

Helmut Lethen

Drehtüren der Einbildungskraft – im Kleinformat der Fotografie

In welchem theoretischen Kontext ich das Denkbild der „Drehtür“ gefunden habe, weiß ich nicht genau. Vermutlich fand ich es in Paul de Mans Schrift „Autobiographie als Maskenspiel“.¹ Er zitiert dort den Erzähltheoretiker Gérard Genette, der sich mit dem Problem herumplagt, dass einige Figuren in Marcel Prousts *Recherche*-Roman ‚reale‘ – in Genettes Begrifflichkeit ‚extradiegetische‘ – Vorbilder haben, die wie durch Drehtüren in die Fiktion ein- und auswandern. Vielleicht wollte Roland Barthes in seinem geplanten Seminar über „Proust und die Fotografie“ Genettes Denkbild der Drehtür weiterverfolgen – er kam nicht mehr dazu. Im März 1980 starb er an den Folgen eines Verkehrsunfalls. Aber wir kennen seine Pläne. Ich halte mich an Peter Geimers Bericht.² Barthes wollte 60 Porträtfotografien, auf denen Paul Nadar die Welt von Proust abgelichtet hatte, während seiner Vorlesung in Großprojektionen einblenden. Die Bruchstücke des fotografischen Archivs wollte er nicht weiter kommentieren. Sie sollten vielmehr „die imaginäre Welt des Romans mit Fetzen der Realität“³ durchsetzen, ohne sie selbst wieder begrifflich zu fixieren. Die „toxische Wirkung der Photos“ sollte einen „Schwebezustand des Sinns“⁴ auslösen; eben jenes Schwindelgefühl, das einen in der Drehtür befallen kann.

Durch diese Denkfigur kann man jenem Augenblick auf die Spur kommen, in dem enzyklopädisches Wissen – eingeschrumpft und transformiert – durch die enge Passage der Fiktion in Prousts *Recherche* (ein Roman, der alles andere als kleinformatig ist) Eingang findet.⁵ Ich orientiere mich an dem Buch von Lothar Müller über Prousts Vater, dem Hygiene-Experten und Modernisierer der Quarantänepolitik in Europa: Adrien Proust.⁶

1 Vgl. Paul de Man, Autobiographie als Maskenspiel, in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, 4. Aufl., Frankfurt am Main 2015, 131–146.

2 Peter Geimer, Die Evidenz widersetzt sich der Zerlegung, in: Das Sichtbare und das Sagbare. Evidenz zwischen Text und Bild in Roland Barthes' *Mythologies*, hg. von Peter Geimer und Katja Müller-Helle, Göttingen 2020, 17–64, hier: 51–57; Roland Barthes, Die Vorbereitung des Romans, Frankfurt am Main 2008.

3 Geimer, Evidenz, 51.

4 Ebd., 57.

5 Vgl. Helmut Lethen, Der Sommer des Großinquisitors, Berlin 2022, 169–174.

6 Lothar Müller, Adrien Proust und sein Sohn Marcel. Beobachter einer erkrankten Welt, Berlin 2021.

Die Belle Époque war, Müller zufolge, nicht nur durch politische Verschärfungen infolge der Dreyfus-Affäre gekennzeichnet, sondern war auch eine Zeit, in der Frankreich mit hygienischen und antiseptischen Regelwerken überzogen wurde und die Macht der Mediziner ein unheimliches Ausmaß gewann.⁷ Zeitungen bildeten mit ihren Seuchen-Berichten eine „nervöse Außenhaut des Zeitgeistes“, ein „Scharnier zwischen Salon und Klinik“⁸ in denen man sich über die neuesten Maßnahmen bei der Bekämpfung der Seuchen, Cholera und Pest, austauschte. Im Zentrum der Gespräche stand oft Adrien Proust, der Seuchenberater der französischen Regierung. Er verfolgte die wissenschaftliche Entwicklung der Virologie und stand in Kontakt mit dem deutschen Mediziner und Mikrobiologen Robert Koch. Als Experte hatte er die Erfahrung gemacht, dass die Seuchenprävention mit konkurrierenden ökonomischen Interessen von Frankreich und Großbritannien kollidierte. Eine Weltgesundheitsorganisation zur Koordinierung des Gesundheitswesens auf internationaler Ebene, wie wir es heute kennen, gab es nicht.

Über ein Jahrzehnt schulte Adrien Proust „seine Aufmerksamkeit für die See- fahrt als Infrastruktur der Ausbreitung von Seuchen“,⁹ wurde Kontrolleur der Bewegungen der Menschen im Seeraum und auf Landrouten, auf denen die Seuchen mit der globalen Zirkulation von Waren nach Europa kamen. Während der Sohn in die Geschichten von *Tausendundeiner Nacht* als seinem schlafnahen Urstrom sequenziellen Erzählens eintauchte, war der Orient für den Hygieniker ein interessanter Sektor seuchenpolitischer Verwaltung. Den delikateren Formen des Orientalismus gewann der Vater keinen erkennbaren Reiz ab. Die Pilgerzüge nach Mekka waren für ihn – wie man heute sagen würde – *superspreaders* der Cholera, der Suezkanal das Nadelöhr der Seuchenprävention, und es traf ihn hart, wenn sich wieder einmal ein britisches Schiff der Kontrolle entzogen hatte.¹⁰

Für Lothar Müller ist der Roman des Sohnes trotz allem keine Echokammer der väterlichen Expertisen. Trotz Marcels juristischer Ausbildung gibt es in der *Recherche* – anders als in Balzacs *Comédie humaine* – kaum Juristen, dafür umso mehr Mediziner. Symptome der Neurasthenie schillern in den Salons in allen Farben, die Pathologie ist ein „unverzichtbarer Nährboden“ für Prousts fiktiven Kosmos. Gustave Flaubert, Sohn eines Chirurgen, hatte in seiner Prosa die Erzählposition, wie Müller sagt, „mit der Aura des klinischen Blickes umgeben“. Gegen die knappen Bulletins dieser „Chirurgen-Poetik“ setzt Proust die „ausufernden Konversationskaskaden“¹¹ der Fragmente medizinischen Wissens in den Salons. Er beobachtet den Zug der

⁷ Vgl. ebd., 67.

⁸ Ebd., 64.

⁹ Ebd., 172.

¹⁰ Vgl. ebd., 119.

¹¹ Ebd., 95.

