

Heiko Christians

# Über die Gefahr

Eine vorsichtige Annäherung

Meiner

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische  
Daten sind im Internet über *portal.dnb.de* abrufbar.

ISBN 978-3-7873-5098-8

PDF 978-3-7873-5099-5

EPUB 978-3-7873-5100-8

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung:  
Felix Meiner Verlag GmbH, Richardstraße 47, 22081 Hamburg  
[info@meiner.de](mailto:info@meiner.de)

Umschlagabbildung: Balanceakt auf Seil,  
erzeugt von ChatGPT (OpenAI) am 24.3.2026

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2026. Alle Rechte vorbehalten. Der Verlag behält sich die Verwertung der urheberrechtlich geschützten Inhalte dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings (§ 44b UrhG) vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen. Umschlaggestaltung: Stefan Adamick. Satz: Jens-Sören Mann. Druck: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier. Printed in Germany [www.meiner.de](http://www.meiner.de)

# Inhalt

Vorrede .....	9
1. Lob des Gemeinplatzes .....	11
2. Aventüre und Risiko Kleine Geschichte der Gefahr .....	19
3. Theatrum Belli Friedrich der Große kennt nur Hazard .....	31
4. Alles wie im Roman Clausewitz trifft Madame de Staël .....	39
5. »Lebe wild und gefährlich, Artur!« Mussolini liest Nietzsche .....	49
6. Vom Hund zu Heidegger Ein sprachgeschichtlicher Exkurs .....	63
7. Lob der Vor-Sicht Hans Lipps' Philosophie .....	71
8. Ikaros Einiges zur Emblematik .....	83
9. Unter dem Vulkan Humboldt und die tollen Schläfer .....	87
10. Gefährlicher Augenblick und Totale Mobilmachung .....	95
11. An der Sprungschanze .....	107
12. What about the breaks? Gefahr in der Go-Pro-Culture .....	117
Anmerkungen .....	131



»Ich habe den Schwindel unter die Hauptkategorien der Spiele genommen, wobei ich mit diesem Begriff nicht nur die bewusst herbeigeführte Störung des körperlichen Gleichgewichts bezeichne, sondern auch jede Gefahr oder Herausforderung, die, in Kenntnis der Sachlage, als mögliche Folge den Verlust des geistigen oder seelischen oder emotionalen Gleichgewichts, wenn nicht gar des Daseins schlechthin, umfasst.«

Roger Caillois, *Der Fluss Alpheios* (1978)



## Vorrede

»Ein weitläufiges Vorhaben zusammenzufassen,  
heißt immer, es zu verraten.«

Georges Bataille, *Der verfernte Teil* (1949)

Vor gut fünfzig Jahren strahlte der damalige *Süddeutsche Rundfunk* (SDR) Werner Herzogs dokumentarisches Filmessay *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* aus. Der Titelheld Walter Steiner war tatsächlich ein Bildschnitzer – oder Holzbildhauer –, aber vor allem war er mutmaßlich einer der besten Skispringer der Welt. Auch wenn beides bei Herzog durchaus zur Geltung kam, war dieser Film von der ersten Einstellung an eine Studie *über die Gefahr*. Herzogs Film zeigte 1974 bis dato unbekannte, hochästhetische Super-Slow-Motion-Sequenzen vom Skispringen bzw. vom Skifliegen – unterlegt mit dem hypnotischen Sound der vergessenen Krautrock-Band *Popol Vuh*. Die einzelnen Flugszenen oder Sprünge wurden dabei so ausgewählt und aufbereitet, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauer:innen ganz auf den Moment des Misslingens, auf den Kipp- oder Gefahrenpunkt des Sprungs bzw. Flugs, gelenkt wurde. Herzog selbst schlüpfte, etwas unbeholfen, in eine Art Sportreporter-Rolle und kommentierte das Geschehen halb als dramatisches und halb als physikalisches, indem er eigenhändig den Beginn der ›gefährlichen Zone‹ für die Springer am Landungshang markierte.

