

Hanne Loreck

**Camouflage. Zur Kunst-
und Kulturgeschichte des
Tarnens**



Einleitung	9
Sichtbarkeit und ihre Ambivalenzen	20
Avantgarde und Tarnung	24
» Vater der Camouflage«: Abbott Handerson Thayer – Künstlerforscher	33
Thayers künstlerisch-wissenschaftliche Grundlagen und ihre ideologischen Implikationen	41
» dis/ruptive pattern«	47
» counter-shading«	51
Exkurs: Tarnung und Phobie. Thayers neurotisches Verhältnis zum (weiblichen) Körper	54
Thayers künstlerisches Umfeld in Paris. Impressionismus, Pointillismus	57
Thayers Kampf um die militärische Anerkennung seiner Forschung	65
Muster für den Krieg	
<i>Dazzle Painting</i>, Vortizismus	81
Geometrien, Kubismus	90
Illusionismus, Simulation	95
Revision des Kubismus	106

Gesprenkelter Tarnstoff	112
Abstraktion, Dekoration	121
Kubistische Ästhetik? Heimkehr, geschlechtliche Ambivalenz	123
Das Optische und die hochkulturelle Aversion gegen Muster	130
Vom Telo mimetico zum Woodland-Muster	135
Exkurs: Masse, Ornament, Tarnung	137
Zwiespältiger Abstraktionsdiskurs, militante Rhetorik	141
Camouflage: Kopie, Zitat, Kommentar. Um 1960 I: Alighiero Boetti, William Anastasi, Timm Ulrichs	145
Andy Warhols <i>Camouflage Paintings</i> , 1986	150
Exkurs: Camp	153
Andy Warhol I: Abstraktion, Repräsentation	159
Andy Warhol II: Abstraktion, Subjekt	163
Andy Warhol III: Tapete, Heim, Medien	167
Mehrwert, Mode	171
Tarnung identitätstheoretisch: Integration, Assimilation	174

Streifen – ein Sonderfall von Camouflage	179
Mobilität	187
Zebrastreifen	189
Popularisierung der Camouflage	195
Gestreifte Moderne	196
Um 1960 II: Nullpunkt der modernen Malerei Minimalistisch: Frank Stella	199
Konzeptuell: Daniel Buren	201
Op-Art: Bridget Riley	205
Weltraum, Streifen, Mode	209
Schwindel, Körper, Hygiene	215
Camouflage-Mode	223
Paradoxien, Anachronismen	227
Wenn Blicke töten könnten	234
Das ambivalente Subjekt der Camouflage I	243
Das ambivalente Subjekt der Camouflage II: Kriegsneurose und Hysterie – Bildstörungen	255
Abstraktion und Camouflage	264
Impressum	280

Einleitung¹

»*Der Anti-Paparazzi-Schal*. Nie wieder unliebsame Fotos! Das verspricht ein niederländischer Designer. Er hat einen Schal entwickelt, der den Träger von Fotos verschwinden lässt«, wird auf *faz.net* am 21. August 2016 verkündet und eine Erläuterung des Herstellers angeführt: »Wir leben in einem Zeitalter des Digitalen, in dem jeder einen Social-Media-Account hat und seinen Ruf und sein Bild in der Öffentlichkeit beschützen muss.«² Das ist die unterhaltsame Inversion des gesellschaftlichen Zwangs zur Sichtbarkeit in Zeiten medialer Dauerpräsenz – im Op-Art-Design. Freilich stellt der Schal – er bleibt auf einem Handybild sichtbar, während seine reflektive Appretur seine Träger_innen für das Kameraauge schwärzt – eine bagatellierte Version von Tarnung dar. Denn er verspricht einzig und allein, eine Person, die sich eher kokette Sorgen um ihr Aussehen zu später Partystunde macht, vor einem unerwünschten Post zu schützen.