Ärzte, die durch sein Buch wandern, aus Patientenperspektive und taucht sie in das Komödienlicht Molières oder gleicht sie den Karikaturen Honoré Daumiers an.¹² Zuweilen tauchen unverhofft Chirurgen auf der Ebene des Vergleichs auf:

Wenn ich später im Laufe meines Lebens, in Klöstern etwa, Gelegenheit hatte, wirklich heiligen Personifizierungen der täglichen Nächstenliebe zu begegnen, dann hatte diese im allgemeinen das muntere, positive, gleichgültige und etwas schroffe Gebaren des eiligen Chirurgen an sich und ein Gesicht, auf dem kein Mitgefühl, kein Gerührtheit gegenüber dem menschlichen Leiden zu lesen stand, freilich auch keine Furcht, daran zu rühren, kurz sie zeigten die Züge ohne Sanftmut, das unsympathische, erhabene Antlitz der wahren Güte.¹³

Als Swann an seiner Liebe zu Odette verzweifelt, heißt es, seine Liebe sei, „wie die Chirurgie es nennt, inoperabel worden.“¹⁴ Aber erst auf Seite 496 des ersten Bandes der *Recherche* – als der Salon sich wundert, dass ein Mann von Geist wie Swann unglücklich wegen einer Frau ist, die es nicht verdiene – heißt es: „Mit dem gleichen Recht wundert man sich, daß sich jemand herbeiläßt, wegen einer so unscheinbaren Kreatur, wie der Kommbazillus es ist, an Cholera zu erkranken.“¹⁵ Zum ersten Mal winkt Robert Koch über die deutsche Grenze in Prousts Prosa hinein. Das medizinische Wissen schrumpft in Salongesprächen auf die reduzierte Größe einer Liebesmetapher und wandert so in die Fiktion hinein.

Da ich die *Recherche* vor 60 Jahren im zweiten Semester in einer Dachstube in Bonn aus der Hand gelegt hatte, wollte ich Lothar Müllers Beobachtungen zum medizinischen Wissen in Prousts Roman prüfen, kaufte die Proust-Kassette für 98 Euro und traf auf Seite 418 des dritten Bandes „Guermantes“ auf Marcells Reflexion am Sterbebett seiner Großmutter:

An die Medizin zu glauben wäre also der größte Wahnwitz, wofür es nicht ein noch größerer wäre, nicht an sie zu glauben, denn aus dieser Häufung von Irrtümern sind auf lange Sicht ein paar Wahrheiten hervorgegangen.¹⁶

Die medizinischen Erzählungen des Hygiene-Professors Adrien Proust dagegen landen entweder in seinen Berichten über den Erfolg von Quarantänemaßnahmen oder – wenn sich wieder mal ein britisches Schiff der Kontrolle im Suezkanal, durch den die Seuche aus Indien und Ägypten nach Europa gelangt, entzieht – in Berichten

¹² Vgl. ebd., 82.

¹³ Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. 1: Unterwegs zu Swann, übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 2011, 122.

¹⁴ Ebd., 447.

¹⁵ Ebd., 496.

¹⁶ Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. 3: Guermantes, übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 2011, 418.

über die Ausbreitung der Cholera.¹⁷ Die Unterschiede der Herangehensweise von Vater und Sohn könnten nicht größer sein: Adrien Proust sei, so Müller, ein Generalist, bei dem „die Kasuistik in die Statistik des Epidemiologien [mündet]“.¹⁸ Seine Traktate zur Hygiene und Seuchenprävention gehören zur Zivilisationsgeschichte; für seinen Sohn gehören sie, wenn sie die Salons erreichen, zur „Physiologie des Geschwätzes“.¹⁹

Es ist ein Vorzug von Müllers Buch, dass er die wissenschaftlichen Verdienste Adrian Prousts nicht dem Hochmut der Überlegenheit der Künste und der sie sekundierenden Geisteswissenschaften auslieft. Sein Fazit: Vater und Sohn haben ihre Werke mit ihren verschiedenen Registern der „encyklopädischen Energie des 19. Jahrhunderts“ geöffnet.²⁰ Der naturwissenschaftliche Vater hatte das Pech, dass sein Werk – wie alle Wissenschaft „revisionsoffen“ – möglichen „Erfahrungen des Scheiterns“ unterlag,²¹ sein Sohn das Glück, dass uns sein Spiel mit dem medizinischen Wissen, das von der „kalten Gymnastik“ der Salonkultur²² nur halbwegs gedeckelt wurde, noch heute faszinieren kann.

Es mag grotesk wirken, Marcel Prousts über 4000 Seiten starke *Recherche* als Beispiel für „Kleinformat“ heranzuziehen. Als Beispiel für Denkbilder der Drehtür schien es mir nützlich zu sein, um zu erhellen, inwiefern die Künste *jeden* Formats in *intermediale* Prozesse der Übersetzung verwoben sind. Denn die Drehtür steht nicht nur für blitzartige Konvertierbarkeit enzyklopädischer Ausführungen durch den Engpass der Fiktion, wie etwa in den geschwätzigen Salongesprächen der *Recherche*. Auch in anderen Medienkonstellationen dringen Wissensfetzen auf einen Schlag in die Einbildungskraft ein, wie es bei Bildern nicht selten der Fall ist.

Diesen Gedanken möchte ich mit einem Satz aus Hans Beltings *Bild-Anthropologie* stützen:

Die menschliche Wahrnehmung hat sich immer wieder neuen Bildtechniken angepasst, aber sie transzendierte solche medialen Grenzen ihrer Natur gemäß. Bilder sind von Hause aus intermedial. Sie wandern zwischen den historischen Bildmedien weiter, die für sie erfunden wurden. Die Bilder sind Nomaden der Medien. Sie schlagen in jedem neuen Medium, das in der

¹⁷ Vgl. Müller, Adrien Proust, 119.

¹⁸ Ebd., 189.

¹⁹ Walter Benjamin, Zum Bilde Prousts [1929], in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Bd. 2,1, Frankfurt am Main 1991, 310–324, hier: 315.

²⁰ Müller, Adrien Proust, 189.

²¹ Vgl. Peter Strohschneider, ehemaliger Präsident der DFG, zur Rolle der medizinischen Forschung in der Pandemie in einem Kommentar in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Interview von Heike Schmoll an Peter Strohschneider, „Eine Spannung ohne Ausweg“, in: FAZ, 22. Dezember 2020, 4).

²² Proust, Guermantes, 628.