Was bei Herzogs dramatischem Auftritt möglicherweise immer noch etwas zu kurz kam, ist der Anteil, den Gefahr seit Langem an unseren Vergnügungen hat. Kaum eine Form der Unterhaltung kommt mittlerweile ohne echte oder simulierte Gefahrenmomente aus. In ihre Imagination und Produktion geht ein Gutteil der finanziellen und intellektuellen Anstrengungen, die wir ›Unterhaltungsindustrie‹ nennen. Technische Fortschritte berühren immer auch diesen Bereich. Endgültig aber änderte sich der Blick auf das Thema, das so lange keines gewesen zu sein schien, als das erdrückende Übergewicht des ökonomischen Risikos (als scheinbar einzigem Bezugspunkt der Gegenwart) langsam einer politisch instabilen ›Gefahrenlage‹ wich. Immer häufiger war und ist nun – statt vom Risiko – von der Gefahr die Rede. Selbst wenn man dem Thema

seine politische Aktualität nicht wünscht, kann man sie ihm derzeit wohl kaum absprechen. Was kann eine Geschichte der Gefahr vor diesem Hintergrund leisten? »Die Gefahren, die für eine Lage oder Struktur spezifisch sind«, hielt der Soziologe Hans Freyer 1951 in einer *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters* fest, »pflegen über diese sehr viel auszusagen«. Ich hoffe, dass sich dieser Satz Freyers auf den folgenden Seiten für die Leser:innen einlöst.

Potsdam, im April 2025

# 1. Lob des Gemeinplatzes

»Gemeinplätze sind die Trams des geistigen Verkehrs.«

J. Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen* (1930)

Es könnte sein, dass das Thema ›Gefahr‹ zunächst unscharf und flirrend erscheint. So wie die neue, offene Savanne vor den frühen Hominiden lag, als sie aus ihren Höhlen traten und aufrecht in die ungewohnte Umgebung hinausschritten. Sie erkannten nicht einmal die groben Konturen der ausgedehnten Landschaft. Genauso ergeht es einem mit der Gefahr als Gegenstand der Untersuchung: Was, fragt man sich, soll schon *genau* das Thema sein, wenn ›die Gefahr‹ das Thema ist? Schließlich kann fast jedem und jeder so ziemlich alles gefährlich werden oder aber zumindest erscheinen.

Der Philosoph Hans Blumenberg (1920–1996), der angeblich selbst eine Art Höhlendasein geführt hatte und nur nachts arbeitete, legte 1989 eine gigantische Hermeneutik der Höhle vor. Auf 827 eng bedruckten Seiten verhandelt er darin die Unterscheidung der menschlichen Situation innerhalb und außerhalb der Höhle. Wenn ich Blumenberg (und Blumenberg wiederum Paul Alsberg<sup>1</sup>) richtig verstand, war es die natürliche Schrumpfung der Ur- und Regenwälder, die den Menschen nicht nur in eine neue Umwelt zwang, in die Savanne, sondern auch zum aufrechten Gang. Nur dieser aufrechte Gang erlaubte es dem Menschen nämlich, den qualitativ neuen, weil offenen Gefahrenraum der Savanne psychisch und physisch zu bewältigen. Die Höhle bildete dabei den erforderlichen Rückzugsort, um in der neuen Existenzform dauerhaft bestehen zu können: Der »Übergang in die Kulturhöhlen der frühen Menschheit«, schreibt Blumenberg, lasse »sich als Entlastung vom ›Realismus‹ der freien Landschaft, als Wiedergewinn des verlorenen Biotops in neuer Verdichtung auffassen«.<sup>2</sup>

Blumenbergs überragende Kraft der Auslegung bei wirklich allem, was er jemals zu einem lohnenden Thema auserkoren hatte, versagte auch hier nicht: »Die urweltliche Höhle ist ein Ort der Konzentration von Aufmerksamkeit. Sowohl der Urwald als auch die Savanne sind Gegenden diffuser Aufmerksamkeit, der gedämpften Wachsamkeit noch im Schlaf. In der Höhle gibt es nur

eine Richtung selbsterhaltender Aufmerksamkeit, die Öffnung, die leicht zu beobachten oder gar zu verschließen ist und von der her alles Fremde kommen muss.«<sup>3</sup> Die Höhle wurde bei ihm ein Ort der Konzentration in einer Umgebung der permanenten Diffusion.