Nur wenige Tage später, am 25. August 2016, berichtet *DIE ZEIT*: »Schneidern für den Krieg. Der Kampf gegen Russland muss weitergehen: In einem Kiewer Hinterhof nähen Frauen in privater Initiative Tarnnetze und Tarnuniformen.«³ Die Illustrationen zum Artikel zeigen einen Zottelanzug, der einer schottischen Jagdmontur, einem sogenannten Ghillie aus dem 19. Jahrhundert, ähnelt; das Kiewer Exemplar wurde als Scharfschützenuniform in Auftrag gegeben. In einem Hinterhof voller Graffiti aufgenommen, ist sie tatsächlich schwer auszumachen. 30 ukrainische Näherinnen – Ärztinnen, Lehrerinnen und Rentnerinnen – gehörten zum Tarnbataillon, so die Meldung. (Abb. 1)

In einem Fall macht Mode Gesichter unkenntlich, im anderen Fall unterstützt Handarbeit die militärische Verteidigung. Die Anwendungsbereiche sind verschieden, und auch die Medien, auf welche Tarnung zielt, variieren zwischen dem



Anzüge für Scharfschützen (links)
und Netze für Panzer

Schneidern für den Krieg

Der Kampf gegen Russland muss weitergehen: In einem Kiewer Hinterhof nähen Frauen in privater Initiative Tarnuniformen VON DANIEL ERK

Abb. 1
Daniel Erk, »Schneidern für den Krieg. Der Kampf gegen Russland muss weitergehen: In einem Kiewer Hinterhof nähen Frauen in privater Initiative Tarnuniformen«.
In: *DIE ZEIT*, Nr. 36, 25. 8. 2016, Abbildung S. 5

digital und dem analog gesichteten Raum. Gebe ich das Stichwort Camouflage in eine Suchmaschine ein, so wird vor allem camouflage-gemusterte Mode beworben, und es werden Ratschläge zur richtigen Kombination des Designs erteilt. Im Herbst 2014 hatte der *STERN* die Frage gestellt, ob man Camouflage überhaupt tragen dürfe, und rief ins Gedächtnis: »2003, zu Beginn des Irak-Kriegs, (...) verbot der Musiksender Viva seinen Moderatoren, Camouflage zu tragen. Auch bei H&M erinnerte man sich an seine Vorbildfunktion und verzichtete auf das Muster.«⁴

Die ethischen Bedenken bezüglich des Einsatzes von Flecktarn in Mode und Massenmedien machen deutlich: Das Camouflage-Muster wird nicht wie jedes andere wahrgenommen. Wegen seiner Assoziation mit Krieg polarisiert es, hat aber ebenso eine popkulturelle Normalisierung erfahren. So konstatiert die Modedesignerin Anna Sui: »Camouflage has become a Pop classic.«⁵ Entsprechend qualifiziert der Modejournalismus die »Tarnmuster aus schlammigen Truppenübungsgebieten« 2013 als »Trend-Dauerbrenner«.⁶ Als popkulturelles Statement brachte es spätestens die Hip-Hop-Kultur auf die Bühne. In den 90er Jahren trugen Bands wie Public Enemy oder Bone Thugs-N-Harmony Militärkleidung aus dem Army-Shop. Einfach weil es cool und hart aussah – damals eine Währung in dem Business. Später schwappten die Tarnmuster auf den Laufsteg und von dort wieder zurück auf die Straße.«⁷ In Rückbesinnung auf den Fashion-Hype der 90er Jahre konnte das Magazin *BLONDE. Es ist ein Modemädchen* 2011 die »Rückkehr« des Camouflage-Musters verkünden. In seiner *wild-issue* beobachtete man den »kontroversesten Trend der Grunge-Ära, den Camo-Look« in Verbindung mit der schieren Lust am Muster: »einfach nur, weil es eben gefällt«.⁸ Neben dem geschmacklichen Voluntarismus, der nun das Camo-Muster jedem anderen gleichstellte, behauptete die Autorin die Unangepasstheit des Looks, wäre in ihm doch ein neues Verhältnis zur Natur, ja zu Wildnis auszumachen. Und, so ihr Fazit, auch die unpoliti-

sche Verwendung von Tarnmustern und Militärkleidung vermittele den Träger_innen Stärke und Unabhängigkeit.⁹

