der Stadt darstellt. Denn ganz klein hebt sich die Silhouette des Kölner Domes vor der riesigen Flamme ab, die die Stadt verzehrt.⁶

Während der Nachforschungen der Jahre 1999/2000 trat ein anderes, dem Standort Münster angemessenes Plakat in seiner ganzen Bedeutung zu Tage. Nachdem der Stadtkern von Münster/Westf., zu jener Zeit Gauhauptstadt, in einem verheerenden Luftangriff am 10.10.1943 verwüstet worden war, malte der ansonsten unbedeutende Wilhelm Böckeler, ein Theatermaler aus der Reimann-Schule in Berlin, nach einem Foto das Standbild des ‘Kiepenkerls’, eines Wanderhändlers, der zur Ortstradition gehört und in der Fremdenverkehrswerbung eine Nebenrolle spielt, welches aber inmitten der rauchenden Ruinen der Stadt noch fest auf seinem Sockel stand, und setzte die mundartlich gefasste Parole „*Trotzdem und dennoch - Wi staoht fast!*“ – wir bleiben standhaft, als Ausdruck des äußersten Widerstandswillens daneben. Die kleine spätbarocke katholische Enklave im anders geprägten Norddeutschland war den Nationalsozialisten durch die Predigten des Bischofs Bernhard von Galen, des „Löwen von Münster“,

unangenehm und unzeitgemäß aufgefallen, infolge derer das Euthanasieprogramm ins Stocken geriet. Als das Ziel des Bombergeschwaders erkennbar wurde, verzichtete man darauf, die Bevölkerung zu warnen, sodass die ältere, katholische Bevölkerung mitsamt ihrer humanistischen Prägung und ihrem fürsorglichen, auch die Krüppel und Behinderten nicht ausschließenden Einstellung, in der verbrennenden Stadt unterging. In der nachträglichen Anbiederung an die überlebende renitente katholische Bevölkerung, die man soeben verraten hatte, war das genannte Durchhalteplakat einzigartig im Blick auf die Ruinen und das offenbar noch erwartete Einverständnis der Bevölkerung ein indirekter Beleg für die einkalkulierte, von Grausamkeiten nicht zu erschütternde Härte der Bevölkerung. Daneben ist allerdings kaum zu übersehen, dass hier der Schaden nur noch propagandistisch nachbereitet werden kann. Die Aufgabenstellung an den Plakatmaler, eine Durchhalteparole zu illustrieren, ist in der Verwendung eines Bildes des Schadens, der durch falsche Politik entstand, zur Fortsetzung dieser Politik, zwar von beeindruckendem Machiavellismus, führt aber aus der Sackgasse der Entwicklung nicht mehr heraus.

Gräuelbilder gehören zu den eine Sackgasse offizieller Politik visualisierenden Auftragsarbeiten. Gräuelbilder dienen seit jeher der Motivierung eigener Aggressivität und werden im Zweiten Weltkrieg auf allen Seiten entsprechend eingesetzt. In diesem Zusammenhang sei die Kampagne „Feind hört mit!“ erwähnt. Dort wird der unerkannt anwesende Feind hinter der Front zum „Schattenmann“. Die Schattenmann-Kampagne des Dritten Reiches rührte an Themenkreise, deren Setzung propagandistisch besonders abgefedert werden musste sollte es nicht zur Implosion kommen. Nicht die hilflosen und bemühten, in Flüsterkampagnen bedienten Vergeltungsfantasien um neue Wunderwaffen, sondern die Implantation der Vorstellung vom allgegenwärtigen Verrat und geisterhaft-unsichtbaren Feind hinter der Front war geeignet, zur letzten mustergültig durchgeführten Kampagne des III. Reiches aufzusteigen und die Bevölkerung zur Sprachlosigkeit zu verdammen. Die Sprachlosigkeit der Beherrschten – und damit der zukünftigen Opfer – dürfte auch eines der zentralsten Anliegen aller staatlicher Auftragspropaganda gewesen sein.

