Nicolás Sánchez Durá
(Valencia)

Die frühe Kritik des abstrakten Pazifismus bei Ernst Jünger[1]

(Übersetzung: Jorge Navarro-Pérez)

Die Würdigungen des Denkstils Ernst Jüngers unterstreichen nicht selten seine gewaltige Fähigkeit, *Bilder* zu schaffen, die mit der Strenge und der Intensität eines Blitzes den Sachverhalt beleuchten. So wurde z. B. von der Laudatio anläßlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Madrider Universidad Complutense der »Zeuge unseres Jahrhunderts« anerkannt, der »in Bildern unsere Zeit gedacht hat«. Diese Verweisung seines Werkes auf das Bild meint gewöhnlich das mit Worten verfertigte Werk, das letzten Endes mit der Dichtung verwandt ist. Ich versuche in diesem Aufsatz zu zeigen, wie dieses Denken, das Bilder schafft, die über die Erfahrung der Europäer in einem der dramatischsten Abschnitte des 20. Jahrhunderts Rechenschaft ablegen, in einem bestimmten Moment des Lebens Jüngers die Gestalt eines Nachdenkens über das photographische Bild annimmt. Jüngers Nachdenken über die Photographie und Gebrauch der Photographie bezeugen seinen aufmerksamen Blick, um die neuen und auf die Dauer bestimmenden Aspekte zu fassen, die in der Zeit der Weimarer Republik zutage traten.

Ich werde aber auf diese Frage weder anhand seiner theoretischen Überlegungen in wohlbekannten Schriften wie *Über den Schmerz* oder

[1] Dieser Aufsatz ist die Kurzfassung eines längeren Textes mit dem Titel *Lontano dagli occhi, lontano dal cuore: conciencia técnica y crítica del pacifismo en el joven Jünger.* Veröffentlicht ist dieser längere Text in: Logos. Anales del Seminario de Metafisica 34. S. 143-177.

Der Arbeiter noch durch das Nachspüren dieser oder jener Behauptung in seinem weiten Werk eingehen, sondern hauptsächlich am Leitfaden seiner Arbeit als Verfasser bzw. Herausgeber einiger Bildbände – ein Genre, das im besiegten Deutschland nach dem Versailler Frieden stark und glücklich hervorkommt. Zwischen 1930 und 1933 verfertigte Jünger vier seltsame Bildbände. Zwei handelten von der Erinnerung und dem Begriff des Ersten Weltkrieges: *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten* und *Hier spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner.* In den beiden anderen Bänden steht der Krieg nicht mehr im Mittelpunkt, obwohl er ein unentbehrlicher Bestandteil des jeweils behandelten Themas ist: der Einbruch des Gefährlichen in den Lebensraum und die von ihm hervorgebrachte Wandlung der inneren und äußeren Welt in *Der gefährliche Augenblick*; die Wandlung der privaten und öffentlichen Welt im Zeitalter der Vorherrschaft der Technik in *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit.*

Diese vier Bände habe ich als »seltsam« aus mehreren Gründen bezeichnet. Einerseits muß man sagen, daß sie in der Ausgabe der Sämtlichen Werke Jüngers im Verlag Klett-Cotta fehlen und daß sie nach deren Erscheinen nie wieder abgedruckt worden sind. Zuletzt hat Klett-Cotta zwar den Band *Ernst Jünger, Politische Publizistik 1919 bis 1933* herausgegeben, der die von Jünger für jene Bücher verfaßten Texte enthält, nicht aber die Photographien, die Bildunterschriften und sogar einige Texte aus der Originalausgabe von *Das Antlitz des Weltkrieges*. Es handelt sich also um schwer zugängliche Bücher, obwohl die Universität Valencia neuerdings eine kritische, beinahe vollständige Ausgabe der beiden Bücher über den Ersten Weltkrieg publiziert hat. Andererseits werden die Bildbände Jüngers in keiner der ausführlichen Studien erwähnt, die vor kaum einem Jahr in Frankreich erschienen sind. Das ist besonders auffallend bei Gervereau, der in einem voluminösen Buch das Visuelle im 20. Jahrhundert analysiert und mehrere Kapitel dem Gebrauch des Bildes im Ersten Weltkrieg und in der Nachkriegszeit widmet. Dasselbe ist der Fall in der Sekundärliteratur über Jünger, in den neuesten Arbeiten über die sogenannte konservative Revolution und in den ausführlichen Studien über die Nationalisierungsprozesse der Massen, die Ausarbeitung der Erinnerung des Krieges und die Konstruktion der modernen Formen der Männlichkeit, wie z. B. in den unentbehrlichen Studien von George L. Mosse, die Jünger zwar analysieren, aber diese wichtigen Arbeiten ignorieren.

Obwohl Jünger seine beiden Bildbände über den Ersten Weltkrieg erst 1930 und 1931 herausgab, als die anfängliche photographische Auseinandersetzung bereits vorbei war und die Linke auf die Mobilmachung des Photographischen reagiert hatte, sagt man gewöhnlich, daß seine Tätigkeit in diesem Bereich ein exemplarischer Fall jener Pionierleistung des Rechtsradikalismus und des militaristischen Nationalismus ist, die den Krieg, dessen Ursachen und Folgen propagandistisch zu verfälschen versuchen.

Zunächst halte ich es für eine Vereinfachung, das Panorama auf einen Streit zwischen Rechts- und Linksradikalismus zu verkürzen. Das leuchtet ein, wenn wir folgende Bildbände aus jener Zeit miteinander vergleichen: Jüngers beide Bände, Ernst Friedrichs *Krieg dem Kriege!* (1924) und den anonymen *Kamerad im Westen. Ein Bericht in 221 Bildern* (1931). Ich analysiere im folgenden jeden einzelnen Band und ziehe dann einige Folgerungen daraus.

I.

Der Bildband *Kamerad im Westen* – der auch 1930 erschien – zeigt einen klaren Willen, keine der erwähnten politischen Optionen zu bekämpfen.

Das Buch ergibt sich aus der Überzeugung, daß ein Zeugnis über den Krieg nicht mehr bloß auf den Frontbriefen, auf den mündlichen Berichten und auf den Tagebüchern der »einfachen Soldaten« – ausdrücklich wird »das Leben der Offiziere, der Stäbe« ausgeschlossen – basieren kann, sondern vor allem auf Photographien. Es wird auf jeden Fall behauptet, daß die Kriegsphotographien einen »sachlichen Bericht« geben, obwohl ihr »dokumentarischer Wert« sehr beschränkt ist. Der Grund dafür ist, daß die Kriegsphotographien nur einzelne Menschen oder kleine Gruppen fassen können. Sie vermögen es also nicht, die großen Truppenbewegungen und Kampfhandlungen in ihrer Komplexität zu fassen. Der Kamera des Fliegers bietet sich zwar ein »weiteres Blickfeld«, aber die Soldaten verschwinden hier und werden bestenfalls nur noch als »kleine Pünktchen« sichtbar: die Luftaufnahmen informierten über »wenig oder nichts«. Diese entschiedene Abwertung stimmt mit der Absicht des Buches überein, die Geschichte des Krieges beiseite zu lassen, um eher die Vielfalt an Erfahrungen und Erlebnissen der »einfachen Soldaten« zu rekonstruieren. Unter diesem Gesichtspunkt sind die

Photographien insofern wertvoll, als sie – gewaltige Porträts – es vermögen, den Schmerzen, den Glauben oder den Unglauben, die Hoffnung oder die Verzweiflung der Krieger zu fassen: »Aus den Gesichtern und der Haltung der Soldaten mußte das große Geschehen herauszulesen sein«.

Obwohl der Herausgeber von *Kamerad im Westen* behauptet, daß die Kriegsphotographien sachliche Berichte geben, hält er es für eine weitere Einschränkung der Kriegsphotographie, daß ihre Wirkung »vom Augenblick der Aufnahme und von der Wahl des Bildausschnittes« abhängt, letzten Endes also von dem, was dem Photographen »wesentlich« erscheint. Bedenkt man aber, daß das Buch über 200 Bilder verschiedener Photographen – die namentlich erwähnt werden – enthält, »so muß sich ein einigermaßen der Wirklichkeit entsprechendes Gesamtbild ergeben«. Dieser Wert wird dem Bildband als ganzem zugeschrieben: er vermittelt einen Einblick »in das seelische Erleben des Krieges« und ermöglicht jedem Beschauer, »sich dieses Erleben noch einmal zu gestalten«.

II.

Ein ganz anderer Fall ist das Buch von Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege!* (1924), das über 180 Photographien enthält.

Heute fällt uns auf, daß der Autor eines so sorgfältig strukturierten Bildbandes, dessen Rhetorik einfach, aber ausgearbeitet ist, verschweigt bzw. verkennt, daß seine eigene Arbeit als Bedeutungsintention und Sinnausarbeitung viel den nackten Photographien hinzugefügt hat.

III.

Wir gehen jetzt zu Jünger und zu seinen beiden Bildbänden über den Ersten Weltkrieg. Für Jünger ist die Photographie ein Produkt, das der gemeinsamen Wurzel der ganzen Epoche entsprießt: der Herrschaft der Technik und der totalen Mobilmachung der Gesellschaft durch die Arbeit. Der massive Charakter der Photographie, die Möglichkeit, daß jedermann sein Sehorgan mittels einer photographischen Linse ausweitet, ist besonders dem Charakter der Welt angemessen, so wie Jünger ihn Anfang der 30er Jahre denkt: »Wir leben in einer Welt, die auf der einen

Seite durchaus einer Werkstatt, auf der anderen durchaus einem Museum gleicht«. Das Museum schließt den historischen Fetischismus, die Einlagerung und Aufbewahrung der »sogenannten Kulturgüter« ein, und zwar bis zur Groteske gesteigert. Die Werkstatt ergibt sich aus der Verzichtleistung auf die Monumentalität, aus der beschränkten Zeit zum Gebrauch der Objekte, aus der Vorläufigkeit und Vergänglichkeit, die der Bewunderung entgegengesetzt ist, die das Schaffen erweckt, das in der Zeit fortdauert.