Blumenberg war ein fehlerhafter Cicerone in diesem schwierigen Gelände und hielt Folgendes fest: Zunächst wirkte der Mensch in der Höhle auf die kreatürliche Normal-Ökonomie der nie ganz abgeschalteten Aufmerksamkeit für Gefahren ein, indem er seinen Schlaf mit verschlossenen Höhleneingängen, Wächtern und Haustieren beschirmte und beschirmen ließ, »weil die domestizierte Schlafsituation die Missachtung äußerer Signale erlaubte«.<sup>4</sup> Erst dann entwickelte der Mensch im halbwegs sicheren Innenraum der Höhle die Fähigkeit, das Draußen und seine diffusen, überall lau-ernden Gefahren zu bündeln. Zugleich war es dem Menschen möglich, Freiräume für Imaginatives zu entwickeln und sie zeichnerisch und erzählerisch auszugestalten – Gefahr verwandelte er so halb in eine effektive Warnung und halb in einen effektiven Genuss.

Von Anfang an gibt es hinsichtlich der Gefahr eine Dialektik von Realität und Imagination, die das Höhlenbild Blumenbergs wunderbar fasst. Diese Dialektik gehört zur Geschichte der Gefahr. Die Techniken der Imagination sind dabei nicht sauber von der Ebene realer Gefahren zu trennen. Die bisherigen Versuche, von der oder die Gefahr zu erzählen, die Versuche, ihr eine Geschichte und Systematik zu geben, ja, die Beschäftigungen mit dem Thema Gefahr überhaupt, sind an den Fingern einer Hand abzuzählen. Das ist einigermassen überraschend und steht in einem gewissen Gegensatz zu den vielen Versuchen, Gefahr als Auslöser basaler Verhaltens-typen in einer geradezu menschheitsgeschichtlichen Dimension zu verorten. Dass man in gewissem Sinne immer ahnungslos gegen-über den realen Gefahren ist, solange sie einen nicht ereilt haben, ist die Herausforderung.

Ein anderer Philosoph, Hans Lipps (1889–1941), erörtert in seiner Skizze *Über den Raum* die Unterschiede der Selbst- und Raum-wahrnehmung anlässlich dreier Bewegungsformen: Gehen, Tanzen, Marschieren (mit Musik). In allen drei Fällen gilt, dass »der Leib in den Raum verlagert, verschoben, hineingeführt wird«. Aber diese

»Erweiterung unseres Leibraumes in den Umraum«, schreibt Lipps, »kann sowohl als Bereicherung wie als Gefährdung erlebt werden«. Dann markiert er die Grenze zwischen reiner Physis oder Physik und der Vorstellungskraft: »Nicht das objektive Maß der Gefahr schreckt zurück, den Rumpf in den Raum zu werfen, sondern die erlebte Gefährdung bei der Aufgabe der gewöhnlichen Haltung.«<sup>5</sup>

Gefahr hat offenbar eine wichtige, wenn nicht konstitutive Erlebniskomponente. Sie bleibt also auch eine Sache der Nerven und damit der Einbildung. Und wenn dem so ist, muss man tatsächlich weiter fragen, wie es dabei um die Unterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Einbildung steht. Sie scheint ihrerseits unmöglich. Richtig ist auf jeden Fall: Die Gefahr hält ihre Erscheinungsweisen und Wirkungen eher im Verborgenen bereit bzw. entfaltet sie dort, sie hat keine festen Konturen. Die häufige Frage ›wann es denn eigentlich dann ›richtig gefährlich wurde‹, zeigt das Wabernde der Gefahr schön an.

Gefahr steht tatsächlich in direkter Verbindung mit der Einbildung, mit deren keine Grenzen akzeptierenden Kraft, etwas selbstständig hervorzubringen oder zu verändern. Die Einbildung wiederum – und das ist der entscheidende Punkt – steht in direkter Verbindung mit der Technik, mit der Medientechnik. Dazu gehören schon die Malereien an den Höhlenwänden. Denn was und wie wir etwas vor unserem inneren Auge sehen, bevor es konkrete Gestalt annimmt, ist nicht primär dem Zufall, unserem Nervenkostüm oder unserer individuellen Fantasie geschuldet, sondern denjenigen Medien, die unser Sehen und Wahrnehmen, unsere Vorstellungsräume, organisieren, indem wir sie von Kindesbeinen an benutzen oder später zu benutzen lernen, d. h. in sie hineinwachsen.