Geschichte der Bilder eingerichtet wurde, ihre Zelte auf, bevor sie in das nächste Medium weiterziehen.²³

Rätselhaft bleibt in Beltings Anthropologie, woher die Bilder kommen, bevor sie ihre „Zelte“ in verschiedenen Medien aufschlagen und wieder abbauen. Sind es im Unbewussten hausende Archetypen oder bilden sie die Oberfläche von Diskursmustern ab, die uns Ikonographen erklären können? Welchen Transformationen unterliegen sie bei jedem Wechsel? Was rumort in und unter den Ketten ikonographischer Reihen? Sind es Wunsch- und Schreckbilder frühkindlicher Zeit, die ihre Zelte dort aufschlagen, wo sie von Therapeuten erwartet werden? Sind sie in Mythen gespeichert, die nach neuen Anlagestellen suchen, um sich erneut in die Kette der Ereignisse einzugliedern? Warten sie in Synapsen des Gehirns auf ihren Einsatz? Belting hüllt sich zwar nicht in Schweigen, aber seine Auskünfte bleiben vage: „Unsere Körper“, schreibt er,

besitzen die natürliche Kompetenz, Orte und Dinge, die ihnen in der Zeit entgleiten, in Bilder zu verwandeln und in Bildern festzuhalten. Mit Bildern wehren wir uns gegen die Flucht der Zeit [...]. Unser Gedächtnis ist selbst ein körpereigenes, neuronales System aus fiktiven Orten der Erinnerung²⁴

Die Bild-Nomaden wandern nicht nur durch eine Abfolge „historischer Bildmedien“, sie befinden sich gleichzeitig in einem ständigen Übersetzungsprozess in Räumen gegenwärtiger Kulte, in Medien der Schrift und des Sounds. Endlich landen sie in Daten-Räumen, in denen die Einbildungskraft an ihre Grenze stößt und in den großen Zahlen der Statistik erlischt.

1 Auf der Rückseite einer Flusslandschaft

Aufgrund ihrer unbegrenzten Reproduzierbarkeit zirkulieren Fotografien durch unterschiedliche Praxisfelder und wechselnde wissenschaftliche Strömungen. Sie werden permanent neu aufgeladen und mit Regeln traktiert, die zur Zeit ihrer Entstehung oft unbekannt waren. Am Beispiel der Geschichte des Lichtbilds einer Flusslandschaft im Jahre 1942, das ich bereits in *Der Schatten des Fotografen*²⁵ kommentiert habe, soll diese Zirkulation nachvollzogen werden.

23 Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, 214.

24 Ebd., 65–66.

25 Vgl. Helmut Lethen, Der Schatten des Fotografen, Berlin 2014.



Abb. 1: „Die Minenprobe“ [Vorderseite], aus der Serie: *Vom Donez zum Don* (1942).

Eine Frau mit hellem Kopftuch watet mit gerafftem Rock dem nahen Ufer zu. Die Bewegung der Watenden hat einen leichten Wellengang verursacht. Helles, seitlich einfallendes Sonnenlicht wirft einen harten Schlagschatten. Ein heißer Tag, brennende Sonne, das kühle Wasser tut den Füßen gut. Der Schnapschuss löst verschiedene Assoziationen aus. Eine Idylle? Eine Studentin aus einem meiner Seminare konzentriert sich auf den Uferschlamm. Sie erinnert das Foto an Paul Celans *Psalm*: „Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm“.²⁶ Ein Junior-Fellow aus dem IFK in Wien denkt bei der Frau am Fluss an eine Erörterung von Hans Blumenberg. Bei einem Kinderarzt in einem Seminar in Luzern löst das Bild eine finstere Assoziation aus. Er glaubt zu wissen, dass dieses Bild einen Mord verdeckt – für psychoanalytisch geschulte Kinderärzte verbirgt jede Idylle offensichtlich etwas Schreckliches. Wie in Michelangelo Antonionis *Blow Up* im Gebüsch des Parks muss auch hier eine Leiche, diesmal am Ufer des Flusses, aufzuspüren sein. Auch formalistische Gesichtspunkte

²⁶ Paul Celan, *Psalm*, in: ders., *Die Gedichte*, hg. von Barbara Wiedmann, Frankfurt am Main 2003, 132–133, hier: 132.

werden vorgebracht. Ein Fotohistoriker entdeckt, dass der Fotograf eine Perspektive wählt, die man erst von der Bauhaus-Fotografie kennt.

Die ‚wahre‘ Geschichte erzählt Petra Bopp, eine Kunsthistorikerin, die Fotoalben von Wehrmachtssoldaten sammelte. Sie fand das Foto zuerst in New York, in einem Schuhkarton im Besitz des Künstlers und Kurators Thomas Eller. Seine Bedeutung blieb ihr lange rätselhaft, denn im Karton lag das Foto unbeschriftet, bis sie das gleiche Foto in einem anonymen Album der Privatsammlung von Reiner Moneth fand. Im Album war das Foto nicht festgeklebt, sondern in Bildecken montiert, so dass sie es umdrehen konnte. Die Handbewegung der Forscherin setzte die Drehtür in Bewegung:

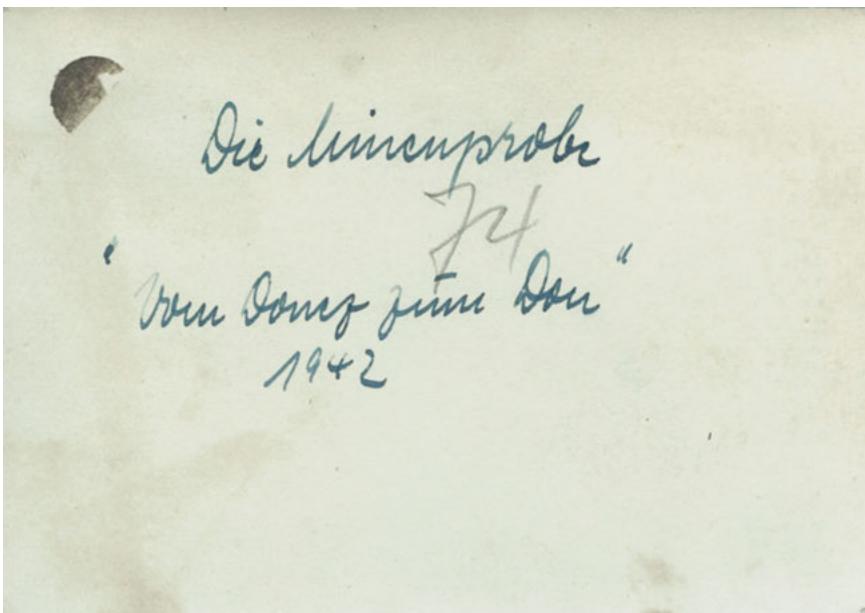


Abb. 2: „Die Minenprobe“ [Rückseite], aus der Serie: *Vom Donez zum Don* (1942).