Die Merkmale der Werkstatt sind nach Jünger auch diejenigen der Photographie. Nach ihm, der weniger beurteilt als diagnostiziert, läßt die schnelle Entwicklung der Technik »eine breite Spur von zerstörten Symbolen« zurück, sie ist »die Zerstörerin jedes Glaubens überhaupt«, »die entschiedenst antichristliche Macht, die bisher in Erscheinung getreten ist«. Man kann also sagen, daß »inmitten der Zuschauerringe eines Lichtspieles oder eines Motorrennens eine tiefere Frömmigkeit zu beobachten ist, als man sie unter den Kanzeln und vor den Altären noch wahrzunehmen vermag«. Die Kriegsphotographie gilt nicht als ein Anhang, als eine Begleiterscheinung, sondern als das ureigene Produkt einer Epoche, deren voller Ausdruck der Krieg ist, wo die bisher bloß angefangene totale Mobilmachung der Gesellschaft sich voll entfaltet. Es gibt einen tiefen Zusammenhang zwischen Krieg und Photographie: beide sind Ausdrucksformen des technischen Fortschritts und Mittel zum technischen Fortschritt.

Auf der ersten Seite von *Krieg und Lichtbild*, einem der Texte Jüngers für *Das Antlitz des Weltkrieges*, heißt es: »Es ist derselbe Verstand, der den Gegner über große Entfernungen hinweg auf die Sekunde und auf den Meter genau mit seinen Vernichtungswaffen zu treffen weiß, und der das große geschichtliche Ereignis in seinen feinsten Einzelheiten zu bewahren sich bemüht«. Da der Weltkrieg – sagt Jünger – am höchsten »dem Bewußtsein [...] verknüpft« war, befremdet es nicht, daß er eine größere Zahl von photographischen Dokumenten hinterlassen hat als die früheren Kriege. Sagt Friedrich, daß der ganze »Wortschatz« nicht reicht, um den Krieg zu beschreiben, so behauptet Jünger seinerseits, daß »ein Schatz von Bildern« sich gebildet hat, so daß: »Der Geschichtsschreiber der Zukunft, der über diesen Krieg berichten will, wird sich gewiß mehr durch die Masse als durch den Mangel an Quellen in Verlegenheit gesetzt sehen«; im Gegensatz zu Friedrich fügt Jünger nun hinzu, daß der Schatz von Bildern »sich auf mannigfaltige Weise zusam-

mensetzen läßt«. Während die anonyme Einleitung zu *Kamerad im Westen* beteuerte, daß die Photographie keine Rechenschaft über die großen Kampfhandlungen ablegen kann – da sie die Soldaten auf »kleine Pünktchen« herabsetzt und ihre psychologischen Gestalten nicht faßt –, behauptet Jünger nun, daß die Photographie es ermöglicht, sich »das Gesicht des Schlachtfeldes in seiner Ruhe und in der höchsten Steigerung seiner Bewegung« zu verschaffen, so wie der Soldat es aus den Gräben und Trichtern oder »von der Höhe des Fluges« beobachtet.

Bei der Lektüre des Aufsatzes *Krieg und Lichtbild* kann man eine ständige Parallele zwischen der Entwicklung der Waffen und der Entwicklung der Photographie feststellen. Die rhetorische Struktur dieser Schrift ist so gedacht, daß die Beschreibungen unmerklich von der einen zur anderen übergehen. Diese Übergänge rufen beim Leser den Eindruck hervor, daß zwischen beiden Ausdrucksformen des technischen Fortschritts etwas mehr als bloß eine Ähnlichkeitsbeziehung besteht. Waffen und Kameras sind gleicherweise »Instrumente eines technischen Bewußtseins«. Darüber hinaus bringt die Intensität der Mechanisierung mit sich, daß Waffen und Kameras immer »beweglicher und auf wachsende Entfernungen wirkungsvoll« werden. Jünger sagt auch, daß Waffen und Kameras Werkzeuge »von besonderer Genauigkeit« sind, was sie nicht davon befreit, immer »abstrakter« zu werden: so zeigen es die Luftaufnahmen und die Giftgase, die sich über weite Räume erstrecken, die Luftoptik, die die Räume entleert und sie auf ein geometrisches Schema reduziert, und die Entwicklung der Artillerie, die die Unterschiede der Landschaft nivelliert. Waffen und Kameras werden schließlich in denselben Räumen und unter denselben Umständen ergriffen, denn: »Neben den Mündungen der Gewehre und Geschütze waren Tag für Tag die optischen Linsen auf das Kampfgelände gerichtet«. So wie Jünger von »glückliche[n] Zufallstreffer[n] der Kamera« spricht, sagt er auch, daß der »Momentverschluß« von Händen betätigt wurde, »die für eine Sekunde auf die Führung des Gewehrs oder der Handgranate verzichteten«.

Beobachten wir genauer die beinahe 400 Photographien, die Jünger für seine beiden Bildbände auswählte, dann bemerken wir einen großen formalen Unterschied zwischen diesen Photographien und denjenigen der beiden anderen vorhin erwähnten Bildbände *Krieg dem Kriege!* und *Kamerad im Westen*, die wie gesagt ganz anderen ideologischen und politischen Auffassungen entsprechen (ich werde später diskutieren, ob

Jünger hier ein Vertreter des Rechtsradikalismus bzw. des kriegslüsternen Militarismus ist). Die Bilder, die Jünger ausgewählt hat, sind so aktuell, d. h. unsere heutige Sehweise ist ihnen so gemäß, daß wir nicht merken, daß er sie mit einem Auge ausgewählt hat, das die Merkmale hat, die ich gerade erwähnt habe; diese Vorstellungsmerkmale bestimmten keinesfalls den größten Teil der Kriegsphotographien jener Zeit, sondern nur diejenigen, die die Merkmale der Zukunft (d. h. das vorherrschende Merkmal des 20. Jahrhunderts) vorwegnahmen.

Der Krieg erscheint in diesen Bildern also als Auseinandersetzung nicht zwischen Kriegern, die selbst beim Kampf auf Leben und Tod einander als Individuen anerkennen, sondern zwischen Soldaten, deren Feuer ohne Unterschied einen Feind zerstört, der als zu vernichtende Masse gestaltet ist. Dieses Thema kommt vielfach bei anderen Dokumenten der Zeit wieder: man erinnere sich an Renoirs Film *La grande illusion*, wo die Dialektik zwischen dem französischen und dem deutschen Offizier, die sich einander als gleichberechtigt anerkennen, obwohl den Kriegsgesetzen unterworfen, es nicht verhindert, daß der Deutsche auf den Franzosen schießt und auf Englisch – einer für beide fremden Sprache – seine letzten Schmerzen mit Trostwörtern begleitet.

Jünger ist allerdings der Auffassung, daß das photographische Bild nicht selbständig ist. Es ist nicht unzweideutig als Dokument – im Gegensatz zu Friedrichs These –, sondern es »ergänzt schriftliche Aufzeichnungen« und: »Man darf überhaupt vom Lichtbild nicht mehr erwarten, als es zu geben vermag«. Die Photographie ist eine Spur des Geschehenen, die interpretiert werden muß. Deshalb bemüht sich Jünger unter dem Standpunkt der »Werkstatt«, die Bildunterschriften für die ausgewählten Photographien zu verfassen, wie er ausdrücklich im Schlußvermerk der Bücher unterstreicht.

Jünger greift hier und da photographische Bilder auf, läßt die Urheberschaft beiseite, sogar wenn sie bekannt ist, schneidet die Bilder aus, setzt die Größe der Abbildung fest, stellt die Bilder in eine Reihenfolge, fügt ihnen eigene Texte und Texte anderer Autoren hinzu. Im Geiste der Werkstatt, und nicht des Museums, gebraucht Jünger die Bilder als Bestandteile einer Sprache, die nur durch die Verbindung von Bild und Schrift »spricht«. Anders gesagt: die Bestandteile dieser Sprache – die nur durch deren Verbindung nach der Syntax des Photosatzes des Buches fähig wird, auszudrücken – sind nicht vollständig, wenn sie sich nicht der Verbindung von Bild und Unterschrift ergeben. Hier ist Jünger

derselben Ansicht wie Walter Benjamin, der in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* sagt, daß die Bildunterschrift der wesentliche Bestandteil einer Photographie ist, weil sie »als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt«. Nach Benjamin dient die Bildunterschrift dazu, »die Literarisierung aller Lebensverhältnisse« einzubegreifen; ohne sie muß »alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben«. Das geht so weit, daß Benjamin die Bildunterschrift als den »wesentlichen Bestandteil der Aufnahme« bezeichnet. Man hat auf diesem besoin de légender der photographischen Bilder insistiert, besonders im Hinblick auf die Kriegsphotographien, denn sie haben trotz ihres imposanten Scheins keine Bedeutung. Die Bildunterschrift bestimmt die Richtung, in die das Bild »spricht«, das auf diese Art und Weise zu einer Übersetzung bzw. zu einer Rechtfertigung der Aussage der Bildunterschrift wird. Zwischen Bild und Unterschrift findet so eine Wechselbeziehung, ein visueller Rückprall statt, so daß beide Lesarten einander ergänzen und berichtigen. Dieser Vorgang der Lektüre des photographischen Bildes geschieht vor allem beim publizierten Bild, das Tageszeitungen und Zeitschriften illustriert. Das ist die Art Bild, die Jünger gebraucht, um seine Bildbände zu verfertigen.

