

Title	Zur Typus-Darstellung in den Fotobüchern um 1930. Am Beispiel von Kurt Tucholsky und Ernst Jünger
Sub Title	
Author	山口, 祐子(Yamaguchi, Yuko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2014
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.51 (2014. ) ,p.13- 43
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20140331-0013">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20140331-0013</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Zur Typus-Darstellung in den Fotobüchern um 1930. Am Beispiel von Kurt Tucholsky und Ernst Jünger

Yuko YAMAGUCHI

## 1. In der Flut von Fotobüchern

Nach der Turbulenz der Inflation erlebte der Fotojournalismus in der Weimarer Republik die erste Blütezeit, in der die Fotografie zum Leitmedium avancierte. Die renommierte *Berliner Illustrierte Zeitung* erreichte gegen Ende der zwanziger Jahre eine Auflage von fast zwei Millionen. Fotografische Abbildungen überfluteten nicht nur die etablierten Zeitungen sondern auch Boulevardblätter, Modezeitschriften, die Werbung und nicht zuletzt politische Organe wie etwa die *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, die 1930 wöchentlich eine Auflage von 300,000 bis 450,000 erzielte.<sup>1)</sup>

Bereits im Jahr 1925 war die kleine Kamera Leica von der Wetzlarer Firma Leitz auf den Markt gebracht worden, und dieses Modell trat bald als Symbol für das neue Zeitalter des Sehens in Erscheinung. Dass man mit dem tragbaren Apparat überall und jederzeit, nicht nur als Profi-Fotojournalist sondern auch als Amateur für die Momentaufnahme

---

1) Zur Presse sowie zum Fotojournalismus dieser Zeit vgl.: Kübler, Hans-Dieter: „Wirtschaftskrisen und kulturelle Prosperität. Die Presse von 1920 bis 1930“, in: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der 20er Jahre*. München 2008, S. 97–122; Weise, Bernd: „Photojournalism from the First World War to the Weimar Republic“, in: Honnef, Klaus u. a. (Hg.): *German Photography 1870–1970* (Ausstellungskatalog), Köln 1997, S. 52–67.

alltägliche sowie sensationelle Ereignisse knipsen konnte, brachte einen enormen Einfluss auf die Wahrnehmungsproblematik der Fotografie.<sup>2)</sup> Gerade zu diesem Zeitpunkt wurden Fotobücher von international renommierten Fotografen veröffentlicht.<sup>3)</sup> Zu nennen sind zum einen didaktische Fotobücher der modernen Avantgardisten, die die Optik des Kamera-Auges als neue Wahrnehmungsform postulierten: Der Bauhaus-Meister Moholy-Nagy versuchte im Jahr 1925, die Verwendungsmöglichkeiten der Fotografie mit zahlreichen Beispielen in *Malerei, Fotografie, Film* zusammenzufassen. Bereits 1927 erlebte dieses Buch die zweite Auflage und wurde zwei Jahre später ins Russische übersetzt. Darauf folgend erschienen zwei Lehrbücher mit ähnlichem Konzept: *Es kommt der neue Fotograf!* (1927) von Werner Gräff sowie *Foto-Auge* (1929) von Franz Roh und Jan Tschichold. Zum anderen ist das dokumentarische Fotoalbum im Bereich des Tagesjournalismus zu erwähnen. Erich Salomon, der Vertreter der Pressefotografen, stellte seine Momentaufnahmen prominenter Politiker mit einem umfangreichen Kommentar in einem Buch zusammen: *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken* (1931). Darüber hinaus erschienen schließlich auch die epochenmachenden Fotobücher der sogenannten neusachlichen Fotografen auf dem Buchmarkt: Alfred Renger-Patsch: *Die Welt ist schön* (1928); Karl Blossfeldt: *Die Urformen der Kunst* (1928) sowie August Sander: *Antlitz der Zeit* (1930).

---

2) Sachse, Rolf: „Künstlerische Avantgarde und moderner Bildjournalismus. Die Photographie der 1920er Jahre“, in: Faulstich (2008), S. 175–185.

3) In Bezug auf die Weltgeschichte der Fotobücher vgl: Martin Parr and Gerry Badger (ed.): *The Photobook. A History*. Volume 1, New York 2004, im Zusammenhang mit Deutschland in den 20er und 30er Jahren siehe besonders das Kapitel 4 und 5; Zu den deutschen Fotobüchern in den zwanziger Jahren siehe auch: Bergius, Hanne: „Die neue virtuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre“, in: Honnef, Klaus u. a. (Hg.): *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970* (Ausstellungskatalog), Köln 1997, S. 88–102.

Um 1930 erreicht dieser Boom von Fotobüchern parallel zur Massenpublikation literarischer Sammelveröffentlichung seinen Höhepunkt. So geht es nun nicht mehr bloß um ein Fotoalbum, sondern vielmehr um eine Text-Bild-Kombination in Buchform. Es lässt sich hierbei besonders feststellen, dass das Fotobuch am Ende der Weimarer Republik als visuelle Anthologie zu verschiedenen Zwecken herausgegeben wurde. Anlässlich des zehnten Jahrestages seit dem Ende des Ersten Weltkrieges treten z. B. Kriegserinnerungsbücher verschiedener politischer Richtungen auf, darunter auch nicht wenige mit fotografischen Illustrationen. Dem Fotobuch ist dabei, wie bereits in der Vorkriegszeit<sup>4)</sup>, eine Rolle zur explizit politischen Propaganda zugeordnet. Der zehnte Jahrestag war überdies ein Anlass, die Republik zu feiern, wobei man nun eine politische sowie gesellschaftliche Bilanz ziehen wollte. Vor dem Krisenbewusstsein einer veränderten bzw. sich verändernden Gesellschaft trat das Bedürfnis nach einer Zeitdiagnose immer mehr in den Vordergrund, sodass eine solche Zeitdiagnostik zusehends in Buchform, als Essaysammlung und vor allem auch als Fotobuch publiziert wurde. Manche dieser Publikationen bestehen aus Beiträgen mit fotografischen Illustrationen, andere überwiegend aus Abbildungen und Fotomontagen mit Untertiteln.<sup>5)</sup> Um aus den zahlreichen Ereignissen ein Gesamtbild der Zeit anschaulich-sichtbar zu machen, erscheint vielen die Authentizität der Fotografie und deren neue Wahrnehmungsmöglichkeit nutzbar zu sein. Gleichzeitig warnen zeitgenössische Medienkritiker vor der

- 
- 4) Bereits vor dem Ersten Weltkrieg finden sich in der Presse Versuche, Reportagefotos als Tatsachenbelege zu verwenden. Nach dem Krieg erscheint das damals Aufsehen erregende Bilderbuch von Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege!* (erste Auflage 1924), das die internationale pazifistische Bewegung unterstützte.
- 5) Um nur einige von der kommunistischen, aber auch linksbürgerlichen Seite zu nennen: *Rote Signale* (1929) bzw. *Volksbuch 1930* (1930); von der antibürgerlichen, rechts-nationalistischen Seite: *Das Gesicht der Demokratie* (1931) sowie *Der gefährliche Augenblick* (1931).

Fragwürdigkeit der Fotografie, würde man sie ohne Vorbehalte einsetzen, um damit die gesellschaftlichen Verhältnisse präzise widerspiegeln zu wollen. Hier kann wohl an Kracauers Essay „Die Photographie“ (1927) oder Benjamins Aufsatz „Kleine Geschichte der Fotografie“ (1931) erinnert werden.<sup>6)</sup>

Im Hinblick auf den oben genannten mediengeschichtlichen Kontext wird im Folgenden analysiert, wie man sich bei der Zeitdiagnose mit diesem hybriden Medium Foto-Buch in der Weimarer Republik auseinandersetzen hatte. Auf dem Prüfstand stehen zwei sowohl politisch als auch ästhetisch gegensätzliche Stellungnahmen: *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) von Kurt Tucholsky und *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit* (1933) von Ernst Jünger. Ausgehend von den Ansichten beider Verfasser zur Fotografie wird hier zunächst die Vorrede bzw. die Einleitung, in der sie ihre Konzepte darlegen bzw. eine Gebrauchsanweisung für die Fotografie im Buch liefern, in Betracht gezogen. Davon ausgehend lässt sich anschließend befragen, welche Art Darstellungsprinzip im Buch tatsächlich abzulesen ist. In der vorliegenden Untersuchung soll zumal der Begriff „Typus“ genauer analysiert werden, welcher als ein neusachlicher Habitus der zwanziger Jahre dem bürgerlich-konventionellen Individuum gegenüber steht<sup>7)</sup> und in den beiden Werken hinsichtlich der Wirklichkeitsdarstellung eine Schlüsselposition einnimmt. Zu erfragen sind also Bezüge zur Typus-Darstellung im Fotobuch: was für eine

---

6) Zum Problemhorizont der fotografischen Wahrnehmung vgl.: Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart 2010, besonders S. 157–196.