Diesmal werden in der Drehtür – dem tatsächlichen Wenden der Fotografie – die diversen Schattierungen der Einbildungskraft, die das Foto unter Studierenden ausgelöst hatte, in einem eindeutigen Text gelöscht. Die Bild-Legende, die auch 41 weitere Fotografien betraf, löste das Interesse der Historikerin und die Vermutung einer ganzen Bild-Serie aus: Der Hinweis einer Privatperson bestätigte den Verdacht; der familiäre Nachlass barg nicht nur die Liste zur Bildserie, sondern zahlreiche weitere der insgesamt 142 Fotografien. Die Suche nach dem Praxisfeld, der das Foto entstammt, führte Petra Bopp in das Militärarchiv Freiburg, wo sie den

Kontext der Division erforschte.²⁷ Bei der in der Fotografie festgehaltenen Szene lässt sich die Umsetzung eines Befehls erkennen, in dem angeordnet wird, „Juden oder gefangene Bandenangehörige“²⁸ als lebende Detektoren vorangehen zu lassen, wenn man Minengebiete vermutete. Das Foto war vermutlich Teil einer Experimentalssituation: Der Fotograf der Propaganda-Kompanie steht auf der Brücke. Als er auf den Auslöser drückt, ist der Ausgang des Menschenexperiments noch ungewiss. Möglich, dass der Fotograf es als Glücksfall empfunden hätte, wenn die Mine just in diesem Augenblick explodiert wäre. Das weiß man nicht. Sechs Worte – die Angabe des Orts der Aufnahme und eine Jahreszahl – zerreißen die Stille. Die Stummheit des Fotos wird in den dröhnenden Kontext des Vernichtungskriegs gerissen. Kann es je wieder aus dieser Drehtür von Bild und Schrift herauskommen? Werden die Einbildungskräfte, die von der Unschuld des Fotos ausgelöst wurden, mit den Schriftzügen auf dessen Rückseite gelöscht?

Es ist nicht selbstverständlich, dass visuelle Dinge überhaupt Rückseiten besitzen. „Die meisten Gegenstände, so glaubt man, haben Rückseiten“, schreibt Clemens Setz, „in Wahrheit trifft dies nur auf einen kleinen Ausschnitt der sichtbaren Welt zu.“²⁹ Rückseiten gibt es allerdings mit Vorliebe bei visuellen Kleinformaten. Die handliche, grifffreundliche Gestalt kleiner Fotografien lädt den Beobachter dazu ein, mit einer einfachen Drehung des Handgelenks deren Rückseite zu erkunden und durch die Drehtür von Schrift und Bild zu steigen.

2 Melancholie und Präzision

1930 gibt Ernst Jünger den Band *Das Antlitz des Weltkrieges* heraus, in dem er „Fronterlebnisse“ deutscher Soldaten mit „etwa 200 photographischen Aufnahmen“ versammelt. Der Band erhebt den Anspruch, „eine kurze Kulturgeschichte des Kriegs“ zu vermitteln; „ein Eindringen in die neuen Begriffe, die der Krieg uns schuf“. Berichte und Fotos sollen „das hohe Maß an technischer Präzision“ erfassen; einer Präzision, die „den Gegner über große Entfernungen hinweg und auf die

²⁷ Herzlichen Dank an Petra Bopp für ihre Unterstützung bei der Rekonstruktion der Fundgeschichte.

²⁸ Einsatzbefehl des Kommandeurs des rückwärtigen Armeegebietes 532 vom 09.09.1942. Zit. nach Petra Bopp, Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg. Begleitend zur Ausstellung Fremde im Visier – Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg, Stadtmuseum Oldenburg, 19. Juni–13. September 2009, Sammlung Fotografie – Münchener Stadtmuseum, 19. November 2009–28. Februar 2010, Historisches Museum Frankfurt, 14. April–28. August 2010, JenaKultur, Stadtmuseum Jena, 23. September–14. November, Bielefeld 2009, 102.

²⁹ Clemens J. Setz, Der Trost runder Dinge. Erzählungen, Berlin 2020, 120.

Sekunde und auf den Meter genau mit seinen Vernichtungswaffen zu treffen weiß.“³⁰

Das erste Foto des Bildbands zeigt einen Soldaten im Schützengraben, das Gewehr im Anschlag, während drei seiner Kameraden schlafen. Die Bildlegende gibt dem Foto den Namen „Ruhe vor dem Sturm“.³¹ Der Band schließt mit einem Foto „Ruhe nach dem Sturm“. Unter den Wolken eines abziehenden Gewitters erblickt man ein zerschossenes Wegkreuz mit einer unversehrten Christusstatue.³² Damit schließt sich der Bogen der Kriegs-Präsenz: Zeigt das erste Foto einen wachenden Christus am Ölberg mit schlafenden Jüngern kurz vor der Passion, präsentiert das letzte scheinbar einen Christus, der alle Stürme überstand.



Ruhe vor dem Sturm.

Das Antlitz des Weltkrieges

Fronterlebnisse
deutscher Soldaten
Herausgegeben von
Ernst Jünger

Mit etwa 200 photographischen Aufnahmen auf Tafeln,
Kartenanhang sowie einer chronologischen
Kriegsgeschichte in Tabellen



Neufeld & Henius Verlag, Berlin

Abb. 3: „Ruhe vor dem Sturm“ (links) und Titelseite (rechts), in: Ernst Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges* (1930).

³⁰ Ernst Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, hg. von Ernst Jünger, Berlin 1930, 9.

³¹ Ebd., 2.

³² Ebd., 312.

Auf Seite 75 treffen wir auf ein Foto, anhand dessen ich das Problem der Drehtür der Einbildungskraft noch einmal erläutern will.³³ Eine hohe Horizontlinie lastet bleiern über einer eintönigen Landschaft, die der Autor mit der Rede von der „Menschenleere des Schlachtfelds“ treffend bezeichnet findet.³⁴ Über den Ort und den Zeitpunkt der Aufnahme gibt das Verzeichnis der Abbildungen keine Auskunft. Ein Schützengraben durchschneidet diagonal im Zickzack den Vordergrund des Bildraums. Zur „Menschenleere“ gehört als Überrest der Schlacht ein junger, auf dem Rücken liegender Soldat.