Cooler Kerle, sich selbstermächtigende wilde junge Frauen – zweifelsohne ist hier modejournalistische Rhetorik im Spiel. Aber vor welchen gesellschaftlichen und kulturellen Hintergründen hat sich das visuelle Phänomen Camouflage einst herausgebildet, und woher hat das Muster sein Aussehen? Die vorliegende Untersuchung fragt besonders nach den Methoden und Techniken seiner Funktion, Sichtbarkeit zu reduzieren, und bindet die Befunde in mentalitätsgeschichtliche Überlegungen ein. Das Muster ist kein Motiv, Tarnung ist jedoch das Resultat einer Motivation. Keineswegs im vollkommenen Widerspruch zum aktuellen modischen Mehrwert des Musters teilen Tarnverfahren eine über hundertjährige mediale, optische, wahrnehmungstheoretische, gesellschaftliche, politische, biologische, psychologische und militärische, vor allem aber eine Kunst- und Kulturgeschichte. Dieser und vielmehr noch den komplexen Verschränkungen der unterschiedlichen Wissensfelder gilt meine Abhandlung zur Tarnung.

Mit der unübersehbaren Präsenz von camouflage-gemusterter Bekleidung auf den Straßen begannen meine Recherchen in den frühen 2000er Jahren. Zeitgleich fand eine Auseinandersetzung mit Verschleierungsstrategien in der bildenden Kunst statt. Unter den zahlreichen Ausstellungen und Aktionen zum Thema¹⁰ seien zwei hervorgehoben: Thomas Hirschhorns *Utopia, Utopia = One World, One War, One Army, One Dress*, 2005, und die MacGhillie-Performances, *macghillie _ just a void*, 2008–2012, des Künstlerduos knowbotiq.

Hirschhorn setzte sich mit dem globalen »Anstrich« der Camouflage, mithin ihrer Vorherrschaft in der gegenwärtigen Kultur und als Emblem der je aktuellen kriegerischen Konflikte, auseinander.¹¹ In Form einer Allegorie auf die Zeitgeschichte spekulierten Konzept und multimediale Materialisierung damit, die optisch vereinheitlichende Dimension der ange-

wandten Camouflage auf alle Kombattanten im Tragen derselben Tarngrafik zu übertragen. In ihrer visuell globalen Ununterscheidbarkeit, mithin dem vollständigen Funktionieren der Tarnoptiken, würde Krieg als gewalttätige Auseinandersetzung von mindestens zwei bis heute national differierenden Tarnmustern markierten Gegnern ad absurdum geführt.

knowbotiqs MacGhillie-Performances befragen das Recht auf Anonymität unter den Vorzeichen posthumaner Subjektivierung, wenn sich eine Figur, von Kopf bis Zeh von einem zotteligen Overall, halb Jagdmontur, halb hundert Jahre alte militärische Software, bedeckt, durch die Stadt bewegt: »Seine Camouflage bewirkt die Anonymisierung und Neutralisierung der Person, die ihn [den Ghillie-Anzug] in der Öffentlichkeit trägt. macghillie, eine prefer not to-Figur, ein Akteur ohne Identität, [...] oszilliert zwischen der Hyperpräsenz einer Maske und visueller Redundanz. Er durchquert das moderne urbane Umfeld, in dem Auffälligkeit eine ambivalente Bedeutung hat, schwankend zwischen lästiger Affirmation und visueller Beliebigkeit.«¹² In dieser künstlerischen Position geht es weder um Mode- noch um technische Tarnaspekte und auch nicht um Gruppenidentität z.B. einer militärischen Division, sondern die identitäre Subjektkonstruktion wird problematisiert – auch das ein Thema dieses Buches.