7) Hermut Lethen entwickelt bei der Auflistung der Termini für den neusachlichen Habitus ein Schema, in dem sich unter anderen Oppositionspaare wie z. B. „Wärme“ gegen „Kälte“, „Sammlung“ gegen „Zerstreung“ auch die Opposition „Individuum“ gegen „Typus“ finden: Lethen, Hermut: „Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik“, in: Weyergraf, Bernd (Hg.): *Literatur der Weimarer Republik 1918–1933*. München u. a. 1995, S. 371–445, besonders S. 406f. Dazu vgl. auch: Ders.: *Verhaltenslehre der Kälte*, Frankfurt am Main 1994.

Typologie wird für ein Fotobuch vorgestellt, wie sieht es mit der Darstellung bzw. Realisierung aus und in welchem Grade ist das Buch-Format daran beteiligt?

## **2. Kurt Tucholsky : *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)<sup>8)</sup>**

### **2–1. Von der Waffe zur gefährlichen Sache**

Vor dem Ersten Weltkrieg betont Kurt Tucholsky (1890–1935) bei seinen Aussagen über die Fotografie noch ihren positiven Gebrauchswert für die agitatorische Propaganda: „Wir brauchen viel mehr Fotografien. Eine Agitation kann gar nicht schlagfertiger geführt werden. Da gibt es keine Ausreden — so war es, und damit basta“.<sup>9)</sup> Nach dem Krieg verfasst dann Tucholsky um 1920 tatsächlich Fotoreportagen für die *Freie Welt*, die illustrierte Wochenschrift unabhängiger Sozialdemokraten. Tucholsky interessiert sich also zunächst sicherlich für die Unmittelbarkeit des Fotos und seine eindeutige Überzeugungskraft, die im Vergleich zur Schrift wesentlich mächtiger zu funktionieren scheinen. Die Idee, die Fotografie durch Beschriftung zur politischen Satire zu machen, stammt aus der Pionierarbeit von Karl Kraus, welche er in Titelbildern seiner Zeitschrift *Die Fackel* geleistet hatte.<sup>10)</sup> Tucholsky war davon begeistert und forderte nun selber, die Fotografie als Tendenzbild zu benutzen. Hier sollte aber nicht übersehen werden, dass Tucholsky, der

---

8) Der folgende Abschnitt ist eine wesentlich abgekürzte und zur Grundlage dieser Untersuchung erneut erweiterte Version aus einem Teil meiner Dissertationsschrift: Yamaguchi, Yuko: „*Am hübschesten sind eigentlich Bücher, die gar keine sind.*“ *Kurt Tucholskys Sammelbände (1927–1931)*, aufgenommen im April 2011, Tokyo (Keio-Universität), S. 114–124 bzw. S. 129–135.

9) Tucholsky, Kurt: *Gesamtausgabe. Text und Briefe*, hrsg. von Antje Bonitz u. a., Reinbek 1996ff. (=GA, Bandzahl/ Seitenzahl). GA 1/67f., hier S. 67.

10) Vgl. dazu: Lensing, Leo A.: „Photographischer Alldruck ‘ oder politische Fotomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Fotografie“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Heft 4, 1988, S. 556–571.

bürgerliche Intellektuelle, zur unmittelbar agitatorischen Propaganda für die Massen ein widersprüchliches Verhältnis hatte.<sup>11)</sup> Er ist sich, zumal nach der Inflationszeit, der für die Zeitgenossen typischen kommunikativen Schwierigkeiten des Schriftstellers bewusst, allgemeingültige Gegebenheiten in einer neu entstehenden Massengesellschaft an ein breites Publikum zu vermitteln: Was ein Schriftsteller schreibt, ist nichts anderes als der subjektive Ausdruck der eigenen sozialen Klassenschranken, der die anderen nur bedingt anspricht.<sup>12)</sup> Bezogen auf diese Problematik spricht Tucholsky anlässlich einer Kritik an der Reiseliteratur von „horizontalem“ und „vertikalem“ Journalismus (GA 7/26ff.). Aufgrund der homogenen wirtschaftlichen Konstruktion der Zivilisationsgesellschaften bringe der horizontale Journalismus, bei dem der Reiseberichterstatte im Ausland auf seiner eigenen Klassenebene bleibt, nichts

---

11) Vgl. dazu: Siems, Renke: *Distinktion und Engagement. Kurt Tucholsky im Licht der „Feinen Unterschiede“*. Oldenburg 1995, S. 138–215.

12) Zu diesem Problemhorizont vgl. auch z. B.: GA 5/245ff.; GA 8/358ff.; GA 11/205ff.; GA 13/249ff.; GA 10/162ff. In diesem Zusammenhang vgl. auch folgende Ansichten von Zeitgenossen, z. B. Siegfried Kracauer: „Hundert Berichte aus einer Fabrik lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren, sondern bleiben bis in alle Ewigkeit hundert Fabrikansichten. Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. Gewiß muss das Leben beobachtet werden, damit sie erstehe. Keineswegs jedoch ist sie in der mehr oder weniger zufälligen Beobachtungsfolge der Reportage enthalten, vielmehr steckt sie einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird. Die Reportage photographiert das Leben; ein solches Mosaik wäre sein Bild“. In: Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten*. Frankfurt a. M. 1971, S. 16. Erstveröffentlichung 1929; Brecht, Bertolt: „Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache <Wiederaufgabe der Realität> etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht“. In: Brecht, Bertolt: „Der Dreigroschenprozess – Ein soziologisches Experiment.“ In: Ders.: *Werke*, hrsg. von Werner Hecht u. a., Frankfurt a. M. 1988ff., Bd. 21, S. 448–514, hier S. 469.

Taugliches, wobei die vertikale Grenzüberschreitung eines „sentimentale(n) und bürgerliche(n) Journalisten“ (GA 7/28) zur Arbeiterklasse im eigenen Land auch nicht viel Profunderes zu vermitteln vermag. Denn: „Es ist vor allem eine Frage der Klasse, aus der der Berichterstatter stammt. Aus seiner Haut kann keiner — aus ihrer Klasse heraus können nur wenige“ (GA 7/26). Tucholsky lehnt also etwa die Neutralität der Reportage ab, die E. E. Kisch stellvertretend postuliert.<sup>13)</sup> Vielmehr geht es ihm um die heterogen-fragmentierten Öffentlichkeiten als Summe von Facetten, die innerhalb ihrer selbst funktional nivelliert und nach eigenen Dogmen geregelt werden. Um ihre Darstellung, die zum Abbau der Grenzen zwischen den Klassen dienen sollte, bemüht sich Tucholsky in seiner Schreibpraxis, ohne dabei allerdings große Hoffnungen zu hegen. Für einen solchen Schriftsteller erscheint hier die Fotografie in der Massenpresse das beste Hilfsmittel zu sein, um solche Dilemmata bei der schriftstellerischen Darstellung der Wirklichkeit zu lösen.

Die Idee, Fotografien als authentische Belege für das jeweilige Angriffsziel der Satire zu gebrauchen, führt zu dem oft zitierten Vorschlag von der Tendenzfotografie (GA7/197ff.). Zu bemerken ist aber, dass die konstruktive Funktion der Fotografie zwar als eine effiziente Darstellungsmöglichkeit der facettenreichen Welt(en) vorgestellt wird, doch bereits im Jahr 1925, d. h. vor der einsetzenden Konjunktur der Fotobücher, auf gar keinen Fall unumstritten bleibt:

Die Fotografie ist unwiderlegbar. Sie ist gar nicht zu schlagen. [...] Eine knappe Zeile Unterschrift — und das einfachste Publikum ist gefangen. [...] Sie [Fotografie] ist eine maßlos gefährliche Waffe. Der Zeichner kann sich etwas ausdenken. Der Photograph nicht (GA7/198).

---

13) GA 7/100f. Vgl. dazu auch: GA 14/38ff.