Alles bisher Ausgeführte wird eher gezeigt als gesagt in den Bildbänden. Einige kurze Fallanalysen können als Nachweis dienen. Manchmal beschränkt sich die Arbeit Jüngers darauf, ein Bild einer Reihe zweier Bilder hinzuzufügen, die er vorgefunden hat.

Im Abschnitt V. dieses Aufsatzes werde ich andere Fälle analysieren, die aufdecken, wie Jüngers Auffassung und sein Gebrauch der Photographie mit einigen seiner wichtigsten metapolitischen Begriffe in Verbindung stehen und dazu beitragen können, seine besondere Stellung in der sogenannten konservativen Revolution zu erhellen. Ich werde auf dieses Problem nur ganz kurz eingehen können.

IV.

Kommen wir jetzt auf den Vergleich mit den anderen Bildbänden zurück. Jünger wäre zwar mit *Kamerad im Westen* darin einverstanden, daß die Erfahrung des Krieges prismatisch, kaleidoskopisch, einer komplexen photographischen Ausarbeitung bedürftig ist. Die Unterschiede sind aber groß. Während das anonyme Buch eine Art *epoché* vertrat, die

den Überlebenden und der jungen Generation die Frage nach dem Sinn des photographischen Zeugnisses überließ, ist Jünger folgender Ansicht: »Die einzelnen Bilder, aus denen der Krieg sich zusammensetzt, tragen zum Verständnis des Gesamtbildes des Krieges bei; sie können andererseits nur gewertet und eingeordnet werden aus diesem Gesamtbilde heraus«. Jünger würde die psychologische Funktion auch nicht teilen, die der Kriegsphotographie dort vorbehalten wurde: *Kamerad im Westen* hielt die Luftaufnahmen für abstrakt, da sie nichts vom menschlichen Erleben der Soldaten berichteten (man erinnere sich daran, daß dieser Ansatz ausdrücklich die Geschichte des Krieges, dessen Ursachen und Sinn beiseite läßt). Jünger aber, der sich für ein Gesamtbild interessiert, das den verschiedenen Zeugnissen einen Sinn verleiht (dieses Gesamtbild ist der Begriff der totalen Mobilmachung, auf den ich bald zurückkomme), versteht als Hauptsache nicht das Gesicht der Soldaten, sondern das Antlitz des Krieges: die Photographie als Werkzeug des technischen Bewußtseins hilft bei dieser Suche nach dem Gesamtbild, nach dem Antlitz des Krieges.

Noch radikaler ist die Unstimmigkeit mit den Ideen Friedrichs in *Krieg dem Kriege!* Nicht nur, weil Friedrichs realistische und naturalistische Auffassung der Photographie sehr weit von Jünger entfernt liegt, sondern auch, weil diese Auffassung im Dienste eines abstrakten Pazifismus und eines Verständnisses des Krieges steht, daß – wie der Weltkrieg gezeigt hatte – nicht nur vom Liberalismus und vom Nationalismus, sondern auch von der Sozialdemokratie und sogar vom Linksradikalismus geteilt war. Anders gesagt: der Gegenstand der Kritik Jüngers ist ein abstrakter Humanitarismus und Kosmopolitismus, der den Krieg zwar leugnet, aber ihn unter der rechtfertigenden Maske des gerechten Krieges zur Verteidigung des Friedens, des Fortschritts und der Zivilisation hinnimmt. Dies hat – sagt Jünger – den modernen Krieg zu einem Gipfel der Grausamkeit geführt. Die Hauptursache dafür ist nicht, daß die Entwicklung der Technik zum Paroxysmus des Materialkrieges geführt hat, sondern daß unter der Rechtfertigung der Verteidigung des Fortschritts und der Zivilisation »sich die Grausamkeit der Auseinandersetzung gesteigert hat«, der »eine[r] Fremdheit zwischen den kämpfenden Massen [entspricht], die kälter und bösartiger ist als die zwischen Eingeborenenstämmen«, so daß kein früherer Krieg »sich durch eine niederträchtigere Vorstellung vom Gegner ausgezeichnet« hat.

Jünger lehnt es ab, das Phänomen des Krieges, dessen Schrecken und Gewalt er persönlich erfahren hat, aus einem rhetorischen, wohlgemeinten Pazifismus zu behandeln, den die Geschichte Lügen gestraft hatte und den sie kurz danach wieder Lügen strafen würde. In diesem Punkt war er mit Friedrich einverstanden, der der bolschewistischen Linken angehörte. Auch dieser verwirft die »bürgerlichen Pazifisten, die nur mit Händestreicheln, mit Teegebäck und frommem Augenaufschlag Kriege zu bekämpfen suchen«. Jünger ist sogar gewissermaßen mit Stefan Zweig einverstanden, der aus einer ganz anderen Stellung spricht: Zweig beschreibt sich selbst in seinen Memoiren als Österreicher, Jude, Schriftsteller, Humanist und Pazifist. Denn Zweig – der interessanterweise sich als einen Vortragenden versteht, dessen Rede sich der Diapositive bedient, da das Zeitalter die Bilder liefert und er die Wörter hinzufügt – sagt über sein Werk *Jeremia*, das er mitten im Krieg verfaßte und das in der Nachkriegszeit einen massiven Erfolg hatte, daß es ihm keinesfalls darum ging, einen Pazifismus zu vertreten, der auf der Binsenwahrheit basiert, daß der Friede besser als der Krieg ist. Ihm ging es um die seelische Überlegenheit des Besiegten, um die innere Verhärtung, die jede Art Macht beim Menschen bewirkt, und um die moralische Erstarrung, die der Sieg bei ganzen Völkern bewirkt, während die Niederlage die Gesinnungen erschüttert und tiefe und schmerzvolle Furchen in die Seele zieht.

Jünger denkt zwar, daß der Krieg Besiegte und Sieger hervorgebracht hat, aber er ist der Ansicht, daß die Grenzlinie nicht zwischen siegenden und besiegten Nationen läuft. In *Der gefährliche Augenblick*, dem anderen Bildband von 1931, wiederholt er seine Überzeugung – die auch in vielen anderen Texten jener Zeit vorkommt, wie *Der Arbeiter, Die totale Mobilmachung, Über den Schmerz* und die Texte aus den hier behandelten Büchern –, daß der Erste Weltkrieg eine Auseinandersetzung nicht bloß zwischen Nationen, sondern vor allem zwischen Zeitaltern gewesen ist. Deshalb »gibt es sowohl Sieger wie Besiegte bei uns zu Land. Sieger sind jene, die wie die Salamander durch die Schule der Gefahr hindurchgegangen sind. Nur diese werden sich in einem Zeitalter behaupten, in dem nicht mehr die Sicherheit, sondern die Gefahr die Ordnung des Lebens bestimmt«. In diesem Zusammenhang kann ich leider nur von den beiden Bildbänden über den Weltkrieg sprechen. Ich kann also nur sagen, daß die Gefahr, von der Jünger spricht, nicht nur in der bewaffneten Auseinandersetzung besteht, sondern es handelt sich um

die Gefahr, die die Entwicklung der Technik in jeden Lebensraum, sowohl in die private als auch in die öffentliche Sphäre einführt – vom motorisierten Sport und von der Steigerung der Geschwindigkeit der Transportmittel bis zum Zuwachs der Unfälle, den Fehlern der technischen Geräte zufolge. Jünger meint aber auch eine andere Art Gefahr: den Zusammenbruch der verschiedenen politischen Regimes, die nationalistische Aufrüstung, die Massengewalt und die Entstehung bewaffneter Gruppen, die in der Weimarer Republik unter dem Schutz der politischen Parteien blühten. Denn die Gefahr ist letzten Endes die Kehrseite der Ordnung – wenn auch die Aufgaben der Ordnung sich jetzt vermehrt haben, denn die Ordnung muß sich in einem Raum durchsetzen, in dem die Gefahr weder eine Ausnahme noch ein Fehler der Vernunft, sondern allgegenwärtig ist, da sie zur Entwicklung der Vernunft gehört. Die neue Welt kennzeichnet sich darüber hinaus durch »die Registratur der Augenblicke, in denen die Gefahr erscheint – eine Registratur, die wiederum, wenn sie nicht das menschliche Bewußtsein unmittelbar übernimmt, durch Maschinen geleistet wird. [...] Schon heute gibt es kaum einen Vorgang, der Menschen von Bedeutung scheint, auf den nicht das künstliche Auge der Zivilisation, die photographische Linse gerichtet ist.«

Jüngers Meinung über Barbusse ähnelt hingegen seiner impliziten Meinung über Friedrich, denn beide sind für ihn paradigmatische Fälle eines leeren Humanitarismus. Um den Krieg zu bekämpfen, ergriff Barbusse Partei für einen der Teilnehmer an *jenem* Krieg, da er der Ansicht war, daß die Verteidigung des Fortschritts, der Zivilisation usw. folgendes erfordert: »Der Krieg muß im Bauche Deutschlands getötet werden«. Barbusse ist ein Krieger wie alle anderen, sagt Jünger in *Die totale Mobilmachung*. Er erscheint nicht als ein Krieger, aber er trägt zur Herabwürdigung des Feindes bei, bis der Paroxysmus des Hasses jede Greueltat rechtfertigt, denn der Feind gilt nicht mehr als ein Mensch, der sich den Interessen meines Volkes entgegenstemmt, sondern als ein Mensch, der sich den Interessen der Menschheit entgegenstemmt. So wird der Krieg angeblich »im Interesse der ganzen Menschheit« geführt.