Abb. 4: Toter Soldat auf dem Grabenrand [ohne Bildlegende], in: Ernst Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges* (1930), 75.

Am Horizont öffnet sich, wie Jünger an anderer Stelle des Bandes sagt, „die Tiefe des feindlichen Raumes, ein Medium von elastischer Zähigkeit, das jeden Schritt mit bleiernen Gewichten beschwert“.³⁵ Ein Detail des Fotos trifft mich – als Liebhaber von Roland Barthes' *Heller Kammer* – „wie das Licht eines fernen Sterns“³⁶ und

33 Ebd., 75.

34 Ebd., 226.

35 Ebd., 233.

36 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, 90.

verbindet mich zugleich wie mit „einer Art Nabelschnur“³⁷ mit dem Toten: Es sind die nackten Füße des Jungen. Sie erwecken die Vorstellung von der Schwerkraft, mit der einmal ein aufrechter Körper den Erdboden belastet und ihn mit der Fähigkeit zur Balance versorgt hat. Seine Stiefel waren der einzige Überrest, für den es noch Verwendung gab. Hinter den ausgehobenen Erdmassen der Schützengräben ist undeutlich verwischt am oberen Rand der nackte Oberkörper eines Soldaten sichtbar, der offenbar die Gräben absucht, vielleicht der Stiefelräuber. Er schleicht sich, wie die letzte lebende Figur einer Erzählung, die wir nicht kennen, aus dem Bilderrahmen hinaus.

Das Foto atmet die Atmosphäre unendlicher Verlassenheit. Umso irritierender ist die Bildlegende, mit der Jünger das Foto versieht – und die diesmal keiner Drehung des Handgelenks bedarf, um die „Kehrseite“ des Bildes in Erscheinung treten zu lassen:



Eroberte Stellung. Die Zahl der im Stiche gelassenen Gewehre deutet die Stärke der Grabenbesatzung an.

Abb. 5: Toter Soldat auf dem Grabenrand [mit Bildlegende], in: Ernst Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges* (1930), 75.

Angesichts der Bajonette klingt die Wendung des „im Stiche Lassens“ seltsam. Aber um Spitzfindigkeiten geht es hier nicht. Es geht um Zahlen. Mit Sicherheit ist nicht

37 Ebd., 91.

zu ermitteln, ob es 18 oder mehr Waffen sind, die vom Feind in panischer Flucht zurückgelassen wurden. Forensische Untersuchungen der Uniform könnten vielleicht klären, zu wem der tote Junge einmal gehörte. Fest steht, wie Jünger an anderer Stelle vermerkt, dass es eine englische Stellung war.

Es liegt nahe, die Art der sachlichen Wahrnehmung, die Jüngers Bildunterschrift anzeigen, mit der „Scheinwerfertheorie“ von Karl Popper zu erklären.³⁸ Das Auge, lehrt diese, kann seiner biologischen Struktur nach nicht unbefangen sein. Jede Wahrnehmung ist eine zielgerichtete Handlung, die von einer Struktur der Erwartung gesteuert wird. Der Sehsinn ist in kognitive Prozesse verwickelt, in denen das Lebewesen fortwährend Hypothesen aufstellt, die seiner Orientierung dienen. Dem Organismus ist eine Art ‚Hypothesenlampe‘ einmontiert, die Daten registriert und abschätzt. Auf Jünger bezogen könnte dies heißen, dass die Wahrnehmung des Soldaten ein Organ seiner Mobilmachungsbereitschaft ist. Sie tastet die Umgebung ab, um Angriffe vorzubereiten, Fluchtwege zu erkunden, Deckung zu suchen. Der Mensch ist permanent an irgendeiner Front, Phänomene werden ‚ins Visier‘ genommen: „Das Sehen ist in unserem Raume ein Angriffsakt“.³⁹ Die Bilder seiner Wahrnehmung haben scharfe Ränder. Der Effekt der Präzision tritt ein, wenn Atmosphären abgeschnitten werden.

Die Sachlichkeit der Bildlegende erklärt sich dadurch, dass Ernst Jünger 1930 nicht mehr – wie Jahre zuvor in den *Stahlgewittern* – in den Schlachten des Ersten Weltkriegs Akte heroischen Kampfeswillens erkennt, sondern einen „Arbeitsvorgang“, der mit „unerbittlicher Präzision“ abläuft. Selbst in seinen ‚Heldenataten‘ als Stoßtruppführer will er nur noch eine „wunderliche Akkordarbeit des menschlichen Angriffs“ erkennen.⁴⁰ Materialschlachten werden von ihm als „Rechenexample“ betrachtet. Die vorliegende Bildlegende teilt uns ein Ergebnis der Berechnung mit: Abstraktion statt Einfühlung. Das entspricht dem Habitus der Neuen Sachlichkeit.

Der Kontext, der diese Art der Wahrnehmung steuert, ist für den nationalrevolutionären Autor um 1930 in seinen Publikationen unschwer zu rekonstruieren. Ihm schwebt in diesen Jahren eine Gesellschaftsordnung vor, die an die „Symmetrie eines Kristallgitters“ erinnert,⁴¹ seine Sprache nimmt den „Duktus einer techni-

³⁸ Ich halte mich bei dieser Beschreibung der „Scheinwerfertheorie“ von Popper an Ernst Gombrichts Darstellung im Vorwort seines Buches *Kunst und Illusion*. Vgl. Ernst Gombricht, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002, 42.

³⁹ Ernst Jünger, *Blätter und Steine*, Hamburg 1934, 202.

⁴⁰ Jünger, Antlitz, 237.