Die Wirkung der Fotografie gerät über ihre dokumentarische Funktion hinaus in Gefahr, durch die sinnliche Übermacht des Bildes den betreffenden Empfänger (das „einfachste Publikum“) auf eine einseitige Perspektive so „unwiderlegbar“ festzulegen, wie sie der Fotograf selber dagegen nicht ausdrücken könnte. Wenn man solche Schriften Tucholskys zur politischen Fotoreportage im Vergleich mit seinen eigenen, fotografisch illustrierten Artikeln in Unterhaltungsblättern untersucht, ist unverkennbar, dass er eine gewisse Wahrnehmungsproblematik konstatierte. Tucholsky schreibt z. B. 1926 in einem Essay für *Uhu*, das Monatsmagazin im Ullstein-Verlag, erneut in einem bürgerlichen Kontext von jener Unwiderlegbarkeit der Anschauung, für welche die Linse steht:

Die Linse ist ein Aphorismus aus dem fortlaufenden Roman der Zeitlupe, und was hunderttausend Worte nicht zu sagen vermögen, lehrt die Anschauung, die direkt an das Gefühlszentrum greift, die die Vermittlung der Gehirnarbeit als fast nebensächlich übergeht, die unausradierbar aussagt, wie es gewesen ist.<sup>14)</sup>

Wenn hier die Linse mit dem Aphorismus „aus dem fortlaufenden Roman der Zeitlupe“ verbunden wird, tritt eben keine Anschaulichkeit des Faktums bzw. des Dargestellten, sondern die schlagartig-sinnliche „Anschauung“ des Darstellenden in den Vordergrund. Spricht Tucholsky an dieser Stelle vom Tendenzbild, so wird die Frage der Auswahl als Vorbehalt gegenüber einer solchen Anschauung unübersehbar:

Und weil ein Bild mehr sagt als hunderttausend Worte, so weiß jeder Propagandist die Wirkung des Tendenzbildes zu schätzen: von der

---

14) GA 8/453ff., hier S. 454.

Reklame bis zum politischen Plakat schlägt das Bild zu, boxt, pfeift, schießt in die Herzen und sagt, wenn's gut ausgewählt ist, eine neue Wahrheit und immer nur eine.<sup>15)</sup>

Dieser Text ist im Original mit Fotografien versehen. Interessant ist die Funktion der Unterschriften, die den Fotos beigegeben sind: Nicht die Bilder, sondern die Legenden übernehmen die maßgebliche Rolle für die oben genannte Anschauung, die sich außerdem nicht unbedingt jeweils blitzschnell und sinnlich, d. h. nicht immer auf dem ersten Blick einstellen mag. Zum Beispiel ist auf Seite 77 ein Foto beigelegt, das einen schwarzen Mann kurz vor der Hinrichtung darstellt. Unter dem Foto mit dem Titel „Die Minute vor dem Tod“ findet sich folgender Kommentar:

Der Photograph wollte vielleicht nur eine Sensationsaufnahme machen, aber das Bild gibt unendlich viel mehr: es zeigt den erschütternden Kontrast zwischen den gleichmütigen Vorbereitungen der Exekutivbeamten und der resignierten Schicksalsbereitschaft des Negers (Hinrichtung eines Negers, der sich an einem weißen Mädchen vergangen hat).<sup>16)</sup>

Entscheidend scheint hier nicht mehr der fotografische Augenblick, sondern die nachträgliche schriftliche Deutung zu sein, welche wie bei der humanistischen Emblemik dem mit dem Titel (*inscriptio*) eingeführten Bild (der Fotografie) als *subscriptio* nachfolgen soll. Hier lässt sich deutlich ersehen, dass es Tucholsky um das Gemeinte der Fotografie geht, welches erst durch schriftliche Ergänzungen ‚sichtbar‘ wird. Die Fotos sollen also in Hinblick auf das

---

15) Ebenda, GA 8/455.

16) Zitiert nach dem Nachdruck in GA 8/458.

Engagement nicht bloß als fixierte Momentaufnahmen in die Öffentlichkeit geliefert werden. Vielmehr müssen sie erklärt werden, denn es handelt sich doch um eine Kommentierung des Dargestellten durch die sprachlich-schriftlichen Ausrichtungen und Zuschreibungen zur Fotografie, in denen Schwäche und Notwendigkeit der Schriften genauso wie die Macht der visuellen Anschaulichkeit vorausgesetzt sind. Aufmerksam gemacht wird hier eben auf das, was der Fotograf nicht kann: Um eine Tendenzfotografie zu machen, ist nicht ein objektiv-dokumentarisches, sondern ein Verfahren der subjektiven Sinn-Gebung entscheidend. Mit anderen Worten: Die sinnliche Wirkung der Fotografie hängt von der Orientierung der dispositiven Erklärung durch einen Text ab, welcher die dokumentarische Objektivität an der fotografischen Darstellung steuern kann. Eine solche Textierung erinnert uns an die Manipulationsmöglichkeit und Wahrnehmungsproblematik des Fotojournalismus, wie etwa Brecht anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der AIZ über die fotografische Bildreportage skeptisch kommentiert: „Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine“.<sup>17)</sup>

In diesem Sinne lässt Tucholskys Haltung gegenüber der Tendenzfotografie keineswegs eine rein neutrale Stellungnahme zu, sodass er schließlich im Jahr 1928 schon rückblickend und selbstkorrektiv seine eigene Idee modifizieren musste.<sup>18)</sup> An dieser Stelle ist nun darauf aufmerksam zu machen, dass Tucholsky sich selbst bei seinem Versuch, Deutschland im Fotobuch darzustellen, zur widersprüchlichen Notwendigkeit der textuellen Orientierung bekennt. Im Jahr 1930, ein Jahr nach Erscheinung des Buches, schreibt er rückblickend über die Technik der Bildunterschriften:

Ich habe mit Heartfield zusammen in meinem *Deutschland*,

---

17) Brecht (1988), Bd. 21, S. 515.

18) GA 10/215ff.

*Deutschland über alles* versucht, eine neue Technik der Bildunterschrift zugeben, eine Technik, der ich jetzt häufig, auch in illustrierten Blättern, begegne. Aber es sind Äußerlichkeiten, die man uns geguckt hat. [...] Das Buch soll nicht mehr Selbstzweck sein. Man lehre den Leser, mit unsern Augen zu sehen, und das Foto wird nicht nur sprechen: es wird schreien (GA 13/ 223).

Dieses Bekenntnis, das Bild nicht mehr zum Selbstzweck machen zu wollen, spiegelt sich im Buch dann als formale Vielfalt der Texte wieder, wobei interessanterweise der Anteil der Bildunterschriften, welchen ursprünglich die größte Wirkung auf die Masse zugeacht war, nur eine beschränkte Rolle spielt.

## **2-2. Doppelte Typologie zum Nachdenken des Zuschauers**

Für Tucholsky war *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) sowie die Zusammenarbeit mit John Heartfield für den KPD-nahen Neuen Deutschen Verlag Will Münzenbergs eine politische Bilanz als linksbürgerlicher Intellektueller.<sup>19)</sup> Diese Bilanz besteht aus 96 Texten und insgesamt 178 fotografischen Abbildungen (darunter einigen Fotomontagen von Heartfield), welche wesentlich aus den Reportagenfotos von Bildagenturen stammen, wie es sich im Untertitel ersehen lässt: „Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield.“ Das Buch enthält jedoch keine Rubriken, welche die Beiträge einteilen und bei einer Buch-Produktion einen paratextuellen Einfluss auf die ganze Buchform ausüben könnten. Das thematische Konzept hingegen ist in der Vorrede als „die Unmöglichkeit, eine Photographie zu textieren“ deutlich dargestellt:

---

19) GA 19/167.

Diese Photographien sind immer zweierlei: sie sind typisch für etwas in Deutschland — und sie sind gleichzeitig p r i v a t. [...] Lasse ich nun die Figuren a l s T y p e n sprechen, als Vertreter einer Schicht, als Exempel — so geht das ohne böse Kratzer nicht ab. Die Herren A., B., C., D. hätten vielleicht nichts dagegen; sie sehen so aus, als hätten sie Humor. Aber sie haben nicht nur Humor — sie haben auch Feinde. [...] Und dann wird die Privatseele, die in diesen Kollektivgeschöpfen wohnt, böse; [...] — und dann kann dieses Buch nicht erscheinen. Deshalb nicht, weil die ganze Schärfe des Lichtkegels, der der Gruppe gilt, hier auf ein Individuum fele, das der Gruppe angehört — der einzelne büßt dann für die Kollektivität. Das kann man, wenn es sich um eine Zeichnung handelt, ungestraft tun. Da liegt der Tatbestand ganz klar: der gezeichnete Richter ist eben nur ein Typus — es gibt ihn so nicht. Hier aber, auf diesen Bildern, ist der Richter zwar auch ein Typus, weil der Photograph ihn so genommen hat, und weil ers auch wirklich ist — er ist aber auch zugleich der Herr Landgerichtsdirektor Puschke [...]. Dieses Buch soll aber erscheinen. Es will versuchen, aus Zufallsbildern, aus gewollten Bildern, aus allerhand Photos das T y p i s c h e herauszuholen, soweit das möglich ist. Aus allen Bildern zusammen wird sich dann Deutschland ergeben — ein Querschnitt Deutschland.<sup>20)</sup>

Der hier genannte Querschnitt aus dem „Typischen“ ist allerdings nicht nur vom Privaten zu unterscheiden, sondern es lässt sich auch im doppelten Sinn interpretieren: Zum einen ist es die Typologie eines Extremen, welches zum Angriffsziel der Satire charakterisiert werden soll. Hier ist der soziale

---

20) Zitiert nach dem Nachdruck der Erstausgabe 1929 (GA 12, im Folgenden DD), hier S. 11f.