Von einem stärker disziplinär gesteuerten Erkenntnisinteresse, wiewohl nicht weniger symptomatisch dafür, das Schlachtfeld in die Gesellschaft verlegt zu sehen, mögen kunst- und kulturhistorische Revisionen zum Thema geleitet sein: So wurde im Rahmen des Camouflage-Trends ein neuer Blick auf Andy Warhols *Camouflage Paintings* von 1986 geworfen. Ganz und gar nicht unsichtbar, sondern von visueller Prominenz bildeten sie einen Schwerpunkt eines der jüngeren Beiträge zum Thema, der Ausstellung *Camouflage* im Imperial War Museum in London 2007.¹³ Man bemerke den Ort. Vergleichbar dem Musée de design et d'arts appliqués contemporains in Lausanne, das 2002 mit

Cache-cache camouflage einen kulturtheoretischen Diskurs zum Kunst-Mode-Militär-Komplex anzustoßen beabsichtigte, ist auch das Imperial War Museum kein Kunstmuseum. In den klassischen Kunstinstitutionen ist Camouflage also eher kein vielbeachtetes Thema. Anders, nämlich generalistisch, die zweibändige Enzyklopädie zum Phänomen mit dem kryptischen Titel *DPM – Disruptive Pattern Material* von 2004.¹⁴ In ihrer in Bild und Text die Vollständigkeit und Systematik der Recherche suggerierenden Selbsteinschätzung – »the most comprehensive guide to camouflage«¹⁵ – zeugt sie keineswegs nur von der bizarren Leidenschaft eines Sammlers, ihres Verfassers. Fraglos spricht dieses Nachschlagewerk für ein weitreichendes Interesse an einem Phänomen mit exponiert kulturellem, politisch explosivem wie offenbar unterhaltbarem visuellen Wert.¹⁶

Der Camo-Modelook, die künstlerischen Arbeiten, interdisziplinären Ausstellungen und Publikationen aus dem späten 20. und dem frühen 21. Jahrhundert könnten als Symptom einer – riskanten und dieses Risiko spektakulär ausspielenden – kulturellen Oberflächlichkeit missverstanden werden. Dem entgegen will ich hier die spezifische Oberfläche der Camouflage im Sinn einer symbolischen Ordnung des ästhetischen und gesellschaftlichen Visuellen in den Blick nehmen.¹⁷ Camouflage als Design wie als Aktivität oder Verhaltensmuster, im übertragenen Sinn also, berichtet von der Kodierung von Räumen und Subjektivitäten – aus der Perspektive von Sichtbarkeit. Die knapp hundertfünfzigjährige Geschichte der Camouflage zeigt sich zunächst als eine opto-ästhetische. Militärhistorisch, wahrnehmungs- und gestalttheoretisch sowie kunsthistorisch überliefert war Tarnung nie ein prominentes Thema. Mit dem Ziel, Sichtbarkeit zu reduzieren oder temporär gar Unsichtbarkeit herzustellen, wirken in ihr geografisch begriffener Raum, Gestaltung und optische Medien zusammen.¹⁸ Heute und auf den zivilen Bereich übertragen operiert soziopolitische Tarnung mit spezifischer Sichtbarkeit; dieselbe Strategie, dieselben Muster,

die einst Deckung versprochen und kontextabhängig noch immer versprechen, werden nun eingesetzt, um Repräsentation zu reklamieren, wie sich ihr zu verweigern. Zumindest funktionieren sie zugleich wie eine Art visuelle und symbolische Steuerung des Maßes, in dem ein Subjekt und s/eine Gruppe Wahrnehmung, ja Anerkennung einfordert oder unterlaufen möchte. Mit Tarnmustern werden beide Richtungen aggressiv und mit einem programmatischen, keineswegs primär ästhetischen, Sinn reklamiert: Kriegskulturen und ihre Subversion fallen im selben – eben gleichmachenden – Muster zusammen. Auf der Seite des Subjekts stehen Identitätspolitiken, auf der Seite der Nationen geopolitische Markierungen und Machtansprüche. Ein- und Ausgrenzungen bezeichnen beide, ob im Modus visueller Anpassung an private und öffentliche Räume oder im Modus ihrer demonstrativen Aneignungen. Darin bildet Camouflage das Gesicht jener aktuellen Kultur, die Tom Holert und Mark Terkessidis in ihrer Studie *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*¹⁹ rekonstruiert haben, ohne allerdings die Tarnmusterungen näher zu sichten. Das hingegen haben Künstler_innen wie Hirschhorn oder knowbotiq in ihrer Praxis aufgegriffen.