⁴¹ Rolf Peter Sieferle, *Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen*, Frankfurt am Main 1995, 225.

schen Gebrauchsanweisung“ an.⁴² Jünger will eine Herrschaft ohne „Maske der Humanität“ und gehört für einige Jahre zur technokratischen Fraktion der Konservativen Revolution. Das bildet den weltanschaulichen Rahmen der Genauigkeit seiner Beobachtungen, die in seinem Werk *Der Arbeiter*⁴³ einen Höhepunkt erreicht: Hier wird das Atmosphärische des urbanen Lebens gelöscht, organische Oberflächen werden metallisiert, Ausschweifungen der Grausamkeit tragen den Stempel der Arbeit, das zur Arbeit Untaugliche ist ausgeschlossen, Wucherungen des Lebens sind zu eliminieren, für Interaktionen sorgt ein elektrisches Netz, im Austausch der Personen sind Geheimnisse nicht vorgesehen, ihre Körper haben keine porösen Grenzen sondern nur noch scharfe Kanten. Die Gesellschaft funktioniert nach dem Modell einer Maschine. Kein Handlungsräum für Lebewesen, vielmehr ein physikalisches Phantom, in dem Dinge und Akteure mit großer Schärfe bezeichnet werden können. Science-Fiction des Jahres 1932 – mit tödlich realem Hintergrund.⁴⁴

Als ich die eben geschilderten Überlegungen auf einer Konferenz über die „Visualisierung von Kriegsbildern“⁴⁵ in Linz vortrug, traf mich wie ein Blitz der Einwand einer polnischen Historikerin: noch nie habe sie im Archiv der Kriegsbilder einen so aufgeräumten Schützengraben gesehen, von Panik keine Spur, und auch der wie auf einer Bühne aufgebahrte Leichnam, dessen unzerfetzte Uniform keine Spuren von Gewalteinwirkung zeige, erzeuge zwangsläufig den Verdacht eines nachträglich inszenierten Lichtbilds. Hinzufügen könnte man an dieser Stelle die Skepsis des Historikers Peter Novick, der einmal bemerkte:

Will man aus einer Begegnung mit der Vergangenheit wirklich etwas lernen, dann muss diese Vergangenheit in ihrer ganzen Unaufgeräumtheit erscheinen. Wird sie dagegen solange geformt und ausgeleuchtet, bis sie eine inspirierende Botschaft mitzuteilen hat, wird sie kaum je Erkenntnis stiften.⁴⁶

42 Ebd., 220.

43 Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* [1932], in: *Sämtliche Werke*, Bd. 10: Essays, Teil II, 2. Aufl., Stuttgart 2018.

44 Vgl. hierzu auch meine Ausführungen im Aufsatz „Wahrnehmungsschärfe“, in: Markus Krajewski, Antonia von Schöning und Mario Wimmer (Hg.), *Enzyklopädie der Genauigkeit*, Konstanz 2021, 494–501.

45 Kriegsbilder. Strategien bildlicher Emotionslenkung in Visualisierungen des Krieges, Internationaler Workshop, organisiert von Christine Kanz, 06.–07. Mai 2021.

46 Peter Novick, *That Noble Dream. The „objectivity question“ and the American historical profession*, Cambridge 1988, 26.

Julia Encke hatte schon vor vielen Jahren Retuschen an den von Jünger publizierten Fotografien festgestellt.⁴⁷ Sollte es sich auch in diesem Fall um Fälschung handeln? Andere Fotos aus jenem Band könnten den Einwand entkräften:



Eroberte englische Stellung.
Durch das deutsche Füsiller-Regiment 73 aufgerollter Graben nach dem Sturm.

Abb. 6: „Eroberte englische Stellung. Durch das deutsche Füsiller-Regiment 73 aufgerollter Graben nach dem Sturm“, in: Ernst Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges* (1930), 74.

Im Grabenfoto hat kein chaotisches Gerümpel seinen Auftritt. Ein „discourse of sobriety“⁴⁸ scheint wie mit einer Egge die Oberfläche der Wirklichkeit bereinigt zu haben. Die „Drehtür“ hat Jüngers hintergründiges Konzept der kalten Genauigkeit im Arbeitsprozess des Krieges an die Oberfläche gespült und die Zählbarkeit der Welt gerettet. Während Momentaufnahmen der Kamera normalerweise versprechen, rationalisierte Oberflächen zu durchbrechen, ist es hier nicht der Fall. Die Einheit von Foto und Bildlegende befindet sich im Einklang mit dem theoretischen Horizont, den Jünger in diesem Zeitraum gegen Ende der Republik in verschiedenen Essays und in seinem Buch *Der Arbeiter* aufspannt.

Kann in diesem Fall von einem *snapshot* gesprochen werden? Der Fotograf „ist ein Jäger, der stolz darauf ist, sich unbemerkt anzupirschen und das Leben in seiner

47 Vgl. Julia Encke, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne (1914–1934)*, München 2006.

48 Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington 2001, 39.

Spontaneität einfangen zu können“⁴⁹ bemerkte Rudolf Arnheim und Vilém Flusser stimmte ihm später zu.⁵⁰ Nichts trifft auf das Grabenbild weniger zu als der unterstellte Jagdinstinkt des Fotografen, es sei denn, es ginge um die verwischte Gestalt am oberen Bildrand, die durch ihre Unschärfe das Zeitmoment einer Erzählung ins Foto bringt. Eher noch könnte man das Foto mit Sätzen von Siegfried Kracauer in Verbindung bringen, für den das Foto eine „gespenstische Realität“ hervorbringt,⁵¹ in welcher „die momentgebundene Abbildung an eine Vernichtung gekoppelt ist, weil sie den Menschen nicht in seiner Geschichte, sondern nur in der zufälligen Konstellation als ‚Restbestand‘ wiedergibt.“⁵²

Wie man es auch dreht und wendet, mit dieser Intervention bekam der Wahrheitsanspruch des Fotos einen Riss. War es ein Zufall? Die erste Wehrmachtsausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung scheiterte an der Intervention eines polnischen Historikers. Der Generalverdacht der Fälschung hielt seinen Einzug: War das Foto nicht wie alle Fotos keine Spur, kein „Fußabdruck“ der Wirklichkeit, wie Susan Sontag noch vermutet hatte,⁵³ sondern nur eine Konstruktion visueller Realität? Spiegelte das Schwarzweiß des Fotos nicht nur das „Apparateprogramm“ der Kamera⁵⁴ wie Vilém Flusser meinte? Kommt nicht das Schwarz-Weiß der Fotografie den „Farben der Wahrheit“⁵⁵ nahe, weil es dem Kontrastprogramm unserer Begriffe entspricht? Befindet das Schwarz-Weiß sich nicht in Übereinstimmung mit der Ansicht der Zählbarkeit, die die Bildlegende nahelegt? Ist das Foto nicht ein Beispiel für das „Oszillieren zwischen dem Eintritt des ‚Realen‘ in die Fotografie und den [...] ‚formalen Prozeduren‘“⁵⁶ des Mediums?