Ein Soziologe erklärt den Sachverhalt so: »Die andauernde Umformung und Erweiterung des menschlichen Wahrnehmungspotentials vollzieht sich indes für den einzelnen fast unbemerkt – im Schatten des Bewusstseins. Das Sehen erscheint uns in der ›natürlichen‹ Einstellung als ein so unmittelbarer Vorgang, dass wir ›normalerweise‹ weder auf seine sozialisatorische, noch auf seine historische und mediale Formung achten.« Wenn wir aber darauf achten, dann kommt auch in der Soziologie genau das zu Tage, was ich meine: »Aus der natürlichen Künstlichkeit wird unter der Hand eine künstliche Natürlichkeit, der man das Künstliche kaum an-

merkt. So wird das zunehmend instrumentell-medial geformte und geschulte Sehen ›unversehens‹ zum Bestandteil einer ›zweiten‹, medialisierten Wahrnehmungsnatur des Menschen, die auf die ›erste‹ zurückwirkt und diese überformt.«<sup>6</sup>

Das Bild und die Beschreibungen, die wir von der Gefahr zu geben in der Lage sind, richten sich danach, wie wir die Welt sehen. Die große Plastizität der Gefahr hängt also mit ihrer Nähe zu der medientechnisch immer wieder anders modellierten Einbildungskraft zusammen. Wahrnehmung und Evokation der Gefahr kennen eine Hierarchie der Sinne und hängen so von der Geschichte der technischen Verstärkung dieser Sinnesvermögen ab. Damit unterliegen sie Veränderungen, die zu überblicken gar nicht so leicht sind.

✱

Medientechniken verleihen und entziehen der Gefahr periodisch ihre Konturen. Diese Unsicherheit gilt aber nicht nur für ihre äußere Erscheinungsweise und Wahrnehmbarkeit, sie erstreckt sich bis in den Bereich ihrer Wertung und Beurteilung. »Das Gefährliche ist durchaus nichts entschieden Schlechtes oder Schädliches«, schreibt etwa José Ortega y Gasset in seinem Spätwerk über *Die Menschen und die Leute*, »im Gegenteil, es vermag sogar das Nützliche und Glückbringende zu sein. Aber so lange es gefährlich ist, sind die beiden gegensätzlichen Eventualitäten im gleichen Maß möglich«.<sup>7</sup>

Das ist plausibel und macht doch stutzig. Denn die Kombination aus Glück und Gefahr bzw. Nützlichkeit und Gefahr, die hier anklingt, ist keine neutrale. Und die Beförderung des Gefährlichen zum Glückbringenden schon gar nicht. Sie ist vielmehr eine mächtige – nietzscheanische – Unterströmung des europäischen Denkens, wie Ortega selbst betont. Einige Jahre früher hatte ein anderer großer europäischer Essayist dieser Verschiebung einen langen Text gewidmet. Nietzsches Urheberchaft für den genuin deutschen »philosophischen Aufstand« in der europäischen Ideengeschichte steht für ihn außer Frage: »An die Stelle des Glücks setzt er eben das Werk, das Schaffen als solches; an die Stelle des Maßes das Übermaß, an die Stelle der Tugend die Macht, an die Stelle der Bildung die Züchtung; an die Stelle des zivilisierten Lebens in Städten die Einsamkeit der Bergeshöhe, an die Stelle der behaglichen Ofenwärme die kalte Luft der Gipfel und die Hitze des südlichen Mittags.«<sup>8</sup>

Diese sinnliche und moralische Konturlosigkeit des Gegenstands verspricht nicht gerade ein unerschütterliches und klar begrenztes Materialkorpus, um die aufgeworfenen Fragen befriedigend zu beantworten. Auch hier ist die Lage unübersichtlich. Ich benutze vor allem – exakt dem üblichen Vorwurf an die Geistes- oder Kulturwissenschaften entsprechend – aus dem jeweiligen Kontext gerissene, oft nochmals verkürzte Zitate aus klassischer Literatur und Filmkunst, gewaltsam stillgestellte oder isolierte Bilder, zufällige Textfunde aus Bibliotheken und dem World Wide Web, Filmschnipsel und ephemere Bildmengen aus Werbung und Propaganda.