Kommen wir noch einmal auf Zweig zurück, dann lohnt es sich, sein skeptisches Urteil über Barbusses Gründung der Gruppe Clairté zu kennen, in der Schriftsteller und Künstler nach dem Krieg zusammenarbeiten sollten, um die Feindschaft zwischen den Völkern zu bekämpfen. Zweig erzählt, daß Schikele und er – die Leiter der deutschen Abteilung

– der Ansicht waren, daß es schwer sein würde, dieses übernationale Vorhaben nach dem Versailler Frieden durchzuführen, als das Rheinland, das Saarland und Mainz noch von ausländischen Truppen besetzt waren. Zweig gab aber erst auf, als Barbusse die Sowjetunion besuchte, sich davon überzeugte, daß die universale Brüderschaft von den bürgerlichen Demokratien nicht zu verwirklichen war, und dann versuchte, Clairté in ein Werkzeug des Klassenkampfes umzuwandeln. Jünger behauptet entschieden in *Die totale Mobilmachung*: »Nichts kann diesen Satz besser bestätigen als die Tatsache, daß während des Krieges Kräfte aufzutauchen vermögen, die gegen den Krieg selbst gerichtet sind. Dennoch sind diese Kräfte den Mächten des Krieges enger verwandt als es scheinen mag. Die totale Mobilmachung wechselt ihr Gebiet, nicht aber ihren Sinn, wenn sie statt der Heere des Krieges die Massen des Bürgerkrieges in Bewegung zu setzen beginnt«. Das heißt: die totale Mobilmachung mobilisiert entweder den Pazifismus im Sinne des Krieges, wie es bei Barbusse und Friedrich der Fall ist, oder macht ihn unbedeutend, ein »Pathos [...], das hinter jedem Schreibtisch Europas so billig zu erzeugen ist« wie Maschinengewehre und Giftgase.

Aufschlußreich für beide Aspekte ist das Manifest, das hundert französische Schriftsteller und Künstler unterzeichneten: *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé. Mémoire relatif aux bombardements de Reims, Arras, Senlis, Louvain, Soissons, etc.* (Die Deutschen zerstören die Kathedralen und die Schätze der Vergangenheit. Bericht über die Bombardierung von Reims, Arras, Senlis, Löwen, Soissons usw.). Diese propagandistische Veröffentlichung, mit vielen Photographien und Dokumenten, beginnt mit den Worten: »An die ausländischen literarischen und künstlerischen Vereine und an alle Freunde des Schönen, damit sie das Zerstörungssystem der deutschen Waffen kennen. Der vorliegende Bericht wird ihnen dargebracht von [...]«; es folgten die hundert Unterschriften: darunter stehen Maurice Barrès, Pierre Bonnard, Emile Boutroux, Paul Claudel, Debussy, Gabriel Fauré, André Fontainas, Anatole France, André Gide, Pierre Loti, Aristide Maillol, Matisse, Claude Monet, Odilon Redon, Auguste Rodin, Edmond Rostand, Paul Signac usw. Diese eindeutig nationalistische Propaganda bezweckt, die Deutschen als Barbaren zu beschimpfen, die nicht nur mit dem Wahren und Guten, sondern auch mit dem Schönen verfeindet sind. Merkwürdigerweise steht im Vortitel ein Satz, der Jünger hätte lächeln lassen und uns jetzt lächeln läßt (selbstverständlich konnte

damals niemand lächeln): »Dieses Werk wird publiziert zugunsten der ‚Brüderschaft der Künstler' und des ‚Bruderwerks der Künstler'«. Es ist müßig zu sagen, daß in Deutschland der nicht weniger berühmte Aufruf *An die Kulturwelt!* von 93 unter den wichtigsten Schriftstellern und Künstlern unterzeichnet wurde, um die Verbrechen und die Zerstörung von Kunstwerken (z. B. das Rathaus von Löwen) durch die deutschen Truppen in Abrede zu stellen. Tatsächlich war das französische Manifest als die unwiderlegliche dokumentarische Antwort auf die Lügen der deutschen Intellektuellen konzipiert.[2]

Die totale Mobilmachung erschien im selben Jahr wie der erste Bildband über den Weltkrieg: 1930. Sein Begriff durchdringt beide Bücher, und er erscheint als ein entwickelter Begriff nur kurz in *Das große Bild des Krieges*, einem der Texte Jüngers in *Das Antlitz des Weltkrieges*, wo er wie gesagt das Gesamtbild, den Begriff liefert, der den Übergang von der bloßen Bilderreihe von *Kamerad im Westen* zur Bewertung und Ordnung der Bilder ermöglicht. Der Begriff der totalen Mobilmachung wird eingeführt, um den Begriff des Fortschritts zu klären, der in allen Rechtfertigungen des Krieges eine zentrale Rolle gespielt hatte. Denn Jünger ist der Meinung, daß die Beziehung der verschiedenen Parteien zum »Fortschritt« der »eigentliche moralische Faktor« wurde, der eine entscheidende Rolle in der bewaffneten Auseinandersetzung spielte. Fortschritt ist aber nicht gleichbedeutend mit Vorwärtskommen, und Jünger tadelt ausdrücklich den »Glauben«, der »auf die Kühnheit verfallen konnte, die Perspektive der Zweckmäßigkeit bis ins Unendliche auszuziehen«, obwohl er auch diejenigen tadelt, die sich über den Fortschritt »auf einer zu billigen Ebene« lustig machen.

Die totale Mobilmachung ist insofern ein metapolitischer Begriff, als sie auf jede Gesellschaft angewandt werden kann, unabhängig von ihrem Regime oder von ihrer momentanen parteipolitischen Lage. Jünger wendet diesen Begriff sowohl auf die Weimarer Republik als auch auf das faschistische Italien, sowohl auf die USA als auch auf die Sowjetunion an. Obwohl dieser Begriff seine auffälligste Äußerung im Krieg findet, kann er auch auf Friedenszeiten angewandt werden. Denn: »So aber griff die Mobilmachung erst im Verlauf des Krieges aus dem rein militärischen

[2] Ich habe den französischen Text in Beziehung auf die Ideen Jüngers analysiert in meinem Aufsatz: Los asesinos de lo bello. De un uso de la imagen iconoclasta en la época de la técnica. In: G. Romero (Hrsg.): En el ojo de la batalla. Universidad de Valencia 2002.

Raum auf Gebiete über, die ihr zunächst sehr fernzuliegen scheinen«. Ein Symptom dafür ist, »daß man Trotzki nach seinem Kommando über die Rote Armee die Aufgaben der industriellen Rüstung, insbesondere der Elektrifizierung des Landes übertragen konnte, wie es symptomatisch ist, daß Mussolini eine intensive Maßnahme zur Steigerung der landwirtschaftlichen Produkte als die ‚Getreideschlacht' bezeichnen konnte«. In ihrer abstrakten Gestalt bedeutet die totale Mobilmachung eine immer größere Machtkonzentration im Staate und eine Offensive gegen die Freiheit des Einzelnen, so daß am Ende der Einzelne nichts mehr zu verantworten hat. Deshalb ist die sowjetische Planwirtschaft aufschlußreich für einen allgemeinen Vorgang: die Zusammenfassung aller Bemühungen. Sie ist aber auch aufschlußreich für die Zusammenarbeit zwischen dem Generalstab und der Industrie in den USA. Letzten Endes wird die Planwirtschaft – eine der letzten Folgen der Demokratie, die sich gegen die Demokratie selbst wenden – zur Entfaltung der Macht im allgemeinen.

Was die Tendenzen angeht, die der Weltkrieg zutage gefördert hatte – in diesem Zusammenhang muß ich mich auf sie beschränken –, verhält es sich so, »daß selbst eine reine Demokratie den Übergang zur straffen Zusammenfassung der Gewalt, durch die sich Kampf- und Arbeitskraft vereinigen, leichter zu vollziehen vermag«. Die totale Mobilmachung zeigt sich im Krieg an vielen Phänomenen: die Kontrolle und Planung der Rohstoffe und der Versorgung, die Umwandlung des Arbeitsverhältnisses in ein Militärverhältnis, die Zivildienstpflicht, die Militarisierung der Handelsflotte, die ungeahnte Ausdehnung der Befugnisse des Generalstabs und die Gleichsetzung von militärischer und politischer Führung. »Neben den bewaffneten Heeren entstehen die modernen Armeen der Landwirtschaft, der Ernährung, des Verkehrs, der Propaganda, der Wissenschaft, der Industrie; aus ihrer nach soldatischen Grundsätzen aufgebauten Zusammenarbeit wächst das Bild eines neuen Krieges auf, eines Arbeitskrieges, der den Lebensraum der kämpfenden Völker lückenlos und pausenlos erfüllt«.

V.

Sind diese Ideen typisch für einen Rechtsradikalen und einen kriegslüsternen Nationalisten, der propagandistisch den Krieg, dessen Ursa-

chen und Folgen zu verfälschen versucht und die militärische Rache Deutschlands begünstigt? Ich habe meine Ausführungen mit der Absicht angefangen, die positive Antwort auf diese Frage zu kritisieren. Es ist wohlbekannt, daß Jünger in seiner Jugend sehr kritisch gegenüber der Weimarer Republik war. Als er über 100 Jahre alt war, wurde er nach seiner Beziehung zu Niekisch – der 1937 von den Nationalsozialisten eingekerkert wurde –, zu den Nationalbolschewisten und ihrer Zeitschrift *Der Widerstand* gefragt. Jünger antwortete, daß er damals der Ansicht war, daß man gegen die Weimarer Republik, gegen den Versailler Frieden, gegen das Bürgertum und dessen Verfall, gegen die westliche Welt und deren wirtschaftlichen und kapitalistischen Imperative Widerstand leisten mußte. Der Versailler Friede und die Reparationen sind allgegenwärtig in der deutschen Literatur jener Zeit und aller Strömungen: noch 1930 trat die KPD als die befähigste Partei auf, die Schmach von Versailles zu überwinden, während ihr die Nazis als Demagogen galten und nur die Kommunisten die Annexion jener Gebiete (Österreich, die Sudeten, Danzig und Ostpreußen) garantieren konnten, die in ein kommunistisches Deutschland sich eingliedern mochten. Die Einschätzung der damaligen ideologisch-politischen Anschauungen Jüngers setzt letzten Endes eine ausführliche Untersuchung der sogenannten konservativen Revolution voraus – eine Aufgabe, die ich hier nicht erfüllen kann.