- 1) Dieser Essay hat eine lange Genese. Der 2004 begonnene und 2016 fertiggestellte Text wurde 2024 sprachlich überarbeitet, jedoch ohne Berücksichtigung von Literatur, die nach 2016 veröffentlicht wurde. Wo nötig, wurden Jahreszahlen, zum Beispiel Lebensdaten, angepasst. Der Essay bleibt zudem im Historischen allgemein und bezieht sich auch nicht auf jüngste Kriege und ihre Bedeutung für die aktuellsten Tarnpraktiken und Camouflage-Muster. Das Sichtbarkeitsregime definiert sich zwar medial, berücksichtigt dem historischen Material entsprechend jedoch nicht die Visualität manipulierende Funktion von Social-Media-Apps wie ebenso wenig mittels KI generierte Bilder, die täuschend realistisch wirken. Gegendert wurde nur an diejenigen Stellen, an denen die Subjekte nicht mit höchster Wahrscheinlichkeit ausschließlich männlich gelesen wurden, wie die Künstler, die die Camouflage entwickelt haben. Überzeugende Anregungen für das Denken der Camouflage habe ich vor langer Zeit von Martin Burckhardt erhalten, der das erste Manuskript kommentierte. Vielen Dank! Für die kritische Reflexion einer

späteren Fassung danke ich herzlich Susanne von Falkenhausen und für die Beschaffung visuellen Materials Jana Seehusen. Besonders bedanke ich mich bei den Herausgeber_innen Nora Sdun und Gustav Mehlenburg dafür, einen unförmigen Text in die Form der Verlagsreihe Campo gebracht zu haben.

- 2) Maria Wiesner, »Der Anti-Paparazzi-Schal«, <http://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/der-anti-paparazzi-schal-von-ishu-macht-auf-fotos-unsichtbar-14396109.html?GEP=s#aufmacherBildJumpTarget> (zuletzt 12. 5. 2025)
- 3) Daniel Erk, »Schneidern für den Krieg. Der Kampf gegen Russland muss weitergehen: In einem Kiewer Hinterhof nähen Frauen in privater Initiative Tarnuniformen«, *DIE ZEIT*, Nr. 36, 25. 8. 2016, S. 5
- 4) Cathrin Wißmann, »Camouflage-Style. Darf Mode wie Krieg aus sehen?«, *STERN-Extra Mode*, Heft 12/2014, 7. 10. 2014; <https://www.stern.de/panorama/camouflage--darf-man-militaermuster-tragen--3840620.html> (zuletzt 12. 5. 2025)
- 5) Anna Sui, zit. nach: Hardy Blechman und Alex Newman (Hg.), *DPM – Disruptive Pattern Material*, Bd. 1: *An Encyclopaedia of Camouflage: Nature, Military, Culture*, Bd. 2: *DPM – Military Camouflage Patterns of the World*, London 2004, hier Bd. 1, S. 453
- 6) Vgl. <http://www.menshealth.de/style/trends/camouflage-2013.249722.htm> (13. 9. 2013)
- 7) <http://www.gq-magazin.de/mode-stil/modetrends/modetrends-2013-gut-erkannt> (13. 9. 2013)
- 8) Zitate und Paraphrasen siehe Anna Baur, »Camouflage«. In: *BLONDE. wild issue*, 2/2011, #9, S. 78–81, S. 79
- 9) Vgl. Baur, die einen Militär-Shop-Besitzer aus Manhattan zitiert. Baur, *Camouflage* (2011), S. 81
- 10) Exemplarisch: das die Bundesgartenschau in Potsdam 2001 begleitende Kunstprojekt *camofields – volle Deckung*, eine ortsspezifische Reaktion auf das ehemals militärisch genutzte Gelände. Es lagen 240 mit 60 national differierenden Tarnstoffen bezogene Kissen aus. Siehe auch das gleichnamige Musterbuch *camofields – volle Deckung* der Künstlergruppe BergWerk, Potsdam 2001; »Camouflage« betitelte der chinesisch-österreichische Künstler Jun Yang eine Videoinstallation von 2002/03, die illegale Einwanderung thematisiert.
- 11) Thomas Hirschhorn, *Utopia, Utopia = One World, One War, One Army, One Dress*, Kat. The Institute of Contemporary Art Boston et al 2005, mit Texten von Pamela M. Lee und Markus Steinweg
- 12) Vgl. <https://archive.knowbotiq.net/macghillie/> (12. 5. 2025).
- 13) Tim Newark, *Camouflage*, Kat. Imperial War Museum, London 2007, mit einer Einführung von Jonathan Miller
- 14) Hardy Blechman, Alex Newman (Hg.), *DPM – Disruptive Pattern Material*, Bd. 1: *An Encyclopaedia of Camouflage: Nature, Military,*