Solche absolute Wahllosigkeit bietet Vorteile, wie der dem Surrealismus nahestehende Literaturkritiker und Soziologe Roger Caillois (1913–1978) schon 1937 festhält: »Die Konzentration auf das Meisterwerk ist alles in allem nur eine, und man kann anstelle der eher seltenen schöpferischen Erfolge die Gesamtheit der Produktion in den Blick nehmen, ohne Rücksicht auf Stil, Kraft oder Schönheit, und hier wiederum zum Beispiel nur die Auflagenhöhe als symptomatischen Wert berücksichtigen.« Und das ist noch nicht alles! »Der Analytiker gewinnt dadurch ein größeres Maß an Sicherheit und erhöht seine Chancen, die Gesetze des Genres, ihre Kraftlinien und insbesondere ihre tatsächliche Einwirkung auf die Einbildungskraft, die Sinnlichkeit und die Handlungsweisen zu erfassen.«<sup>9</sup> Diese fast hundert Jahre alten Überlegungen Caillois' haben ihre Gültigkeit nie verloren. Gerade auch weil das, was unter der expliziten Überschrift *Über die Gefahr* verfasst wurde, die absolute Ausnahme ist und weil diese nur scheinbar klare Überschrift in ihren sich wandelnden Funktionen verstanden sein will.

★

*Über die Gefahr*. So waren zum Beispiel die Überschriften in frühneuzeitlichen Topik-Büchlein gebaut, unter denen man eintrug, was man zu wiederkehrenden Themen woanders gelesen hatte, um später selbst etwas darüber schreiben zu können. Man sammelte ›Stellen‹ bei Autoren, die man für groß hielt oder die dafür galten. Die materiale Topik »als Sammlung rhetorischer Elemente«, schreibt ein ausgezeichnete Kenner der Materie, »ist wie ein Lexikon aufgebaut. Für sie gelten andere Bedingungen der Autorschaft«.<sup>10</sup> Nach dem offiziellen Ende der Topik-Büchlein und der sogenannten Ge-

lehrtenrepublik, das heißt, nachdem man seit ca. 1750 in Europa im Zeichen der *Originalität* zu schreiben lernte und schreiben musste, verschwanden solche Stellen und Methoden aber nicht einfach. Sie zirkulierten weiter, tauchten hier und da auf, kümmerten sich aber längst nicht mehr um *highbrow* und *lowbrow*. Die ehemals wichtige Kategorie der Größe ihrer Herkunft spielte keine Rolle mehr. Der Anteil der exzerpierenden Methode an der Produktion wurde eher verunklart, um dennoch weiter zu bestehen. Ab- oder fortgeschrieben mittels Stellen wurde nun unmerklich. Man unterschlug tendenziell die Absender und Überschriften der verwendeten »topoi konoi«, »loci communes« oder Gemeinplätze, um dann entschlossen den Eigennamen unter das Ergebnis zu setzen und ihm damit das Prädikat von Individualität, Authentizität und Originalität aufzudrücken.<sup>11</sup> Der kanonisch-überschaubare Vorrat an Stellen und Meinungen, der einmal mit Geschick rhetorisch-strategisch platziert und reflektiert werden sollte, wich der Vorstellung von einer Kommunikation und ihren Formaten, in der immer das individuell-authentische Argument und sein mitgelieferter aktueller emotionaler Kontext die Wahrheitsprämie erhielt. Und dann, viel, viel später, kam *copy & paste*. Dass KI-basierte Sprachprogramme der Gegenwart wieder verstärkt dem Gemeinplatz zuneigen, dämmert unterdessen vielen Intellektuellen.<sup>12</sup>

Der irreversibel schlechte Ruf der Gemeinplätze beginnt jedenfalls erst mit dem Sieg des Authentischen und Originalen. Fortan setzte man sich angeblich nur noch mit Gedanken und Empfindungen (kritisch) auseinander – anstatt einfach bewährten Mustern zu folgen. Diese galten nun, wie die gestelzten Formeln alter Briefsteller, als seelenlos. Dass das nicht stimmt, dass häufig gerade das Entlanghangeln an eingeübten Topoi die Spielräume für Eigenes (erst) eröffnet, wurde – von Goethe bis Ortega, von Gehlen bis Canetti – immer wieder formuliert. Am 20. Februar 1828 schreibt Goethe an Zelter über Walter Scotts *The Life of Napoleon Buonaparte* von 1827: »Das Werk fand ich sehr bequem als Topik zu gebrauchen, indem ich Capitel nach Capitel beachtete, was ich allenfalls Neues empfang, was mir in die Erinnerung hervorgerufen ward, sodann aber nie vergessenes Selbst-Erlebtes hineinlegte an Ort und Stelle, so dass ich jetzo schon nicht mehr weiß, was ich im Buche fand und was