Denn – hier folge ich wiederum einer Schlussfolgerung, die Peter Geimer in Erinnerung an den Streit um die Fotografien in den Wehrmachtsausstellungen vor einem Vierteljahrhundert zog – der „Quellenwert“ eines Fotos, „kann nicht wie ein

⁴⁹ Rudolf Arnheim, Über das Wesen der Photographie, in: ders., Die Seele in der Silberschicht: Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk, hg. von Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main 2004, 20–35, hier: 24.

⁵⁰ Vgl. Lucas Knierzinger, Snapshot, in: Enzyklopädie der Genauigkeit, hg. von Markus Krajewski, Antonia von Schöning und Marion Wimmer, Konstanz 2021, 450–461, hier: 457.

⁵¹ Siegfried Kracauer, Die Photographie [1927], in: Ders., Werke, 9 Bände, Bd. 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1924–1927, hg. von Inka Mülder-Bach, Berlin 2011, 682–698, hier: 691; vgl. Knierzinger, Snapshot, 457.

⁵² Ebd.; Kracauer, Die Photographie, 689.

⁵³ Vgl. Susan Sontag, Über Fotografie, 22. Aufl., Frankfurt am Main 2016, 147.

⁵⁴ Vilém Flusser, Ins Universum der technischen Bilder, 4. Aufl., Göttingen 1992, 86.

⁵⁵ Hito Steyerl, Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstmfeld, Wien 2008.

⁵⁶ Peter Geimer, Was aus dem Rahmen fällt. Fotografische Zeugenschaft und das Wissen der Schrift, in: Mittelweg 36 (2021), H. 5–6, 32–55, hier: 36.

Destillat reiner Faktizität aus seiner ikonischen Gestalt herausgefiltert werden.“⁵⁷ Das Grabenfoto formt mitsamt seiner Bildlegende eine ikonische Gestalt des technischen Denkens – auch als Fälschung: Auch diese ist einmal gewesen, auch Fälschungen hinterlassen Spuren.

Es fragt sich, inwiefern der Brennpunkt meiner Aufmerksamkeit, die nackten Füße des toten Jungen, ein Produkt meiner Einbildungskraft ist. Der Begriff der „Einbildungskraft“, bemerkte einmal Gert Mattenkrott, spielt mit der „Körperlichkeit des Vorgangs der Einbildung“.⁵⁸ Wobei ich davon ausgehe, dass in der Einbildungskraft nicht nur ein Gegenstand vom Vermögen des Betrachters „adressiert“ wird, sondern dass Ausstrahlungen des Gegenstands sich in die „Körperlichkeit des Vorgangs der Einbildung“⁵⁹ einmischen, es also einen Vorgang der aktiven, vom Gegenstand ausgelösten pathischen Evidenz gibt, der als Lichtpartikel vom Gegenstand absplittert, aber mich nur über meine Einbildungskraft trifft. Auf unserem Foto sind die nackten Füße des Soldaten eingefroren wie in der Kühlkammer der Pathologie. Einbildungskraft muss sie auftauen, um sie wieder in die Virtualität des Lebens gleiten zu lassen, um einen „Kick der *real life experience*“⁶⁰ zu erzeugen. Im Film könnten die nackten Füße sensomotorische Affekte auslösen, den Stress der Beschleunigung, des horchenden Stillstands, des gespannten Moments des Absprungs oder der Flucht, des Liebesspiels der Berührungen, oder der patriarchalischen Zurichtung – verschiedene Grade der sensomotorischen Intensität. Aber von allen „Farben der Wahrheit“, die Hito Steyerl in ihren Reflexionen über den Dokumentarismus beschreibt, ist auf dem Foto nur die bleiche übriggeblieben. Nicht ohne Anstrengung der Einfühlung in einen toten Gegenstand bilden die erkalteten Füße, wenn es hochkommt (also die Hypermoral überhandnimmt), ein „sensomotorisches Schockmoment“.⁶¹ Das Archiv der Fotografien, resümierte Hans Belting, bedarf immer der Animation, um überhaupt Bild sein zu können.⁶²

57 Ebd., 44.

58 Gert Mattenkrott, Einbildungskraft, in: Bild und Einbildungskraft, hg. von Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, München 2006, 47–64.

59 Ebd., 60.

60 Knierzinger, Snapshot, 457.

61 Steyerl, Die Farbe der Wahrheit, 45.

62 Vgl. Belting, Bild-Anthropologie, 214.

3 Die „statistische Entzauberung“⁶³

Entstammen das Foto vom Soldaten am Grabenrand und Jüngers Bildlegende verschiedenen Welten der Wahrnehmung oder bilden sie eine Einheit? Schlussendlich komme ich zur „Entzauberung“ durch große Zahlen. Prousts Vater war Generalist, bei dem die „Kasuistik“ der Erzählungen „in die Statistik des Epidemiologen [mündet]“.⁶⁴ Wie wir wissen, haben die Künste und die ihr sekundierenden Geisteswissenschaften von der kopernikanischen Wende bis zur Psychoanalyse alle Kränkungen verkraftet. Nur die großen Zahlen der Statistik bleiben ihr bis heute unverdaut.

In Kriegserzählungen sind große Zahlen die Annihilatoren der unermesslichen Vielfalt von Lebensgeschichten, sie bilden den Pol, an dem alle Erzählungen und individuellen Bilder zu Grunde gehen. Zahlen sind das Medium des Desillusionsrealismus. Sie gehören zur Sachlichkeit.

Die Entzauberung der großen Zahl lässt sich am Ende von Thomas Manns *Zauberberg* beobachten, bei dem der Erzähler aus der ‚Schattensicherheit‘ des Erzählens heraustritt, um die Regie den Zahlen zu überlassen. Der Protagonist Hans Castorp geht 1914 als Soldat in der sich allmählich verringernden Stärke der angreifenden Heeresmassen verloren. „Sie müssen hindurch, die dreitausend fiebernden Knaben [...]. Sie sind dreitausend, damit noch ihrer zweitausend sind, wenn sie bei den Hügeln, den Dörfern anlangen; das ist der Sinn ihrer Menge. Sie sind ein Körper, darauf berechnet, nach großen Ausfällen noch handeln“ zu können.⁶⁵ Die Unverfügbarkeit des historischen Prozesses findet in der Entzauberung der großen Zahl ihren angemessenen Ausdruck. Irgendwie erwarten wir im Kleinformat eines Fotos immer noch eine Geschichte im *family frame*. Die lächerlich kleine und für statistische Erhebungen irrelevante Zahl von 18 oder mehr Gewehren sprengt allerdings bereits den familiären Rahmen der Einfühlung. Unsere Empörung über den Zynismus der Bildlegende ist verständlich. Aber sind die Zahlen, die die persönlichen Geschichten auslöschen, nicht der angemessene Ausdruck des „In-der-Welt-Sein[s]“⁶⁶ im Krieg?