Culture; Bd. 2: *DPM – Military Camouflage Patterns of the World*, London 2004. DPM ist der Name für das in den 1960er Jahren entwickelte und 1966 eingeführte britische Tarnmuster.

- 15) Blechman, Newman, *DPM* (2004), Bd. 1, S. 24
- 16) Da *DPM* auch das eingetragene Warenzeichen des Autors für seine – ökologische – Camo-Kleiderlinie ist, kommt auf den ersten Seiten der Enzyklopädie bereits eine Ambivalenz zum Ausdruck. Einerseits zeigt sich Blechman über die Ausgabe von Camo-Hosen für Schwangere durch die US-Armee und die damit verbundene zunehmende Einflussnahme des Militärs auf den Zivilbereich, seinen Look und seine Organisation irritiert, andererseits empört der Autor sich über alltägliche Unmutsäußerungen gegenüber Träger_innen von Camo-Bekleidung. Entsprechend endet seine Einführung mit der widersprüchlichen Bemerkung: »I hope that DPM encourages the further widespread use and production of camouflage patterns by civilians, as an expression of a desire for peace, not war.« (S. 21) Hinter dieser Hoffnung steht die symbolische Zuschreibung von Schönheit und vor allem von »lebendiger Natur« (S. 22) an das Camo-Muster. Es möge, so die Botschaft, in Zukunft nur noch den Zivilist_innen vorbehalten bleiben, während die Armee, entsprechend ihres Geschäfts mit dem Tod, schwarz auftreten solle.
- 17) Ausführliche Literaturliste mit Schwerpunkt bildende Kunst: Christine Hoffmann, »Camobiblio«. In: Elmar Zorn, Kai Vöckler (Hg.), *Tarnung: Enttarnung: Kunstprojekte der Bundesgartenschau Potsdam 2001*, Potsdam 2001, S. 45–46
- 18) Vgl. meine Darlegung zur Genese der Camouflage und zum Phänomen ihrer gegenwärtigen Präsenz in unterschiedlichen Medien: Hanne Loreck, »Mimikry, Mimese und Camouflage: biologische, ästhetische und technisch-militärische Praktiken der Tarnung um 1900«. In: Anne-Rose Meyer, Sabine Sielke (Hg.), *Verschleierungstaktiken. Strategien von eingeschränkter Sichtbarkeit, Tarnung und Täuschung in Natur und Kultur*, Frankfurt am Main u. a. 2011, S. 159–184; dies., »Entwaffnend? Spekulationen zur Camouflage-Mode / Disarming. Speculations About Camouflage Fashion«. In: Elke Bippus, Dorothea Mink (Hg.), *Mode Körper Kult*, Freiburg 2007, S. 240–248. Dies., »Mode als Zeichnung im Raum – Streiflichter«. In: Angela Lammert, Carolin Meister et al (Hg.), *Räume der Zeichnung*, Berlin/Nürnberg 2007, S. 223–235; dies., »Camouflage: Raumeroberungen – Kunstmanöver«. In: Michaela Ott, Elke Uhl (Hg.), *Denken des Raumes in Zeiten der Globalisierung*, Münster 2005, S. 199–211
- 19) Tom Holert, Mark Terkessidis, *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*, Köln 2002