Typus aus der herrschenden Klasse, zu der der Autor selber gehört, in seiner Gesellschaftskritik eben als negativ-normwidriges Beispiel gemeint, das sich in einem Kollektiven als Axiom befinden soll. Auch bei der „Militaria“-Serie vom Jahr 1919<sup>21)</sup> handelt es sich bereits um diese Typologie:

Jedes Urteil über eine Kollektivität ist, mathematisch genommen, unrichtig. Der Typ, der sich durch Übereinanderkopierung von Fotografien ergibt, ist voller Reinheit auf keiner vorhanden. Was der Beurteilung unterliegt, ist der Typ in Reinkultur, wie er von allen Angehörigen einer solchen Gemeinschaft erstrebt wird, ist jener Typ, nach dem sich alle richten, ist der Typ, den viele fast ganz erreicht zu haben sich zum Ruhme anrechnen ließen — ist eben <der> deutsche Offizier. [...] Nicht einzelne Fälle, wie sie in jeder Organisation vorkommen, sollen hier festgenagelt werden, sondern die Regel — nicht die sofort bemerkte und abgestellte Ausnahme. Das Alltagserlebnis. Das Normale. Die Regel.<sup>22)</sup>

In der „Deutsche Richter“-Serie, die ursprünglich im Jahr 1927 in der Wochenschrift *Die Weltbühne* erschien und sich wieder im Deutschland-Buch zusammen mit der Montagefigur Heartfields befindet, wird dieses Argument weiter dahingehend entwickelt, dass der niederste Typus charakteristisch für das Niveau einer Gruppe sei und dieser als schlimmste, deformierte Gegenfigur angesehen werde:

---

21) Diese Serie erschien vom 9. 1. bis zum 14. 8. 1919 sowie 22. 1. 1920 in der *Weltbühne* (=WB), jetzt in GA 3/11ff., 23ff., 33ff., 39ff., 43ff., 52ff., 134ff.; GA 4/31ff.

22) Tucholsky: „Militaria“, 22. 1. 1920 in der WB, jetzt in GA 4/31ff., hier S. 32.

Kollektivurteile sind immer ungerecht, und sie sollen und dürfen ungerecht sein. Denn wir haben das Recht, bei einer Gesellschaftskritik den niedersten Typus einer Gruppe als deren Vertreter anzusehen, den die Gruppe gerade noch duldet, den sie nicht ausstößt, den sie also im Gruppengeist bejahend umfaßt (DD/157).<sup>23)</sup>

Bei der Textierung zur Fotografie, wenn sie vor allem die politisch engagierten Themen behandelt, sollte nun der dargestellte Typus von privaten einzelnen Fällen getrennt werden. Hierbei handelt es sich um die Doppeldeutigkeit zwischen Dokumentarischem und Fiktiv-Reflektierendem bei der Fotografie. Dementsprechend wird die schriftliche Explikation zugunsten einer sinnlichen Verkörperung des Arguments hervorgerufen, denn der Typus muss als Zielscheibe der Satire angegriffen werden.

Zum anderen hat das Typische aber auch Epochentypisches zu behandeln. Es geht hierbei um zeitanalytisch-deskriptive Momentaufnahmen. Dieser thematische Grundton, der schon bei der Überlegung Tucholskys zur Darstellungsproblematik der Gefangenheit sowie Indolenz in der funktional-apparativen Massengesellschaft erwähnt wurde, ist anfangs, nämlich vor dieser „Vorrede“, markiert. Dort findet sich ein *Hyperion*-Zitat:

Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen — ist das nicht wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergossene Lebensblut im Sande zerrinnt? Ein jeder treibt das Seine, wirst du sagen, und ich sag es auch.

---

23) Vgl. dazu auch :Tucholsky: „Der Richter“ vom 29. 7. 1930 in der WB, jetzt in GA 13/295ff.

[...] — wenn selbst die Raupe sich beflügelt und die Biene schwärmt, so bleibt der Deutsche doch in seinem Fach und kümmert sich nicht viel ums Wetter (DD/9).

Die hier genannte Beschreibung der gesellschaftlichen Typen bezieht sich nicht zuletzt auf die oben genannte Kommunikationslosigkeit in der fragmentierten Öffentlichkeit. Über diese Darstellungsproblematik hinaus ist hier zu bedenken, dass Tucholsky jahrelang mittels seiner Schriften eine Fülle von verschiedenen Gesellschaftstypen geschildert hatte. Dies beeinflusst auch die Kollektion im Deutschland-Buch. Die hier montierten Fotos sind mehr als 20 illustrierten Zeitungen entnommen, sodass sie die Heterogenität der damaligen fragmentierten Öffentlichkeiten darstellen können.<sup>24)</sup> Auch bei Texten wie z. B. „Herr Wendriner kauft ein“ (DD/86f.) oder „Die Zeit schreit nach Satire“ (DD/99ff.) handelt es sich einerseits um die satirische Typenbildung, welche jeweils die boshafte Kaufmannsfigur oder den kommerziellen Unterhaltungsbetrieb darstellt, auf der anderen Seite repräsentieren aber dieselbe Texte rein deskriptive Phänomene, wie etwa Einkaufsszenen oder die Revue-Inszenierungen.

Es lässt sich hierbei darauf hinweisen, dass sich das Darstellungsprinzip der Typologie dieses Buches in einer wechselseitigen Beziehung von verschiedenen Zugängen befindet: Bei diesem Buch handelt es sich sowohl um einen Angriff auf die herrschende Klasse als auch um eine codierte Typenbildung, die eben keinen pamphletistischen Anspruch auf die Solidarisierung der öffentlichen Meinung erhebt, sondern zur Selbstreflexion des Zuschauers dienen sollte. Dafür bezieht sich die Textierung auf die Ebene der Symptome, die in der bisherigen Forschung etwa „Momente der Montage-

---

24) Hans, Sarah: *Kurt Tucholsky: Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte. Zur Entstehungsgeschichte und Montagetechnik von „Deutschland, Deutschland über alles“*, Saarbrücken 2007.

Struktur<sup>25)</sup> bzw. „Orbis pictus“<sup>26)</sup> genannt werden. Der „Mischcharakter“<sup>27)</sup> der Konzeption dieses Buches, das auf den ersten Blick konturenlos erscheint, ist hier von besonderer Bedeutung: Hierbei lässt sich die Relevanz der Tendenzfotografien nicht so einseitig begründen. Vielmehr nähert sich Tucholskys Konzept an die physiognomische Typologie von August Sanders *Antlitz der Zeit* an. Im Jahr 1930 rezensiert Tucholsky sofort dieses Übungsatlas gerade so lobend, weil er „nicht Menschen, sondern Typen“ darstelle und nennt ihn „die photographierte Kulturgeschichte unseres Landes“ (GA13/117).

Die Vorrede, welche das Konzept des Buches als Typus-Darstellung mit dem Wort „Querschnitt Deutschlands“ proklamiert, endet mit einer Ankündigung vom „Wiedertreffen“:

Warum das Buch aber diesen tönenden Titel angenommen hat, jene Zeile aus einem wirklich schlechten Gedicht, das eine von allen guten Geistern verlassene Republik zu ihrer Nationalhymne erkor, und leider mit sehr viel Recht! – das wollen wir uns erzählen, wenn wir uns am andern Ende dieses Buches wiedertreffen (DD /12).

Der letzte Text, in dem tatsächlich die tiefere Bedeutung des Titels erläutert wird, heißt „Heimat“ (DD/226ff.). Tucholsky geht hier davon aus, dass der Leser das ganze Buch hindurch geblättert hat. Der Anfang auf Seite 226 lautet:

---

25) Köhn, Lothar: „<Montage höherer Ordnung>. Zur Struktur des Epochenbildes bei Bloch, Tucholsky und Broch“, in: Brummack, Jürgen u. a. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Tübingen 1981, S. 585–615, hier S. 603.