Doch zu den Voraussetzungen der Schattenmann-Kampagne gehört

noch ein anderer, selten gewürdigter Aspekt der Kriegswirklichkeit. Die Sprachlosigkeit war ein besonderes Merkmal jener Jahre, in denen die deutschen Städte untergingen. Einer Untersuchung über die noch fast kindlichen Luftwaffenhelfer im III. Reich zufolge⁷ hatte die Tatsache, dass der Krieg der Bevölkerung immer schneller auf den Leib rückte und dass es schließlich nur noch um Überleben oder Sterben ging, zwar das Nachdenken über die Zukunft in Gang gebracht und damit einen ersten Schritt zum politischen Bewusstsein ermöglicht, genauer, erbombt, aber das Bewusstsein verengte sich doch wieder auf die eigene Existenznot und die des direkten persönlichen Umfeldes. Politik wurde belanglos im konkreten Alltag der Entbehrungen. Eine mittlere Distanz zum Phänomen des Politischen als wichtiger Voraussetzung politischer Reflexion gab es nicht. Der militärische Alltag blockierte ernsthafte Gespräche, nicht zuletzt durch die leere Formalität des zwischenmenschlichen Umgangs in den immer noch stabilen Hierarchien, durch die sturen, eingepaukten Verhaltenscodes, unter deren Druck nichts so peinlich war, wie aus den Rahmen zu fallen oder gar Emotionen zu zeigen. Utopien und Alternativen standen als Folie der Deutung kaum noch zur Verfügung. Bespitzelung und die Gefahr der Denunziation waren der selbstbewussten Äußerung entgegengesetzt. Vertrauenswürdigkeit war Mangelware, Verrat an den eigenen Lebensinteressen allgegenwärtig. Bis der ganze Rahmen sich zersetzte. Freilich hat man später daraus eine Entschuldigung für das passive Verhalten fast aller Bevölkerungsteile gemacht – und im übrigen die Widerstandskämpfer entweder zu inspirierten Heiligen verklärt, derer jährlich in streng formalisierter Form gedacht wird, oder sie nachträglich für verrückt erklärt respektive vergessen, damit kein Funke alten Geistes überspringe und die gegebene Anpassungsbereitschaft nicht gefährdet werde.

Die Bilder des Bombenterrors blieben eine im Eifer des Wiederaufbaues nicht mehr verstandene, nur noch historisch zu erklärende Warnung aus längst vergangenen Tagen, wie ein Märchen oder eine Horrorgeschichte aus alter Zeit.

Anmerkungen:

¹ Die nützliche Moderne. Grafik & Produkt-Design in Deutschland 1935-

1955. Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster. Red.: Jürgen Krause, Klaus-Jürgen Sembach. Münster 2000. Vgl. meinen Leitartikel „Politpropaganda zwischen Bauhaus und Wirtschaftswunder. Ein Beitrag zum Verständnis ausgewählter Plakate und Kampagnen der Jahre 1935-1955. In: Ebd., S. 72-92.

2 So formulierte „Der Spiegel“ 2/2003, S. 42 anlässlich einer Serie über den Bombenkrieg gegen die Deutschen: „Schockerfahrungen sind nicht erzählbar – gerade das, was einen umgeworfen hat, kann man nicht erinnern“.

3 Ein Zufallsfund zu abweichenden Meinungen über Bombenterror wird zitiert in: Groehler, Olaf: Bombenkrieg gegen Deutschland, Berlin 1990, S.63. Zunächst scheint man 1942 - in der Zeit, als man die Waffenschmieden von Krupp in Essen bombardierte, tatsächlich noch militärische Zielsetzungen beachtet haben, wie auch Harris in seinen Erinnerungen von 1947 schrieb. Am 27.5.1943 geht es ihm im Operationsbefehl Nr. 173 an seine Kommandeure in der Anweisung zur ‘völligen’ Zerstörung Hamburgs um die Wirkung auf die deutsche Moral, um einen wichtigen Beitrag zur Verkürzung des Krieges und zum Sieg zu leisten. Als militärisches Ziel war Dresden uninteressant, im Februar 1945 wurde die von Churchill angeregte Verwüstung trotzdem durchgeführt.

4 Am 19.8.1943 hatten die Alliierten es in der französischen Hafenstadt Dieppe erstmals versucht, waren aber gescheitert; Plakat von Abram Games „He talked - they died“ mit einem Foto gefallener Soldaten.

5 Reuth, Ralf G.: Goebbels, München Zürich 1991, S. 534. Laut mündlicher Auskunft des Hamburger Museums zur Stadtgeschichte soll dort die Kriegsproduktion schon wenige Monate nach der Feuerwalze wieder bei 80% der vorhergehenden Produktion gelegen haben, insbesondere bei den Blohm & Voß-Werken.

6 Krause, Jürgen: Kunst der ‘Ersten Stunde’. Westdeutsche Plakate aus den Nachkriegsjahren im Museum für angewandte Kunst. In: Kölner Museums-Bulletin 4 (1987), S. 3-12.

7 Schörken, Rolf: Luftwaffenhelfer und Drittes Reich. Die Entstehung eines politischen Bewusstseins Stuttgart 1984, zit. S. 128f.