Wollen wir nicht nur das Werk Jüngers, sondern auch seine Zeit besser verstehen, um zugleich unsere eigene Zeit besser zu verstehen, dann halte ich es für ergiebiger, nur einen kleineren, aber keinesfalls unbedeutenden Aspekt zu erforschen: ob sich aus Jüngers photographischer Erinnerung an den Krieg die positive Antwort auf die oben gestellte Frage ergibt. Nachdem ich seine allgemeinsten Ideen über die Photographie und deren Gebrauch erläutert habe, muß ich also das, was er tatsächlich in seinen Bildbänden gemacht hat, mit dem vergleichen, was damals sowohl in Deutschland als auch auf der anderen Seite der Front gemacht worden ist.

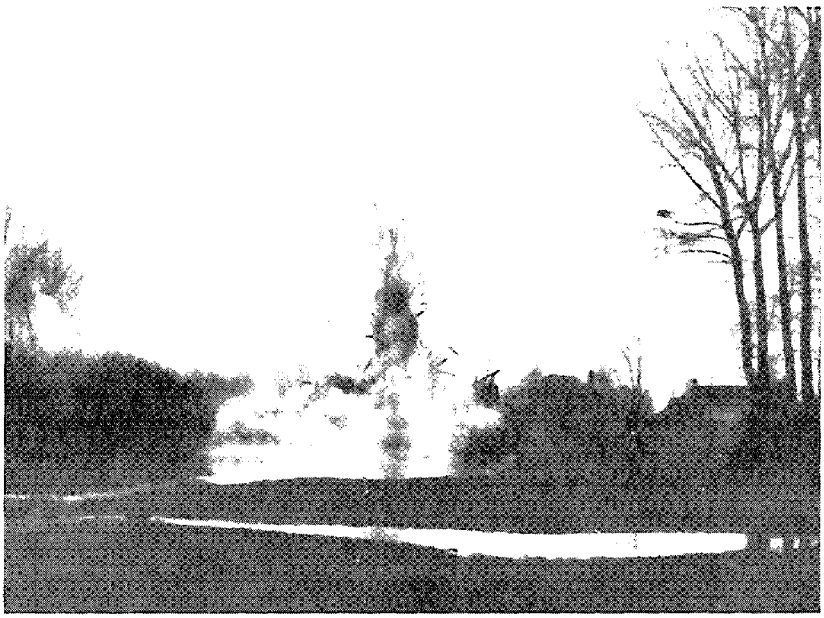
Gervereau setzt in seiner dokumentierten Studie über die Geschichte des Visuellen im 20. Jahrhundert die Tropen des Gebrauchs des Bildes während des Krieges und des Nachkrieges fest. Obwohl sein Vorrat an empirischem Material viel größer im Bereich der Lithographie und der Gravur als im Bereich der Photographie ist, lohnt es sich, die Gemeinplätze festzustellen, auf die er hinweist. Zuerst muß man sagen, daß der

Krieg – sowohl in Bezug auf die rein militärische Entwicklung als auch in Bezug auf die graphische Mobilmachung, die er zur Folge hatte – nicht einheitlich ist. Es gibt etwa drei Perioden: 1914-1915, 1916 als Übergangsperiode (das Jahr von Verdun), 1917-1918. Die erste Periode ist die Zeit der rücksichtslosen Propaganda (es wird allgemein anerkannt, daß Franzosen und Engländer hier den Vorsprung vor Deutschen und Österreichern hatten), während ab 1917 die Vorstellung sich an die Müdigkeit, an das unerhörte Gewicht des Grabenkrieges und des endlosen Wartens anpaßt. Sogar in dieser Periode wendet sich die Kriegspublizistik jedoch nicht von der nationalistischen Propaganda der ersten Periode ab: »seit 1914-1915 dienen die hungrigen Kinder, die Mütter, die Blutbäder nicht dazu, den Krieg darzustellen, sondern dazu, den Feind zu denunzieren«. Daher richtet die Photographie, als deren massiver Gebrauch als gedruckte Photographie und deren Unterwerfung unter den Mechanismus der Zensur und der Selbstzensur anfangen, die Gestalt des getöteten poilu so ein, daß die Wunden in den Armen oder in den Beinen erscheinen, nicht aber als große Verstümmelungen, wie die berühmten gueules cassées, die in Friedrichs Buch *Krieg dem Kriege!* zu sehen sind. Auch daher sieht man ab 1917 in den Straßen Österreichs und Großbritanniens Plakate mit den Bildern verstümmelter Soldaten, oder in Deutschland und Frankreich die Bilder verstümmelter Soldaten, die sich in das Arbeitsleben wiedereingliedern. Gervereau betont ausgerechnet den ständigen Fehler, diese Bilder im Lichte des Nachkriegs-Pazifismus zu interpretieren, denn ihr Ursprung und ihr anfänglicher Gebrauch waren ganz andere: sie denunzieren nicht das Entsetzen des Krieges, sondern die Barbarei des Feindes.

Im Einklang mit dem allgemeinen Standpunkt, den ich entwickelt habe, verwirft Jünger sowohl den »Appell an die Abscheu vor dem Leiden« als auch »die billige Schönfärbung einer so ernsten Angelegenheit, wie sie durch den Krieg verkörpert wird«, da sie sich nicht an »die eigentlich sittlichen Eigenschaften im Menschen« richten. Ich habe gesagt, daß seine Bildbände letzten Endes vom Begriff der totalen Mobilmachung – sowie von dessen Verbindung mit der Kritik an einen bestimmten Pazifismus und an den Fortschrittsbegriff – strukturiert werden. Eine vergleichende Analyse einiger Fälle kann dies zeigen.

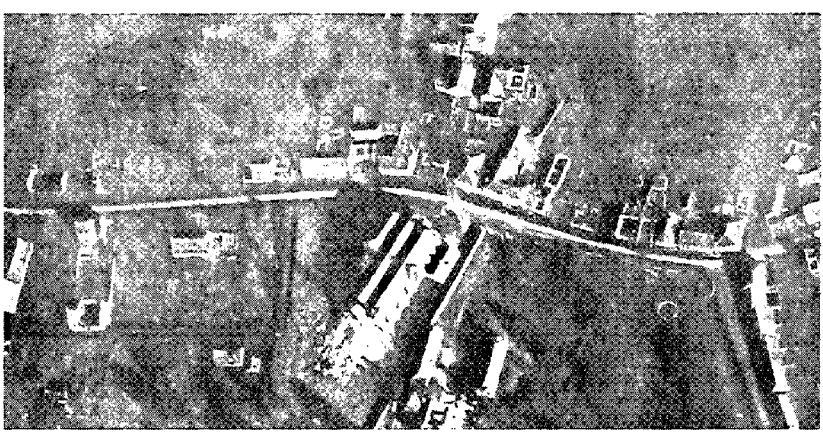
Eine Doppelseite aus *Hier spricht der Feind* ist folgendermaßen photogesetzt.

Zwei Momente aus der Sprengung einer



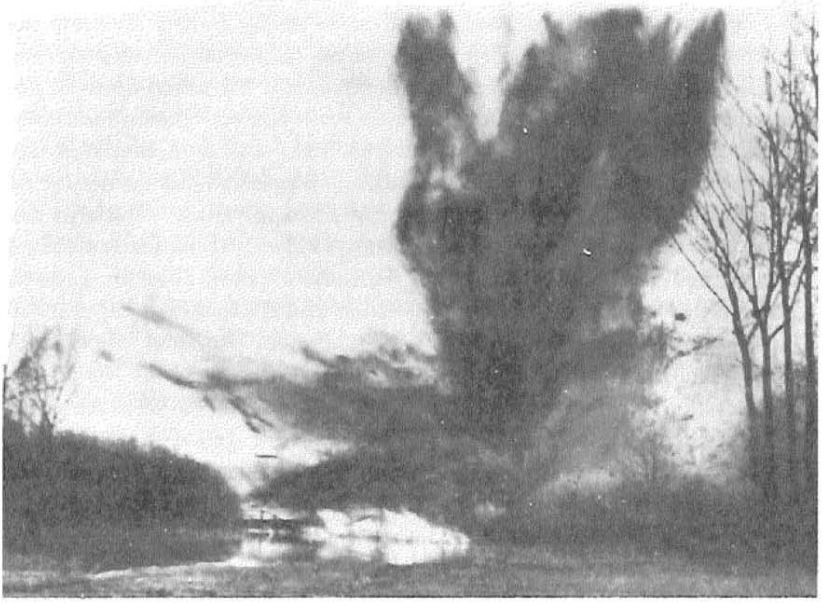
Der Moment der Explosion

Merkem in



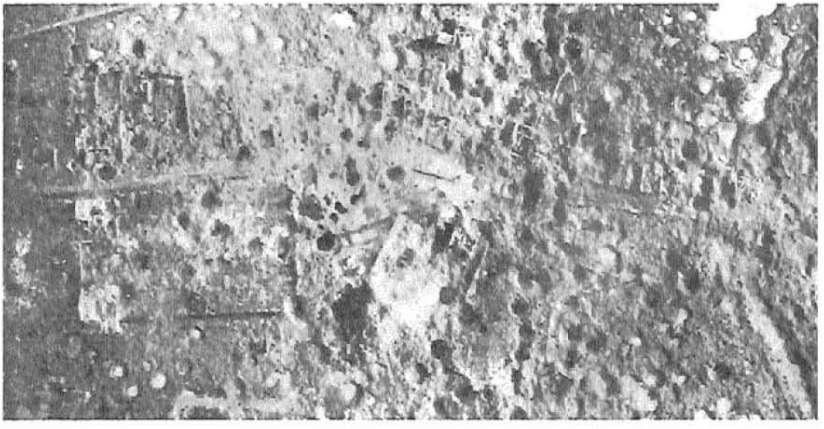
Fliegeraufnahme vor der Beschießung 1915