26) Spinnen, Burkhard: *Schriftbilder. Studien zu einer Geschichte emblematischer Kurzprosa*. München 1991, S. 188.

27) Siems, Renke: *Die Autorschaft des Publizisten: Schreib- und Schweigeprozess in den Texten Kurt Tucholskys*. Heidelberg 2004, S. 273.

Nun haben wir auf 225 Seiten Nein gesagt, Nein aus Mitleid und Nein aus Liebe, Nein aus Haß und Nein aus Leidenschaft – und nun wollen wir auch einmal Ja sagen. Ja – : zu der Landschaft und zu dem Land Deutschland (DD/226).

Dieser Text fungiert damit stillschweigend als Nachwort. Und der Versuch, das ganze Land darstellen zu wollen, gewinnt hiermit seine Kontur, die erst in einer Buchform, besonders in den äußerst performativen Paratexten, um so mehr verstärkt wird. Richtet man nach der Lektüre des Nachwortes („Heimat“) den Blick auf das ganze Buch, erscheint die Typenschilderung des *Hyperion*-Zitates umso deutlicher als Motto, welches dieses Miteinander im Buch pointiert vorstellt.

Das Entscheidende besteht allerdings darin, dass die Deutung der Text-Bild-Kombination dem Zuschauer überlassen ist: Innerhalb der oben genannten paratextuellen Rahmenbildung bleibt das ganze als Facetten, die der Leser bzw. der Zuschauer dann für sich selbst miteinander zu montieren und verbindlich-sichtbar zu gestalten habe. Erst in dieser Zusammenarbeit mit dem Zuschauer lässt sich die Lesart der Fotografie als „photographische Allegorese“<sup>28)</sup>nachvollziehen. Dies entspricht zumal der Stellungnahme des Textverfassers als Aufklärer: Tucholsky hat in seiner tiefsten Gesinnung das Ideal der Aufklärung im bürgerlichen Zeitalter niemals aufgegeben. Gegenüber der Arbeiterklasse sollte der Intellektuelle niemals den Führer spielen, sondern vielmehr „entlaufener Bürger“(GA11/313) bzw. „bescheidener Helfer“(GA11/314) sein. Tucholsky setzt also als Rezipient des Fotobuches vom Arbeiterverlag auch einen individuellen, selbstreflexiven Zuschauer voraus und verlangt von ihm autonomes Denken. Tucholsky verlässt sich hier offensichtlich

---

28) Siems (2004), S. 235ff.

auf das Buch-Format als das Leitmedium des Bürgers.

### 3. Ernst Jünger: *Die veränderte Welt* (1933)

#### 3–1. Fotografieren als tarnender Angriffsakt

Ernst Jünger (1895–1998), der große Stilist und einer der umstrittensten Medienästhetiker des 20. Jahrhunderts, soll hier als eine Gegenprobe zum linksbürgerlichen Intellektuellen Tucholsky in Betracht gezogen werden. Jünger erlebte den Weltkrieg als Leutnant an der Front, trug mehrfach Verwundungen davon und wurde schließlich mit seinen Kriegstagebüchern wie *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) als freier Schriftsteller berühmt. Die zwanziger Jahre hindurch setzte er sich mehr und mehr mit dem Medium Fotografie auseinander.<sup>29)</sup> Um 1930, in der Boomphase der Fotobücher, erscheint eine Reihe von Werken und Schriften, die Jüngers Ansichten zur Fotografie darstellen.<sup>30)</sup> Nach der Veröffentlichung des Essaybandes *Das Abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht* (1929), welches im Hinblick auf seine stereoskopische Optik im technischen Zeitalter und nicht zuletzt in der Analogie zum früheren französischen Surrealismus zu lesen ist<sup>31)</sup>, folgen

---

29) Zur Auseinandersetzung Jüngers mit der Fotografie vgl: Werneburg, Brigitte: „Die veränderte Welt: Der gefährliche anstelle des entscheidenden Augenblicks. Ernst Jüngers Überlegungen zur Fotografie“, in: *Fotogeschichte*, Jg. 14, H. 51, 1994, S. 51–67; Dies.: „Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republik“, in: Müller, Hans-Harald u. a. (Hg.): *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*. München 1995, S. 39–59; Strathausen, Carsten: „The Return of the Gaze. Stereoscopic Vision in Jünger and Benjamin“, in: *New German Critique* No. 80, 2000, S. 125–148; Prümm, Karl: „Gefährliche Augenblicke. Ernst Jünger als Medientheoretiker“, in: Hagestedt, Lutz (Hg.): *Ernst Jünger. Politik – Mythos – Kunst*. Berlin 2004, S. 349–370; Capeloa Gil, Isabel: „The Visuality of Catastrophe in Ernst Jünger’s *Der gefährliche Augenblick* and *Die veränderte Welt*“, in: *KulturPoetik*, Bd. 10, H. 1, 2010, S. 62–84.

30) Capeloa Gil (2010), S. 65ff.

31) Zur Affinität dieses Buches zum Surrealismus vgl: Fürnkäs, Josef: „Ernst Jüngers

drei Fotobände. Im Jahr 1930 stellt Jünger als Herausgeber eine Foto- und Aufsatzsammlung zusammen: *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*. Dieses Buch besteht aus Beiträgen ehemaliger Soldaten und Kriegsphotos. Dem Vorwort des Verlags zufolge soll es als „Erinnerungsbuch des Krieges“ dienen, und der Herausgeber verfasst schreibt hierzu einige Beiträge. Die darauf folgenden zwei Fotobände stellt Jünger zwar nicht als Herausgeber zusammen, soll aber dennoch auf die Edition des Buches einen großen Einfluss gehabt haben: *Der gefährliche Augenblick* (1931) sowie *Die veränderte Welt* (1933). Diese beiden Bücher werden von Ernst Jünger eingeleitet. Während Jünger im letzteren ausschließlich das Verhältnis der bürgerlichen Gesellschaft zur Gefahr — wie Unfall, Krieg oder Naturkatastrophe — kritisiert und dabei kaum die Fotografie als ein neues Darstellungsmittel erwähnt<sup>32)</sup>, geht es bei dem ersten Band ausdrücklich um die Frage, wie man fotografische Abbildungen als politisches Agitationsmittel verwenden kann. Auf dem Buchumschlag des letzteren finden sich die beiden Autorennamen (Ermund Schutz und Ernst Jünger) Seite an Seite, sodass von einem kooperativen Schaffensprozess der beiden ausgegangen werden kann. In vorliegender Arbeit folge ich somit der Untersuchung von Werneburg, dass Jünger sich als zweiter Autor neben der Einleitung auch wesentlich an der Selektion der Bilder sowie den Bildunterschriften beteiligt habe.<sup>33)</sup>

In der bisherigen Forschung wurde oft darauf hingewiesen, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932), Jüngers umstrittene Hauptwerk in der politischen Publizistik, spiegle einen unübersehbaren Bezug zu dessen

---

*Abenteuerliches Herz. Erste Fassung* (1929) im Kontext des europäischen Surrealismus“, in : Müller (1995), S. 59–76.

32) Jünger, Ernst: „Über die Gefahr“, in: Buchholtz, Ferdinand (Hg.): *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*. Berlin 1931, S. 11–16.

33) Werneburg (1994).