Das Neunzehnte Jahrhundert war ein Zeitalter der Physiologien. Proust verdeckt in seinen ersten drei Bänden die physiologische Triebkraft mit dem Mantel der „kalten Gymnastik“⁶⁷ der Salon-Imitationen – wie die Rituale der Distanz am

63 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* [1930], 4. Aufl., Hamburg 2014, 159.

64 Müller, Adrien Proust, 189.

65 Thomas Mann, *Der Zauberberg* [1924], Frankfurt am Main 1959, 991.

66 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 159.

67 Proust, Guermantes, 628.

Hof Ludwig des XIV. Das Zwanzigste Jahrhundert war ein Jahrhundert der statistischen Entzauberung, die alle Kleinformat sprengt. Empathie kann kein Leben in die Füße des getöteten Jungen bringen, sie rücken tot ins Archiv der toten Fotos ein. Das Kleinformat des Fotos und seine Bildlegende haben sie wie alles Lebende ins Werk der Zahlen integriert. „Die Photographie war einmal eine Ware der Wirklichkeit,“ bemerkt lakonisch Hans Belting. „Aber sie bildete auch früher nicht die Tatsache der Welt ab, sondern sie synchronisierte unseren Blick mit der Welt“.⁶⁸ Auf dieses Vermögen wollte sich Jünger nicht verlassen. Das Foto ließ andere Lesarten zu, schloss Melancholie nicht aus. Die Bildlegende des Grabenfotos musste die Synchronisation des Blicks im Sinne Jüngers steuern, aufs Foto allein war kein Verlass. Ist das das Schicksal aller Kleinformat?

Literaturverzeichnis

- Arnheim, Rudolf, Über das Wesen der Photographie, in: ders., *Die Seele in der Silberschicht: Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*, hg. von Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main 2004, 20–35.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989.
- Barthes, Roland, *Die Vorbereitung des Romans*, Frankfurt am Main 2008.
- Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- Benjamin, Walter, Zum Bilde Prousts [1929], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Bd. 2,1, Frankfurt am Main 1991, 310–324.
- Bopp, Petra, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg. Begleitend zur Ausstellung Fremde im Visier – Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Stadtmuseum Oldenburg, 19. Juni–13. September 2009, Sammlung Fotografie – Münchner Stadtmuseum, 19. November 2009–28. Februar 2010, Historisches Museum Frankfurt, 14. April–28. August 2010, JenaKultur, Stadtmuseum Jena, 23. September–14. November, Bielefeld 2009.
- Celan, Paul, Psalm, in: ders., *Die Gedichte*, hg. von Barbara Wiedmann, Frankfurt am Main 2003, 132–133.
- Encke, Julia, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne (1914–1934)*, München 2006.
- Flusser, Vilém, *Ins Universum der technischen Bilder*, 4. Aufl., Göttingen 1992.
- Geimer, Peter, Die Evidenz widersetzt sich der Zerlegung, in: *Das Sichtbare und das Sagbare. Evidenz zwischen Text und Bild in Roland Barthes' *Mythologies**, hg. von Peter Geimer und Katja Müller-Helle, Göttingen 2020, 17–64.
- Geimer, Peter, Was aus dem Rahmen fällt. Fotografische Zeugenschaft und das Wissen der Schrift, in: *Mittelweg 36* (2021), H. 5–6, 32–55.
- Gombricht, Ernst, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002.
- Jünger, Ernst, *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, hg. von Ernst Jünger, Berlin 1930.
- Jünger, Ernst, *Blätter und Steine*, Hamburg 1934.

68 Belting, *Bild-Anthropologie*, 215.

- Jünger, Ernst, Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt [1932], in: Sämtliche Werke, Bd. 10: Essays, Teil II, 2. Aufl., Stuttgart 2018.
- Knierzinger, Lucas, Snapshot, in: Enzyklopädie der Genauigkeit, hg. von Markus Krajewski, Antonia von Schöning und Marion Wimmer, Konstanz 2021, 450–461.
- Kracauer, Siegfried, Die Photographie [1927], in: Ders., Werke, 9 Bände, Bd. 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1924–1927, hg. von Inka Mülder-Bach, Berlin 2011, 682–698.
- Krajewski, Markus, Antonia von Schöning und Marion Wimmer (Hg.), Enzyklopädie der Genauigkeit, Konstanz 2021.
- Lethen, Helmut, Der Sommer des Großinquisitors, Berlin 2022.
- Lethen, Helmut, Der Schatten des Fotografen, Berlin 2014.
- Man, Paul de, Autobiographie als Maskenspiel, in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, 4. Aufl., Frankfurt am Main 2015, 131–146.
- Mann, Thomas, Der Zauberberg [1924], Frankfurt am Main 1959.
- Mattenkloft, Gert, Einbildungskraft, in: Bild und Einbildungskraft, hg. von Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, München 2006, 47–64.
- Müller, Lothar, Adrien Proust und sein Sohn Marcel. Beobachter einer erkrankten Welt, Berlin 2021.
- Musil, Robert, Der Mann ohne Eigenschaften [1930], 4. Aufl., Hamburg 2014.
- Nichols, Bill, Introduction to Documentary, Bloomington 2001.
- Novick, Peter, That Noble Dream. The „objectivity question“ and the American historical profession, Cambridge 1988.
- Proust, Marcel, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. 1: Unterwegs zu Swann, übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 2011.
- Proust, Marcel, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. 3: Guermantes, übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 2011.
- Schmoll, Heike und Peter Strohschneider, „Eine Spannung ohne Ausweg“ [Interview mit Peter Strohschneider], in: FAZ, 22. Dezember 2020, 4.
- Setz, Clemens J., Der Trost runder Dinge. Erzählungen, Berlin 2020.
- Sieferle, Rolf Peter, Die konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen, Frankfurt am Main 1995.
- Sontag, Susan, Über Fotografie, 22. Aufl., Frankfurt am Main 2016.
- Steyerl, Hito, Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstmuseum, Wien 2008.