Kanalbrücke durch die Franzosen



Zwei Sekunden später

Flandern



Fliegeraufnahme 1917

Auf dem oberen Teil beider Seiten stehen laut der beiderseitigen Bildunterschrift »Zwei Momente aus der Sprengung einer Kanalbrücke durch die Franzosen«. Auf dem oberen Bild links heißt es »Der Moment der Explosion«; wir sehen die Explosion des Sprengkörpers. Auf dem oberen Bild rechts heißt es »Zwei Sekunden später«; wir sehen dieselbe Explosion, wobei die Gase und die deutlich verbreiteten Bruchstücke einen schwarzen Flecken bilden. Andererseits steht auf dem niederen Teil links die Luftaufnahme der Landschaft von Merkem (Flandern), die auf ein geometrisches Schema reduziert ist; die knappe Bildunterschrift lautet »Fliegeraufnahme vor der Beschießung 1915«. Auf der Luftaufnahme des niederen Teils rechts sieht man denselben Raum, aber die Erde ist jetzt von der Artillerie beschossen worden und die früheren Eigenschaften der Landschaft sind nicht mehr zu erkennen. Die auch hier knappe Bildunterschrift lautet »Fliegeraufnahme 1917«.

In diesen vier Bildern finden wir die Kennzeichen des Werkzeugs des technischen Bewußtseins, das über kleine und große Entfernungen höchst wirksam ist, präzise und zugleich abstrakt ist, und die Waffen in denselben Räumen und unter denselben Umständen begleitet. Betrachten wir die vier Bilder im ganzen, dann zeigen sie uns, daß die Macht der Photographie, so präzise den Augenblick einer Explosion zu fassen, so genau (zwei Sekunden vor und nach der Explosion) das Geschehene darzustellen, mit unserer Abstraktionsmacht übereinstimmt, die den Raum und die Menschen auf eine Zahl reduziert: die eigenschaftslos gewordene Erde ist keine Landschaft mehr, die Menschen sind nur noch eine Masse. Dieses Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen ermöglicht die Zerstörung der Landschaft. Das alles gehört zu ein und derselben Bewegung, es ist das Ergebnis ein und desselben Verstandes. Die zahlreichen Luftaufnahmen großer Gegenden, die von den Haubitzen-Explosionen zerstört sind, starker Forts, deren formales Schema die Zerstörung überlebt hat, riesiger Räume, in denen eine Punktlinie zu sehen ist, die nach der Bildunterschrift die französische Artillerie beim Ziehen der Gräben ist, tausender Gefangener oder Leichen nach einer Schlacht – all diese Bilder zeigen, daß das Abstraktionsvermögen der Kameras mit dem Zerstörungsvermögen der Waffen einhergeht und daß die Menschen nichts anderes sind als ununterscheidbare Punkte, als eine Masse, wie der anonyme Herausgeber von *Kamerad im Westen* fürchtete, der hingegen Porträts der Kämpfer forderte als Zeichen und Spur ihrer Erlebnisse.

Weder in den Bildern noch in ihrer Verbindung mit den knappen Unterschriften gibt es politische Vehemenz, Haß, Verachtung des Feindes. Das wird offensichtlich, wenn man einige damals geltende Faktoren berücksichtigt, die heute in Vergessenheit geraten sind. Zum Beispiel: es war üblich in der zweiten Phase des Krieges, englische Soldaten darzustellen und zu beschimpfen. Das hing damit zusammen, daß Deutschland und Österreich der Meinung waren, daß Englands Teilnahme am Krieg bloß ein ökonomisches Kalkül seitens einer Kolonialmacht war, die sich jetzt aus purem Interesse mit ihren traditionellen Feinden verbündete. Man erinnerte ironisch an Napoleon in Sankt Helena, sogar an Jeanne d'Arc, die als Symbol des nationalen Widerstandes gegen das wilhelminische Deutschland wiederbelebt worden war; die Franzosen bestanden auf einem Krieg, der nur den Engländern zugute kam. In *Hier spricht der Feind* sind nun die englischen Soldaten reichlich anwesend. Wie *Das Antlitz des Weltkrieges* mit dem Bild eines deutschen Wächters beginnt, so beginnt dieses Buch mit dem Bild dreier englischer Soldaten in einem Graben: zwei spähen über den Graben hinaus, ein Unteroffizier beobachtet die Front mit einem auf das Bajonett gesetzten Spiegel. Die englische Infanterie und Artillerie sind in allen ihren Zuständen zu sehen: beim Angriff, tote Soldaten in den Gräben, im Schlamm versunkene Soldaten in Flandern, bei den strategischen Bewegungen, bei der Luftabwehr gegen die Zeppeline und die Luftwaffe, die ganze 46. Division grüßt euphorisch, auf dem Wüstenmarsch in Palästina, als Gefangene usw. Auf dieselbe Art und Weise werden die französischen, italienischen, russischen und deutschen Truppen dargestellt. Auch die Kolonialtruppen der französischen und der britischen Armee.

Dieser letzte Aspekt ist besonders wichtig: es handelt sich um das, was Gervereau als »rassistische Konstruktion des Hasses gegen den Feind« bezeichnet. Denn in diesem Aspekt zeigt sich der ganze mögliche Ethnozentrismus und die größte Zweideutigkeit im Hinblick sogar auf die »eigenen Eingeborenen«. Die Bilder der afrikanischen Truppen (besonders die Bilder der Schützen aus Senegal, die aus dem ganzen französischen Westafrika stammten, sowie die Bilder der »Türken«, die aus Nordafrika stammten) wurden öfter gebraucht als die Bilder der asiatischen Truppen, und zwar mit rein rassistischen Zwecken. Die späteren Sieger sagen, daß der deutsche Soldat häßlich, geschmacklos (man muß bloß sehen, was er ißt), ein latenter Homosexueller und physisch minderwertig ist. Im Zusammenhang mit den Anklagen wegen Militarismus

und Mißachtung des Völkerrechts werden die deutschen Soldaten als unzivilisierte Barbaren dargestellt, die noch wilder als die Wilden, als die Tiralleurs du Senegal sind, die im Vergleich zu diesen primitiven Hunnen plötzlich zu Zivilisierten werden. Das hindert die Franzosen nicht daran, ihre eigenen Kolonialsoldaten mit dem Messer im Mund (wie später die Kommunisten), auf den Gräben springend, als Supermachos darzustellen, deren Bestialität sich in eine übermäßige Männlichkeit umwandelt, die an die Kategorie der Person nicht reicht. Dieselben Gestalten haben die entgegengesetzte Bedeutung auf der deutschen Seite: die Afrikaner sind grausam, sie vergewaltigen die Frauen (sogar diejenigen ihrer Verbündeten, die sich manchmal über eine solche Männlichkeit freuen), sie achten die Gesetze des Krieges nicht, sie kennen die Ehre nicht. Der Aufruf *An die Kulturwelt!* der 93 deutschen Intellektuellen, der die angeblichen Greueltaten der deutschen Truppen Lügen straft, besteht auf diesem Punkt: die Armeen der Feinde sind eine Mischung von Rassen, das Ergebnis einer veralteten Zivilisation im Gegensatz zur deutschen Kultur.

Keiner dieser Aspekte kommt bei Jünger vor. Die große, retuschierte Übersicht der Truppen und des Kriegsbedarfs im Hafen von Algier zeigt bloß die Bewegung der Waffen, der Truppen und der Geräte, sowie die Seetransporte. Das Bild einer Zuaven-Einheit beim Angriff steht in der Nähe des Bildes einer französischen Einheit bei der Einstürmung des Forts von Louvemont: beide Bilder sind Übersichten, von hinten aufgenommen, in beiden nimmt man die große Herausforderung wahr, der die Soldaten gegenüberstehen, und die Unterschriften sind gleich knapp und deskriptiv: »Französische Sturmtruppen bei Louvemont«, »Eine Zuavenabteilung geht zum Angriff vor«. Die Unterschrift eines Bildes, das als eine ethnographische Beschreibung gelten könnte, heißt wie folgt: »Angehörige des Eingeborenen Arbeitskontingents veranstalten einem englischen General zu Ehren einen Kriegstanz«; unter diesem Bild gibt es ein anderes Bild, dessen Unterschrift so lautet: »Der englische General spricht dem Häuptling seinen Dank aus«, und eine gute Zahl englischer Offiziere umgeben den General und den Häuptling mit seinen Machtsymbolen. Das Feldlager der anamitischen (indochinesischen) Truppen unterscheidet sich nicht vom Feldlager der europäischen Truppen usw.