Fotografiegebrauch wider. Prümm zufolge nehme mit diesem Werk Jüngers bislang skeptische Einschätzung zur Fotografie eine positive Kehre, nachdem er in den zwanziger Jahren eher abwertend die Oberflächlichkeit dieses Mediums kritisiert habe.<sup>34)</sup> Werneberg analysiert *Die veränderte Welt* (1933) im Vergleich zu dieser Schrift und kommt zu dem Ergebnis, dieses Fotobuch sei als „visueller Kommentar“ zum *Arbeiter*-Buch einzustufen.<sup>35)</sup> Ebenso wie Werneberg stimmt auch Strathausen in der Ansicht überein, dass Jüngers Stellungnahme zu dieser neuen Optik eine Analogie zu der von Benjamin bilde. Wenn Werneberg jedoch konstatiert, „Jünger praktiziert, was Benjamin fordert“, dann heißt dies wohl ausschließlich produktionsorientiert im Hinblick auf den Autor als Produzenten.<sup>36)</sup> Strathausen hingegen sieht den Unterschied zwischen den beiden besonders darin, dass sie zwar einige Methoden gemeinsam hätten, aber jeweils gegensätzliche Ziele zu erreichen versuchten: Während Benjamin den physiognomischen Typus im Sinne von August Sander favorisiere und das Schockerlebnis vom Zuschauer erwarte, zolle Jünger einer unerwarteten Wirkung von Seiten des Zuschauers keinerlei Beachtung.<sup>37)</sup>

In diesem umfangreichen Essay *Der Arbeiter* suggeriert Jünger mehrfach einen aus seiner Sicht idealen, totalitären Staat, indem er den Typus des Arbeiter-Soldaten und dessen Herrschaftsanspruch skizziert.<sup>38)</sup> An dieser Stelle

---

34) Prümm (2004), S. 363f. Prümm wertet auch *Der Arbeiter* als „Grundbuch“ für die heutigen Medientheoretiker wie Bolz, Kittler oder Virillio. Jedoch im Hinblick auf die Fototheorie Jüngers weist er kritisch darauf hin, die hier genannten Theoretiker verkennen die entscheidende Problematik beim Jüngerschen Fotografiegebrauch. Hierdurch würde Jüngers interessengeleiteter Blick übersehen, nämlich die Verschiebungen sowie die Übertragungen der Gegenstände.

35) Werneberg (1994, 1995).

36) Werneberg (1995), S. 47ff.

37) Strathausen (2000), S. 143ff.

38) Diese figurative Menschenvorstellung wird im zweiten Teil des Essays versucht zu erklären, und zwar als Gegensatz zur zeitgenössischen Masse sowie zum bür-

ist zunächst zu betonen, dass Jünger bei seiner Erklärung zur Haltung und Gestik eines solchen Typus-Arbeiters die Fotografie als Waffe bestimmt. Jünger achtet dabei allerdings weniger auf die Vieldeutigkeit des Dargestellten, worum es eben bei Tucholsky ging, sondern vielmehr auf die Eindeutigkeit zugunsten des Darstellenden. Der Sinn der Fotografie ändere sich für den Typus, so Jünger, und „damit ändert sich auch das, was man unter einem „guten Gesicht“ versteht:

Die Richtung dieser Veränderung stellt sich auch hier als Fortschreiten von der Vieldeutigkeit zur Eindeutigkeit dar. Der Lichtstrahl sucht andersartige Qualitäten, nämlich Schärfe, Bestimmtheit und gegenständlichen Charakter auf. Es sind Anfänge nachzuweisen, in denen sich die Kunst an diesem optischen Gesetz zu orientieren und sich von hier aus mit neuartigen Mitteln auszurüsten sucht.<sup>39)</sup>

Zu erwähnen ist darüber hinaus das Zweite Bewusstsein, welches der Arbeiter-

---

gerlichen Individuum mit dessen sämtlichen Ideen von Demokratie, Parlamentarismus oder Liberalismus im 19. Jahrhundert. Im kommenden Zeitalter solle Jünger zufolge sowohl das Individuum als auch die Masse durch den Arbeiter-Typus abgelöst werden. Dieser besitzt bzw. beherrscht das kalt-distanzierte Verhaltensprinzip unter dem Heroischen Realismus, sodass er nicht mehr individuell-einmalig, sondern vielmehr ein reproduzierbares Ersatzstück sein kann: er opfert sich zudem nüchtern in der technisierten modernen Welt, nämlich in den Großstädten sowie in den Kriegsschlachten. Zum Eintritt des Arbeiter-Typus anstatt der Masse sowie des Individuums vgl.: Jünger, Ernst: *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Erstausgabe 1932. Einzelausgabe Stuttgart 1982, S. 98–155. Zum Heroischen Realismus siehe a. a. O., S. 36ff. Nach dem von Helmuth Kiesel zusammengefassten Schema sei der Arbeiter „elementar und anti-individualistisch; er begreift Herrschaft als Dienst und geht in der Arbeit auf; er verzaubert die Welt mittels der Technik.“ Vgl. Kiesel, Helmuth: *Ernst Jünger. Die Biographie*. Berlin 2007, S. 389.

39) Jünger: *Arbeiter*, S. 129f.

Typus zu besitzen habe, um die Welt mit dem neuen Medium Fotografie begreifen zu können. Im Essay *Über den Schmerz* (1934) konstatiert Jünger diese Haltung als „Fähigkeit, sich selbst als Objekt zu sehen“.<sup>40)</sup> Mit dem künstlich-unverletzten Kamera-Auge könne nun sowohl der Zuschauer wie auch der Fotograf schreckliche Ereignisse wie etwa eine Explosion oder eine Erschießung unter diesem Zweiten Bewusstsein pädagogisch und sachlich festhalten, ohne dabei irgend einen Schmerz empfinden zu müssen. Denn „[d]ie Aufnahme steht außerhalb der Zone der Empfindsamkeit. Es haftet ihr ein teleskopischer Charakter an [...]. Das ist die uns eigentümliche Weise zu sehen; und die Photographie ist nichts anderes als ein Werkzeug dieser unserer Eigenart“.<sup>41)</sup> Diese Distanznahme zum dargestellten Objekt sowie vom darstellenden Subjekt gilt zugespitzt als Grundhaltung des fotografischen Sehens, als ein kalter, grausamer Angriffsakt:

Das Sehen ist ihm [dem Arbeiter als Typus] ein Angriffsakt. Entsprechend wächst das Bestreben, sich unsichtbar zu machen, wie es schon im Weltkrieg als „Tarnung“ hervorgetreten ist. Eine Kampfstellung war in demselben Augenblick unhaltbar geworden, in dem sie aus dem Lichtbild des Beobachtungsflegers herauszulesen war. Diese Verhältnisse treiben unausgesetzt einer größeren Plastik und Gegenständlichkeit zu. Heute bereits gibt es Schußwaffen, die mit optischen Zellen gekoppelt sind, ja selbst fliegende und schwimmende Angriffsmaschinen mit optischer Steuerung.<sup>42)</sup>

---

40) Jünger, Ernst: „Über den Schmerz“, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1978ff., Band 7, S. 143–191, hier S. 181.

41) A. a. O., S. 182.

42) Ebenda. Lethen weist in Anlehnung an seine Theorie des neusachlichen Verhaltens als Habitus der Kälte zu recht darauf hin, eine Einstellung zur Fotografie, bei der Jünger das Fotografieren mit dem Begriff des Schießens vergleiche, zeige

Die Tatsache, dass das tragbare Kamera-Auge bei der Aufnahme überall eindringen kann, hält Jünger für revolutionär. Jedoch dies bezieht sich ausschließlich auf die privilegierte Stellungnahme des Fotografen zur fotografischen Darstellung, dort wo er sich im wörtlichen Sinne nicht betroffen fühlen muss und eben „tarnend“ unsichtbar bleiben kann. Die Fotografie ist für Jünger schließlich kein objektives Darstellungsmittel, sondern vielmehr „ein Ausdruck der uns eigentümlichen, und zwar einer grausamen, Weise zu sehen“.<sup>43)</sup>

Ein Vorbild für einen solchen tarnenden Angriffsakt ist bereits im 1933 veröffentlichten Bildband *Die veränderte Welt*<sup>44)</sup> zu finden. In der Einleitung für dieses Fotobuch erscheint der kalt-grausame Angriffsakt des Fotografen in einem selektiv-editorischen Verfahren beim Sehen. Beim Schauen der fotografischen Bilder setzt Jünger die menschliche Haltung voraus, „gewisse Dinge wahrzunehmen“ und „andere Dinge nicht zu sehen“ (VW/8). Dabei fordert er eine Wertung beim Fotografieren als ein systematisches Selektionsverfahren:

Es findet bereits durch den reinen Akt der „Aufnahme“ eine Wertung statt, die etwa jener entspricht, mit der man ganz unbewußt jede mögliche Erscheinung an den Maßstäben bestimmter geistiger Systeme mißt (ebenda).

Ausgeschlossen wird wiederum der objektive Charakter der Fotografie. So ist eine Manipulation notwendig, die den Zuschauer zu einem bestimmten Urteil führen soll. Bei der fotografischen Darstellung sei deshalb der Filter bzw. das

---

im Gegensatz zu Kracauers Fototheorie eine Affinität zur Flusser. Vgl. Lethen (1994), S. 192.

43) A. a. O., S. 183.

44) *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*. Herausgegeben von Edmund Schutz. Mit einer Einleitung von Ernst Jünger. Breslau 1933 (=VW).