Sichtbarkeit und ihre Ambivalenzen

»Sichtbarkeit ist nicht Transparenz. Vielmehr [...] ist Sichtbarkeit selbst ein Anspruch, der mit Bedacht untersucht werden muss«, so Paula A. Treichler, Lisa Cartwright und Constance Penley in *The Visible Woman*. »Indem wir erkennen, was gesehen wird und was neu gesehen wird, müssen wir genau dem gegenüber wachsam sein, was nicht oder nicht mehr gesehen wird.«²⁰ Und, so ergänze ich, auch nicht gesehen werden soll oder gesehen werden will. Denn kommt der große Komplex der Sichtbarkeit ins Spiel, dann geht es nicht länger isoliert um ästhetische Produktion oder Kunstpraktiken, sondern auch um optische Medien und um gesellschaftliche und subjektive Wahrnehmungsmodalitäten. Ganz besonders aber geht es um Repräsentation, also um das, was in jeder Zeit auf jeweils ihre Weise in der Verschränkung von politischen, ökonomischen und sozialen Interessen für repräsentativ erachtet wird. Immer grenzt Sichtbarkeit an das Spektakuläre und an den Imperativ, Sichtbarkeit zu erreichen. Denn nur das, was Bildstatus erlangt, scheint zu existieren. In diesem Diktat des Visuellen liegt eine militante Note, auf die zurückzukommen sein wird. Daher kann Tarnung im gesellschaftlichen Kontext sichtbar machen, wer und was nicht repräsentiert ist, weil es keine kulturelle Wahrnehmung dafür gibt oder weil er, sie oder es sich der Repräsentation gezielt entzieht, das Repräsentationsregime also täuschen will.²¹ Gewiss setzt noch solche Unterlaufung das Regime des Visuellen voraus, mithin die Okulartyrannis, wie der Philosoph Ulrich Sonnemann die Dominanz des Sehsinns in der Moderne negativ bestimmt hat.²² Allerdings stellt Camouflage eine spezifische Oberfläche dar, die visuell organisierte Systeme von Kontrolle und Überwachung in zwei Richtungen kritisch zu reflektieren vermag, in Richtung von Anpassung und/oder dahingehend, sich durch eine Verkleidung vor einem solchen System zu schützen. Die Schutz-

dimension, wie real oder imaginär auch immer, erweist sich als einer der Gründe der Aktualität von Camouflage und ihrer zumindest in den frühen 2000er Jahren inflationären Präsenz im internationalen Stadtbild – und dies trotz ihres paradoxerweise Aufmerksamkeit heischenden und mit hohem affektiven Potential ausgestatteten visuellen Werts.

Doch historisch begann alles anders. Um 1900 gab es für Camouflage keine Betrachtungsmodalität, geschweige denn eine ästhetische Wertschätzung. Der Modus (relativer) Unsichtbarkeit sollte zwar den Krieg verändern, gründete aber auf den damals jüngsten zoologischen und optischen Forschungen zur tierischen Mimese und auf den zum historischen Zeitpunkt aktuellen Bildtechnologien. Weder standen bei der Entwicklung von Tarntechniken und besonders von Tarnmustern radikale Subjektivität, mithin ein zu anonymisierendes Individuum im Mittelpunkt, noch der Gedanke an internationale, gar globale Abwehrmechanismen. Die optische Negation physischer Körper hatte nur ein Ziel: nationale Räume zu schützen und zu verteidigen. Dieser Zweck schien jedoch von Anfang an auch das Partisanenhafte, den Guerillakrieg, zu legitimieren – eine weitere Ambivalenz und ein Grund der historisch zögerlichen Erforschung der Camouflage als staatliches Instrument. Schon hier wird deutlich, dass Un/Sichtbarkeit nicht eine ist, sondern dass es viele Un/Sichtbarkeiten gibt. Wie Gertrude Stein 1933 in *Autobiographie von Alice B. Toklas* im Rückblick auf den Ersten Weltkrieg in Paris schrieb: »Was uns außerdem lebhaft interessierte, war, wie sehr sich die Camouflage der Franzosen von der Camouflage der Deutschen unterschied, und einmal kamen wir an einer sehr sehr ordentlichen Camouflage vorbei und sie war amerikanisch. Die Idee war dieselbe, aber da es schließlich unterschiedliche Nationalitäten waren, von denen sie herrührten, waren Unterschiede unvermeidlich. Die Farbigkeit war unterschiedlich, die Muster waren unterschiedlich, ihre Anordnung war unterschiedlich, es veranschaulichte die ganze Kunsttheorie und ihre