Noch bedeutender ist die Porträtsgalerie, die unter dem Titel »Typen unserer Gegner« in *Das Antlitz des Weltkrieges* steht: der Franzose, der Belgier, der Italiener, der Engländer, der Schotte, der Serbe, der Russe,

der Amerikaner, der Indianer (d. h. der in einer Kolonie geborene Engländer), der Portugiese, der Tscherkesse, der Anamit, der Japaner, der Inder, der Araber, der Zuave, der Neger aus Neu-Guinea, der Senegal-Neger, der Sudan-Neger, der Somali-Neger und der Neger aus Französisch-Guinea. Alle Porträts sind derselben Art: alle Gesichter sind aus derselben Entfernung porträtiert, so daß nur das Gesicht und der Körper bis zu den Achseln erscheint, alle Soldaten tragen ihre militärische Kleidung, alle haben denselben halb melancholischen, halb vertieften, auf jeden Fall ernsten Blick. Nichts weist hier auf Haß oder Karikatur hin, alle Soldaten sehen so aus, als sollten sie Revue passieren. Es handelt sich um einfache Soldaten, um keinen Offizier, um keinen General. Alle werden als Gegner, nicht als Feinde bezeichnet.

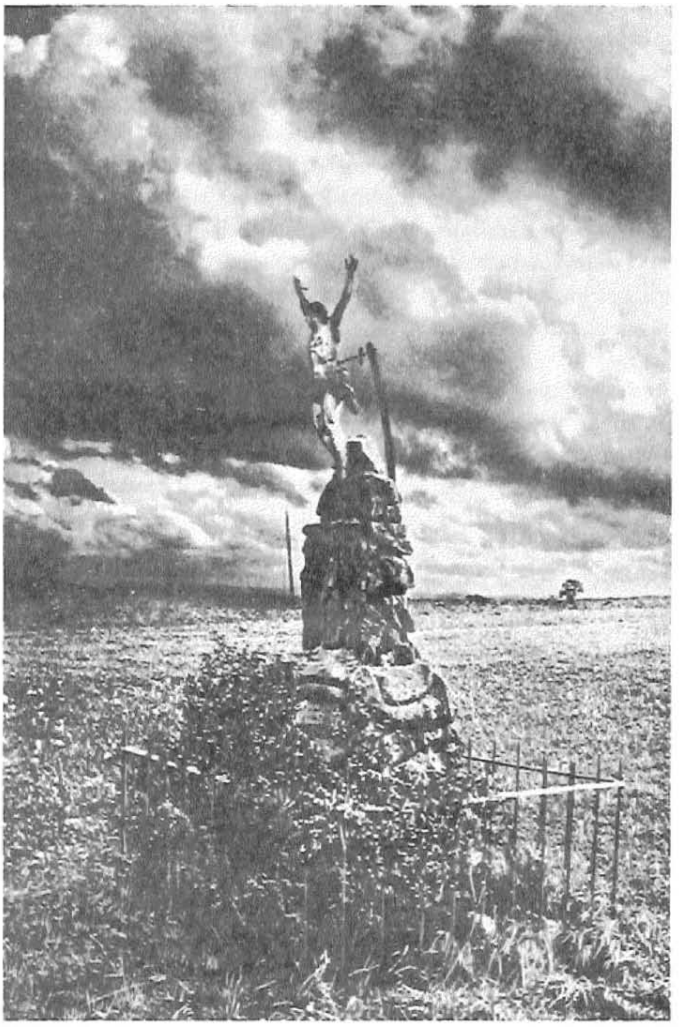
Ich kann auf alle Gemeinplätze der graphischen Gestaltung der nationalistischen und kriegslüsternen Propaganda nicht eingehen, denen Jünger sich entzieht. Es ist aber wichtig, auf zwei weitere Aspekte hinzuweisen, nämlich auf den Gebrauch des Bildes der Frau und auf den Gebrauch der religiösen Rechtfertigung.

Was die Frau angeht, handelt es sich selbstverständlich um eine Gestalt der Etappe, die an der Front nur als Krankenschwester, als Ersatzmutter erscheint, die tröstet, ermutigt und heilt. Die Frau ist eine Gestalt der Großzügigkeit, die ihre Söhne und ihren Ehemann für das Vaterland opfert. Sie ist nicht nur eine Metapher der sich opfernden und geopferten Nation, sondern sie ist auch die treue Ehefrau, oder auch die jubelnde Frau, die sich jener Art Patriotismus nicht widersetzen kann, die darin besteht, in die Arme des zurückkehrenden oder des schützenden Soldaten zu fallen. Bei Jünger gibt es wenige Bilder mit Frauen. Manche Krankenschwester, manche Bäuerin, die den englischen Soldaten Apfelsinen anbietet. Um so wichtiger ist also eine Doppelseite am Ende von *Hier spricht der Feind*: rechts sieht man ein Regiment russischer Soldaten, das irgendwo in der Ostfront marschiert, links sieht man ein Regiment, das aus Frauen besteht. Die Bildunterschrift lautet: »Die Fahne des Frauenregiments«. Es kann nicht anders sein für denjenigen, dessen Denken auf der totalen Mobilmachung gründet, die die Bande verflüchtigt, um die Mobilität in allen Bereichen zu verbessern.

Was die religiöse Rechtfertigung des Krieges angeht, nimmt ihre graphische Mobilmachung die Gestalt einer Konstellation an, deren Beziehungen sich über alle Bereiche ausbreiten: von den Gestalten des Martyriums, die in den Trauerfeiern allgegenwärtig sind, bis zur Nation als

Jungfrau-Mutter. Wir können uns an Gervereaus synthetischer Formulierung orientieren, die sich auf den französischen Fall bezieht: »Die Familie wird immer hervorgehoben. Eine konservative Familie – die große Nation, die Erstgeborene der Kirche –, in der die Rolle der Ehefrau-Mutter-Liebhaberin wesentlich ist. Sie kämpft unter dem Schutz der Jungfrau-Mutter«. In Deutschland sind das »Gott mit uns!« und das »Gott strafe England!« allgegenwärtig. Bei Jünger gibt es kein einziges Bild religiöser Rechtfertigung. Nur auf einem Bild sieht man einen Popen im Hintergrund eines Stalls, der als Feldlazarett fungiert. Im Bild herrschen aber die russischen Soldaten vor, die auf Strohbündeln liegen, wie früher die Tiere. Das Bild spricht von der sanitären Not, vom Schmerz und von der Trostlosigkeit der Verwundeten, die auf den Prediger mit seinem pompösen Kleid nicht achten.

Das bedeutendste Bild steht aber am Ende des Bandes *Das Antlitz des Weltkrieges*. Die Bildunterschrift des ersten Gegenumschlags, wo der wachende Soldat zu sehen ist, lautet wie gesagt »Ruhe vor dem Sturm«. Dieses andere Bild entstammt dem ersten Band des *Großen Bilderatlas des Weltkrieges 1914-1919* (S. 9); Jünger fügte ihm folgende Unterschrift hinzu: »Die Ruhe nach dem Sturm. Ein Feldkreuz, dessen Christfigur unversehrt blieb«. Es handelt sich um ein Bild imposanter Ausdruckskraft, das viele Deutungen hervorruft. Unter einem Himmel mit großen Wolken, zwischen denen die Sonnenstrahlen durchscheinen – wie nach einem Sommerregen im September am Mittelmeer oder im Frühling in England –, steht im Vordergrund ein Monolith, der von einem viereckigen Eisengitter umgeben ist. Auf ihm hebt ein Christus seine Arme in den Himmel empor, das Kreuz fehlt aber, so daß er zu schweben scheint. Sein Gleichgewicht ist prekär, denn er stützt sich auf dem Monolith nur mit einer Fußspitze. Einige Sträucher wachsen im kleinen Raum des Gitters und klettern durch die Steine; ringsum ein weites grünes Feld; wir wissen nicht, ob das die gediehene Saat oder der Busch ist. Das ist die letzte bebilderte Seite vor dem Verzeichnis der Abbildungen; vor ihr gibt es aber siebzehn Bilder mit Leichen in allerlei Stellungen: in großen Mengen, vereinzelt, in eingestürmten Gräben, in der Westfront, in der Ostfront, Russen, Franzosen, Engländer, vielleicht auch Deutsche, da einige Bilder in Galizien aufgenommen wurden, wo die Deutschen und die Österreicher eine große Niederlage erlitten. Danach steht das Bild dieses beunruhigenden Christus unter einem unbestimmten Himmel, Licht und Schatten über einem Feld, das gewaltig grünt.



Die Ruhe nach dem Sturm.
Ein Feldkreuz, dessen Christusfigur unversehrt blieb

Ist Christus das Symbol der Auferstehung nach dem Martyrium? der Auferstehung der Gefallenen? der Auferstehung ihrer Vaterländer, die

dank der Besprengung durch ihr Blut und der Düngung durch ihr Fleisch wieder grünen?

Ich glaube, nein. Dieser verlassene Christus ist sehr weit entfernt von der Apotheose des Gefallenen, die immer wieder in den Trauerfeiern und in den Militärfriedhöfen des Ersten Weltkrieges dargestellt wird. Das Bild im italienischen Militärfriedhof von Redipuglia, wo die Verdiener der höchsten Auszeichnung liegen, zeigt einen Christus, der in seine Arme einen Gefallenen nimmt, dessen Stirn eine Krone aus Stacheldraht trägt. Es gibt eine Parallele zwischen den Dornen aus der Krone des Erlösers und dem Stacheldraht aus dem Graben, wo der Soldat sein Martyrium erlitt: so wie Christus nach der Kreuzigung auferstanden ist und die Menschen erlöst hat, so wird das Martyrium des Soldaten seine Nation erlösen und auferstehen lassen.