ich hineingetragen habe.«<sup>13</sup> Aber das souveräne Eingeständnis blieb ohne große Resonanz. Das Authentizitäts- und Originalitätsparadigma hatte eindrucksvoll gesiegt.

Bei der Gefahr funktionierte die alte Technologie der *copia*, der argumentativen und motivischen Bevorratung und produktiven Fortschreibung älterer ›Stellen‹, allerdings ganz gut weiter. So richtig in Schwung kommt das Thema Gefahr – aus Gründen, die ich im Folgenden erörtern werde – erst um 1800. Die ältere, sparsamere Ökonomie der Topoi ist, so eine erste Vermutung, eine gute Antwort auf die Schwierigkeit wechselnder medialer Verhältnisse, die eigentlich Eingang finden müssten in die Darstellung und Analyse von Gefahren. Statt Wahrnehmungen oder Empfindungen der Gefahr unter diesen schwierigen, weil wechselnden technischen Bedingungen zu präzisieren, thematisierten Topoi das Gemeinte – ihrer Tradition gemäß – bevorzugt weiterhin lieber (konstant) moralphilosophisch.

»Der wahre Mut«, schreibt der große französische Psychologe in Versen Jean de La Fontaine, »wird nur sich zeigen / in der Gefahr, die uns ganz nah zu Leibe rückt; / jener hat sie gesucht und dann, gleich allen Feigen, / sich, wie er sie nur sah, gedrückt«.<sup>14</sup> Die Schwierigkeiten, die der Topos mit seiner moralphilosophischen Pointierung elegant umschiff, dürften klar geworden sein. Andernfalls kann man noch einen Blick in Ruben Östlunds filmisches Meisterwerk *Höhere Gewalt* von 2014 werfen. Der Film spielt in einem Ski-Resort. Man sitzt im alpinen Showroom – auf der Panoramabergterrasse. Als eine imposante kontrollierte Lawinensprengung dort in die Gefahr einer richtigen Lawine umzuschlagen droht, erörtert der Film, der Gefahr absolut eindrucklich inszeniert, die Frage nach der Feigheit des Familienvaters.

Zur fortschreitenden gedanklichen Durchdringung luden die wechselnden technischen Umstände der Markierung von Gefahren nicht gerade ein. Im Prinzip wurde deshalb seit Aristoteles nicht viel Neues formuliert: »Es wissen nämlich alle, dass sie sterben werden, aber weil es nicht nahe bevorsteht, kümmern sie sich nicht darum. [...] Dieses nämlich ist Gefahr: die Annäherung von Furchtbarem.«<sup>15</sup> Man begnügte sich mit den wenigen Stellen und ließ sie zirkulieren.

Die sehr überschaubaren Ausnahmen von dieser Regel stammen häufig aus der Feder von Autoren mit militärischer Expertise oder militärischem Selbstverständnis. Auf Carl von Clausewitz' *Vom Kriege* werde ich deshalb in einem eigenen Kapitel zu sprechen kommen. Solche Autoren waren offenbar besonders sensibilisiert für die im Krieg forcierte Erkenntnis, dass Medien nicht nur etwas übermitteln, sondern hochgradig wirklichkeitskonstituierend sind. Für sie gerierte sich diese Einsicht als Überlebensfrage. Angesichts von Drohnenschwärmen mit künstlichen Augen, »Vampirdrohnen und Pfeilbomben«,<sup>16</sup> von denen heutige Soldaten schon bei den kleinsten Bewegungen im Feld – wie in einem Horror-Science-Fiction-Film (oder wie in Ernst Jüngers Roman *Gläserne Bienen* von 1957) – unausweichlich ausspioniert, umschwärmt und dann getötet werden, ist dieser Zusammenhang keine Überraschung mehr.