Filtern, ein ausschließend-selektives Verfahren entscheidend:

Wie in jede Quelle, so fließt vielmehr auch in das Lichtbild die eigenartige Strömung ein, die eine Zeit bestimmt, und über die gerade der sie Erlebende sich am wenigsten ein Urteil zu bilden vermag. Daher kann nur ein naives Gemüt der Ansicht sein, daß hier die Dinge gespiegelt werden, „so wie sie sind“. Das technische Verfahren gleicht vielmehr einem Filter, der nur für eine ganz bestimmte Schicht der Wirklichkeit durchlässig ist (VW/7).

Ebenso wie bei Tucholskys Tendenzfotografie ist hierbei auch eine gewisse Orientierungshilfe für die Fotografie zugebilligt. Zu bemerken ist jedoch, dass Jünger dabei kaum auf die Anweisung der schriftlichen Ergänzungen Wert legt, sondern vielmehr auf die medienspezifische unmittelbare Überzeugungskraft des visuellen Mediums, welche die Vieldeutigkeit des Geschehens auf eine „ganz bestimmte Schicht der Wirklichkeit“, also auf eine apodiktische Eindeutigkeit reduzieren kann. Jünger scheint den Gebrauchswert der Fotografie nicht auf den Anlass zur Selbstreflexion des Zuschauers, wie er bei Tucholsky zu behalten war, sondern genau auf das Gegenteil zu legen:

So kommt es nicht darauf an, welche Sprache der Betrachter spricht, ja nicht einmal darauf, ob er lesen oder schreiben kann. Ebenso wenig werden der Wirkung des Bildes durch eine besondere Weltanschauung Grenzen gesetzt, und so sehr sich die Zeitungen in bezug auf ihre Leitartikel, ihre Feuilletons, ja selbst ihre Tatsachenberichte unterscheiden, so einheitlich wirken sie in bezug auf ihren Bilderteil. So kommt es auch, daß oft ein und dasselbe Bild in ganz entgegengesetzten Richtungen verwendet wird – indem etwa durch

die Darstellung einer Kriegsmaschine sowohl der Freund als auch der Gegner der Rüstung in seinem Sinne zu wirken sucht. Die Tatsache, die sich hinter dieser merkwürdigen Erscheinung verwirrt, ist die, daß die Technik den Sinn eines existentiellen Mittels besitzt, demgegenüber die Verschiedenheit der Meinungen nur eine untergeordnete Rolle spielt. Dies gilt auch für das Lichtbild als für eines der speziellen Dokumente im technischen Raum (VW/6).

Dass eine und dieselbe Abbildung mit unterschiedlichen schriftlichen Ergänzungen zu jeweils anderen Zwecken verwendet werden kann, stellt für Jünger keine Störung im Fotoografiegebrauch dar. Ihm geht es gerade um die Anziehungskraft bzw. die sinnliche Übermacht des Bildes, welche dem einzelnen Betrachter das kritische Denken entziehen kann. Vom Betrachter verlangt Jünger deshalb keinen Anspruch. Wenn er behauptet, „die Verwendung des Lichtbildes kann nur in einer, seiner eigentümlichen Gesetzmäßigkeit korrespondieren Weise geschehen“ (VW /8), dann heißt das Ziel, den Betrachter-Zuschauer zugunsten des Darstellers einzunehmen. Eine Reflexion von Seiten des Betrachters wird hierbei außer Acht gelassen.

### **3-2: Einsatz des Typus zur Eindeutigkeit des Dargestellten**

Im Jüngers Bilderbuch zeigt der Buchtitel sein Konzept ganz präzise und eindeutig: *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*. Jünger, der sich damals in Berlin niederließ, bezieht sich bei seiner Zeitdiagnose auf die ganze Welt aus einer quasi globalisierten Perspektive heraus, während Tucholsky im Pariser Exil die Tragweite auf seine „Heimat“(Deutschland) beschränkt. Die gesammelten fotografischen Abbildungen sind tatsächlich aus aller Welt, ohne dass allerdings im Buch die Bildquellen bzw. Bildagenturen genannt werden. Auch im Hinblick auf das Buch-Format bildet das Buch einen bemerkenswerten

Kontrast zum tucholskyschen Bildband. Es besteht aus neun Kapiteln, die jeweils mit folgenden Titeln versehen sind: „Der Zusammenbruch der alten Ordnungen“ (VW/13ff.); „Das veränderte Gesicht der Masse“ (VW/31ff.); „Das veränderte Gesicht des Einzelnen“ (VW/43ff.); „Das Leben“ (VW/63ff.); „Innenpolitik“ (VW/93ff.); „Die Wirtschaft“ (VW/121ff.); „Nationalismus“ (VW/137ff.); „Mobilmachung“ (VW/147ff.); „Imperialismus“ (VW/159ff.). Die knappen Rubriken kündigen explikativ den Inhalt der einzelnen Kapitel sowie die Stellungnahme des Herausgebers zu den jeweiligen Sujets an. Hier ist darüber hinaus zu betonen, dass Texte bzw. Kommentare zu den entsprechenden Bildern auch relativ knapp gehalten sind. Jünger realisiert hier genau das, was Tucholsky zwar einmal konzipierte, jedoch später in seinem eigenen Bildband eben nicht verwendete: Tendenzfotografie. Das gesamte Buch besteht konsequent aus den Bildern mit wenigen Zeilen Untertiteln, sodass der Blick des Zuschauers sich an der vom Herausgeber gewünschten Darstellung orientieren kann. Schon am Anfang fällt kaum Schriftliches ins Auge. In der ersten Bilddisposition vom ersten Kapitel ist auf Seite 13 eine vertikale Gegenüberstellung von zwei Bildern zu sehen. Oben befindet sich ein Bild eines verwüsteten Schlachtfelds mit Leichen und Skeletten gefallener Soldaten. Das untere Bild hingegen zeigt die beiden französischen Politiker Laval und Briand am Fenster eines Berliner Express-Zuges. Die Bildunterschrift lautet beim oberen: „1918...“; beim unteren: „1932...“. Diese Bilder sowie deren Datierung werden übrigens auch horizontal in einem gezeichneten Globus auf dem Buchumschlag benutzt. Die „Bilderfibel“ stellt gleichsam eine global nivellierte Großstadtfibel dar, welche für Jünger schließlich zur Kriegsfibel wird.

Die Disposition der Bilder sowie die der Unterschriften ist ebenso durchgängig und ‚bilderreich‘ geordnet. Meistens werden auf einer Seite zwei Bilder gesetzt, sodass man in einem doppelseitig aufgeschlagenen Buch gleichzeitig vier Bilder vor Augen hat: Blättert man eine Seite um, so entsteht

eine Disposition aus vier Teilen. Zur Beschriftung werden drei verschiedene Schrifttypen eingesetzt, denen jeweils eine bestimmte Funktion zugedacht ist: Zur sachlichen Explikation des jeweiligen Bildes wird eine Kursivschrift verwendet, während eine inhaltliche Ergänzung, welche gegebenenfalls die Botschaft im Bild weiter erzählen will, in einer kleineren Blockschrift gesetzt wird. Seitenweise kommt häufig auch nur eine in Großbuchstaben einer größeren Drucktype gesetzte Beschriftung zum Zuge. Diese zieht sich oft quer durch die Mitte des Raumes und ist solchermassen zwischen gegenübergestellten Bildern positioniert, dass die Schrift sowohl horizontal als auch vertikal auf mehrere Bilder verweisen kann. Hierdurch wird der Leseindruck erweckt, diese Schriften könnten als Titel (*inscriptio*) für die gesamte Disposition gelesen werden.

Besonders im Kapitel „Mobilmachung“ erscheint diese vierteilige Disposition konsequent durchgeführt. In diesem Kapitel werden Militärübungszenen von Kindern und Jugendlichen in globalem Stil nachhaltig dokumentiert (VW/150ff.). Diese Sammlung versucht, an den Betrachter und Zuschauer zu appellieren, sich mit dem dargebotenen Bildmaterial auseinanderzusetzen, als ob er Belege für das jüngersche Ideal der totalen Mobilmachung vor Augen hätte. Dieses Verfahren erinnert uns an die Überzeugungskraft im Tendenzbild mit seinen knappen Unterschriften, welche „das einfachste Publikum“ gefangen nehmen sollten. An dieser Stelle ist wohl zu konstatieren, dass in diesem Buch der Versuch unternommen wird, anhand der Untertitel sowie der Disposition den Zuschauer mit in die Bilderwelt hineinzuversetzen und ihn im wörtlichen Sinne zu mobilisieren.

Vor diesem Hintergrund erscheint dann plausibel, wenn die Typologie der Menschen im Buch ebenso zur Eindeutigkeit des Dargestellten verwendet wird. Im *Arbeiter*-Buch, das die literarische Vorlage für dieses Fotobuch abgeben sollte, ist der Bezug des veränderten Gesichtes als Typus in der Figur eines

kalten, disziplinierten Arbeiters/Krieger dargestellt.<sup>45)</sup> Zur Charakterisierung des Typus ist dabei neben der Uniform, der Arbeitstracht sowie dem durchgebildet-trainierten Körper des Sportlers die Maskenhaftigkeit zu nennen:

Was zunächst rein physiognomisch auffällt, das ist die maskenhafte Starrheit des Gesichtes, die ebensowohl erworben ist, wie sie durch äußere Mittel, etwa Bartlosigkeit, Haartracht und anliegende Kopfbedeckungen, betont und gesteigert wird. Daß in dieser Maskenhaftigkeit, die bei Männern einen metalischen, bei Frauen einen kosmetischen Eindruck erweckt, ein sehr einschneidender Vorgang zutage tritt, ist schon daraus zu schließen, daß sie selbst die Formen, durch die der Geschlechtscharakter physiognomisch sichtbar wird, abzuschleifen vermag.<sup>46)</sup>

Bei der Visuallisierung dieser Maskenhaftigkeit im Fotobuch ist allerdings zu betonen, dass es hierbei nicht allein um die schützende Funktion der Maske für die Menschen geht,<sup>47)</sup> sondern vielmehr um den tarnenden Akt der Masken-Menschen, welche sich als Werk- und Spielzeug in der technisch-modernisierten Welt lediglich in nivellierte Teile zerreißen lassen. Die beiden Kapitel „Das veränderte Gesicht der Masse“ (VW/31ff.) sowie „Das veränderte Gesicht

---

45) „Es [das veränderte Gesicht] ist metallischer geworden, auf seiner Oberfläche gleichsam galvanisiert, der Knochenbau tritt deutlich hervor, die Züge sind ausgespart und angespannt. Der Blick ist ruhig und fixiert, geschult an der Betrachtung von Gegenständen, die in Zuständen hoher Geschwindigkeit zu erfassen sind. Es ist dies das Gesicht einer Rasse, die sich unter den eigenartigen Anfordeungen einer neuen Landschaft zu entwickeln beginnt und die der Einzelne nicht als Person oder als Individuum, sondern als Typus repräsentiert.“ Jünger: *Arbeiter*, S. 112f.

46) Jünger: *Arbeiter*, S. 122f. (Vgl. Auch den 36. Abschnitt: „Die Ablösung des bürgerlichen Individuums durch den Typus des Arbeiters“, S. 121–127).

47) Werneburg (1994), S. 61f.

des Einzelnen“ (VW/43ff.) bilden eine Analogie zur Typus-Darstellung in Jüngers Konzept des Typus im *Arbeiter*-Buch in Bezug auf die Maske. Im Vergleich zu jenem Kapitel zur Masse, wo sie aus der Vogelperspektive im Aufmarsch, in der Versammlung oder auch im Sportstadion fotografiert ist und sich an die Ornamentität der Masse (Kracauer) assoziieren lässt, fokussiert sich dies auf die einzelne Menschenfigur von solcher Maskenhaftigkeit. Nach der ersten performativen Gegenüberstellung von „Bürger“ (Sozialdemokraten bei der Rede) und „Arbeiter“ (dem Flieger mit einem Aufnahmeapparat im Flugzeug)<sup>48)</sup> folgen Aufnahmen von uniformiert-maskierten Menschen, welche teils als Einzelpersonen mit Schutzmasken oder unter Berufsbezeichnungen wie „Elektriker“ (VW/46f.), teilweise aber auch gruppenweise (VW/50ff.) auftauchen. Bei der Kosmetik der Frauen verwischt sogar die Grenze zwischen maskierten Menschen und Marionetten (VW/54f.).<sup>49)</sup> Mächtige Zeitgenossen oder Prominente können auch mit verschiedenen Berufsbezeichnungen maskiert, oder um mit Prümm zu sprechen, „verschoben“ werden. Auf Seite 57 beginnt die Darstellung links oben mit dem Satzfragment „Der Prinz von Wales als“, und die darauffolgenden vier Bilder sind jeweils mit der Berufsbezeichnung „Kohlenarbeiter“, „Veteran“, „Veterinär“ sowie „Kolonialpolitiker“ versehen.

---

48) VW /45.

49) Die Analogie zwischen der Marionette und dem weiblichen Körper ist hier in der Schönheitspflege deutlich gezeigt. Unter dem Titel in der Mitte („Der Verfall der individuellen Physiognomie bringt eine seltsame Welt der Marionetten hervor“) stehen hier auf der linken Buchseite zwei Bilder nebeneinander, um zwischen den beiden eine Analogie hervorzuheben. Zum linken Abbild, auf dem ein Verkäufer Mannequin einkleidet („Künstliches Mannequin“) steht das rechte, auf dem eine Dame sich vom Kosmetiker schminken lässt („Kosmetische Maskierung“). Auf der folgenden Seite rechts oben ist nun ein größeres Bild zu sehen, auf dem sich Damen unter Friseursalonhauben der Reihe nach Dauerwellen legen lassen. Dieses Bild bildet wiederum gemeinsam mit dem links oben über dem Titel gezeigten Bild „künstlichen Beine eines Mannequins“ eine weitere Analogie.

Wie im Untertitel mit Großbuchstaben angedeutet („Was ein Kronprinz heutzutage alles können muss“), sollte der Prinz im Buch lediglich als Markenzeichen vor die fragmentierten Öffentlichkeiten in Erscheinung treten, um seine Popularität als „Liebling des Volkes“ (VW/62) zu erwerben. Die jeweilige Bezeichnung scheint allerdings nicht ganz zur Darstellung der Wirklichkeit geeignet, da das Bild „Veterinär“ eigentlich auf eine Szene vom Prinz beim Schlachter verweist.

#### **4. Tucholsky und Jünger: Typologie, wofür?**

Was ließe sich nun aus den oben beschriebenen Typus-Darstellungen in den Fotobüchern ableiten? Ein Vergleich zwischen den beiden Konzeptionen führt zu der Erkenntnis: Es geht um den unterschiedlichen Zugang zum Zuschauer.

Bei Tucholsky wird vom Zuschauer eine kritische Distanznahme zum fotografierten Bild erwartet. Es wird der Versuch unternommen, den Zuschauer sich von der Übermacht der Bilder entfernen zu lassen und ihn zum Leser der Allegorese zu orientieren. In diesem Zusammenhang bekennt sich Tucholsky offensichtlich zum Glauben an das autonome Nachdenken, auch wenn ihm als Bürger der Weimarer Republik die zeitgenössische Wahrnehmungsproblematik durchaus bewusst war. Trotz der apodiktisch klingenden Aussage im Paratext bleibt schlussendlich die Deutung zu den fotografisch dargestellten Typen dem Zuschauer überlassen. Tucholskys Bilderbuch ist dementsprechend vieldeutig und enthält einen Mischcharakter, welcher ironischerweise manchen Zeitgenossen sowie nachkommenden Kritikern konturenlos und inkonsequent erschien.

Jünger hingegen verfolgt eine apodiktische Konsequenz gegenüber dem Zuschauer. Der Akt des Fotografieren ist ihm ausschließlich zugunsten des Autors, welcher sich selbst als Typus-Darsteller betrachten lässt. Trotz des scheinbar rezeptionsorientierten Gestus am Ende der Einleitung (VW/9) wird

dem Zuschauer keine einzige aktive Interpretation zugestanden. Nur unter Vorbehalt könnte man sich vielleicht zu der Spekulation hinreißen lassen, die hier aufgestellte Diagnose zum Typus in der Großstadt sowie in der technisierten Welt sei nicht ausschließlich als tarnend zu bezeichnen. Um so problematischer erscheint ebenso die Konsequenz der Disposition im Buch, welche eine autoritative sowie autoritäre Stellungnahme äußerst wirksam zu vermitteln trachtet. Einem von Konzept des Bildbandes überwältigten Zuschauer fällt es damit nur umso schwerer, sich der Präzision der Darstellung zu entziehen. Vor dem Hintergrund einer offensichtlich ‚gelungenen‘ Disposition Jüngers kann nunmehr weiter hinterfragt werden, aus welchen Gründen der Aufklärer und Bürger Tucholsky seine eigene Tendenzfotografie letztlich nicht nach seinen persönlichen Vorstellungen realisieren konnte.