Der Christus aus dem Bild Jüngers nimmt niemand in seine Arme. Er entbehrt sogar seines Identifikationszeichens, des Kreuzes, er hebt die Arme mit einer tragischen Geste empor, er ist zufällig von der Zerstörung gerettet worden: es gab einen Aufschlag, aber er war nicht verhängnisvoll. Ein labiles Gleichgewicht, wie die Ruhe nach dem Sturm im Zeitalter der totalen Mobilmachung. Es lohnt sich jetzt, an den Anfang dieser Ausführungen zu erinnern: Jünger war der Ansicht, daß die schnelle Entwicklung der Technik »eine breite Spur von zerstörten Symbolen« zurückläßt, »die Zerstörerin jedes Glaubens überhaupt« und die »entschiedenst antichristliche Macht« ist. Ein labiles Gleichgewicht »in einer Zeit, in der sich sogar hinter der Abrüstung eine kriegerische Maßnahme verbergen kann«. Nach Jünger gibt es also etwas Besseres als ein wohlgemeinter, aber zweideutiger Pazifismus, der sich der »eigenen Gesetzmäßigkeit« der totalen Mobilmachung nicht entzieht, und auch etwas Besseres als der »bedrohliche Zustand [...], den die Friedensverträge hinterlassen haben«: »Denn die Möglichkeiten eines wirklichen Friedens werden besser erkannt von dem, der Grenzen und Eigenart zu sehen versteht, als von dem, der ein trügerisches Bild der Gleichheit für die Grundlage der Wirklichkeit hält«.

VI.

Der Historiker Carlo Ginzburg versucht in einem unverhohlenen und tapferen Aufsatz über die moralischen Folgen der Entfernung, die Text-

kette – die bei der *Rhetorik* des Aristoteles beginnt – zu verfolgen, in der das Problem behandelt wird, inwieweit die Entfernung moralische Gleichgültigkeit über das Los der Menschen mit sich bringt. Der Knotenpunkt dieser Kette sind mehrere Texte Diderots, wo er behauptet, daß die Entfernung in der Zeit und im Raum jede Art Gefühl schwächt: der Mörder, der nach China flieht und nicht sieht, wie in Paris sein Opfer sich zu Tode blutet, kann keine Reue darüber empfinden, da das Gefühl nicht der Schande um die begangene Tat, sondern der sozialen Ablehnung und Strafe hervorquillt. Die Tugend – sagt Diderot – hängt so stark von der Intensität unserer Empfindungen und Wahrnehmungen der äußeren Dinge ab, daß die Blinden inhuman sind. Unter allen sinnlichen Reaktionen, die das Mitleid mit dem Schmerz erregen, nehmen die Blinden nur die Wehklagen wahr: welchen Unterschied gibt es also für einen Blinden zwischen einem Menschen, der uriniert, und einem Menschen, der verblutet, ohne sich zu beklagen? Diderot sagt entsprechend im *Brief über die Blinden*, daß in Abwesenheit der Angst vor der Strafe viele Menschen eher bereit wären, einen anderen Menschen aus einer solchen Entfernung zu töten, daß er wie eine Schwalbe aussieht, als einen Ochsen mit ihren eigenen Händen abzuschlachten.

Diese neue literarische Variante des moralischen Problems, die Betrachtung aus der Ferne des zu vernichtenden Menschen – bis er wie eine Schwalbe aussieht –, wird zu einer neuen Auffassung des Problems. Die Frage ist nicht mehr, ob man nach China flieht, um das Opfer nicht sehen zu müssen, sondern ob man dazu bereit ist, einen entfernten Menschen zu töten, z. B. einen alten chinesischen Mandarin, von dem man nichts weiß. Ginzburg sagt, daß diese neue Version, die in Chateaubriands *Genie des Christentums* im Zusammenhang mit Diderot erscheint, irrtümlicherweise Rousseau zugerechnet wird, weil Balzac auf ihn hinweist, wenn er in *Vater Goriot* die Gestalt des hypothetischen chinesischen Mandarins gebraucht, um die moralischen Zweifel Rastignacs darzustellen. Sogar Adam Smith scheint in seiner *Theorie der moralischen Gefühle* unter dem Einfluß von Diderots erster Version des nach China fliehenden Mörders zu stehen: »Sollte er [d. h. ein mitleidiger Europäer, der darüber nachdenkt, daß das chinesische Reich von einem Erdbeben könnte verschluckt werden] morgen einen Finger verlieren, dann würde er nicht schlafen können; er wird aber ruhig auf den Resten von hundert Millionen Geschwistern schnarchen, falls er sie nicht kennt. Die Zerstörung jener großen Menge wird ihm ein weniger inter-

essantes Gesprächsthema scheinen als ein kleiner Unfall, der ihn persönlich betrifft«.

Nach Ginzburg ist die verbreiteste literarische Version der Frage über die Unsittlichkeit, einen chinesischen Mandarin zu töten, diejenige, die sich die Tötung als das Drücken auf einen Knopf vorstellt. Eine solche Handlung erinnert – sagt er – an die modernen Waffen, so daß Rousseau der Ursprung dieser Version nicht sein kann. Ginzburg erläutert nicht, in welchem Punkt der Textkette die Frage neu gestellt wurde. Jünger gehört nun dieser Kette an, er ist vielleicht verantwortlich für diese letzte Version. In *Der Arbeiter*, nachdem er gesagt hat, daß das bürgerliche Denken den Arbeiter nur als Begriff bzw. Abstraktion des Menschen sehen kann, fügt er als Fußnote hinzu: »Ein konkretes Verhältnis zum Menschen besitzt man, wenn man den Tod seines Freundes oder Feindes Müller tiefer empfindet als die Nachricht, daß bei einer Überschwemmung des Hoang-Ho 10.000 Menschen ertrunken sind. Die Geschichte der abstrakten Humanität dagegen beginnt mit Erwägungen etwa der Art, ob es unsittlicher sei, einen konkreten Feind in Paris zu töten oder einen unbekannten Mandarin in China durch einen Druck auf den Knopf«.

Jüngers Version ist eigenartig im Vergleich zu den Versionen, die Ginzburg erläutert. Der Hinweis auf die Naturkatastrophe des chinesischen Flusses nähert sie an Adam Smith und sein Erdbeben an. Die Anspielung auf den Mandarin enthält aber etwas Neues. Bei Chateaubriand und Balzac wird die Frage im Hinblick auf die Möglichkeit gestellt, einen unbekannten Mandarin zu töten, um einen Wunsch bzw. ein Interesse – sein Vermögen in Europa sich anzueignen – zu befriedigen. Bei Jünger wird nach der größeren oder geringeren Moralität der Tötung eines chinesischen Mandarins – die im Hinblick auf das Interesse gleichgültig ist – oder eines *konkreten Feindes* in Paris gefragt.

Wir haben bei der Analyse der beiden Bildbände Jüngers über den Krieg gesehen, daß er ständig den abstrakten Humanitarismus – der den Krieg im Namen des Fortschritts, der Zivilisation, des Kampfs gegen die Barbarei rechtfertigt – kritisiert, auf dem sich ein leerer Pazifismus aufbaut, der nichts als eine maskierte Mobilmachung ist. Die Absicht der Bildbände Jüngers ist, vor den Augen seiner Zeitgenossen eine Sicht – ein Gesicht – des Krieges zu stellen, die ihn als totale Mobilmachung aller Mittel, aller Bemühungen eines immer abstrakteren und vernichtenderen technischen Bewußtseins aufzeigt. Seine Absicht ist, das Massaker

anzunähern, damit die Menschen nicht wie jene fernen Schwalben sind, die nach Diderot sehr leicht zu töten sind. Die Soldaten waren nur noch als »kleine Pünktchen« sichtbar, wie der Herausgeber von *Kamerad im Westen* es beklagt. Kleine Pünktchen in einem auch abstrakten Raum, der in seinen Linien und Gestalten sowohl von der Photographie als auch von den Waffen bestimmbar ist: beide werden immer abstrakter. Im letzten Abschnitt von *Die totale Mobilmachung* stellt Jünger fest: »Die Abstraktheit, also auch die Grausamkeit aller menschlichen Verhältnisse nimmt ununterbrochen zu«. Er denkt, daß der technische Fortschritt beginnt, die Völker sich in Formen zu unterstellen, »die von denen eines absoluten Regimes bereits wenig unterschieden sind«, so daß: »An vielen Stellen ist die humanitäre Maske fast abgetragen, dafür tritt ein halb grotesker, halb barbarischer Fetischismus der Maschine, ein naiver Kultus der Technik hervor«.

Carlo Ginzburg stellt fest, daß Flugzeuge und Raketen die Vermutung Diderots bestätigt haben, daß es einfacher ist, einen Menschen zu töten, der so groß wie eine Schwalbe ist. Und er behauptet: »der bürokratische Fortschritt ist in dieselbe Richtung gegangen, wodurch er es ermöglicht, eine große Anzahl Individuen so zu behandeln, als wären sie Nummern: eine andere sehr wirksame Art und Weise, sie aus weiter Entfernung zu betrachten«. Ginzburg zieht in diesem Aufsatz – der bedeutenderweise sein Beitrag zu den Oxford Amnesty Lectures unter dem Titel »Menschenrechte und Geschichte« ist – folgenden Schluß: er fürchtet, daß die Ausdehnung unseres Mitleids auf entfernte Menschen nur ein rhetorischer Akt ist, denn unsere Fähigkeit, die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft zu zerstören, ist viel größer als unsere »magere moralische Einbildungskraft«. Jüngers Urteil in jener Zeit war nicht weniger skeptisch. Die Skepsis Ginzburgs scheint auf Überlegungen über die menschliche Natur zu basieren, über eine moralische Einbildungskraft nämlich, die wenigstens in unserer historischen Tradition sich seit den Zeiten des Aristoteles nicht wesentlich geändert hat. Das Denken Jüngers ist hingegen historisch vermittelt. Er spricht aus einer konkreten Zeit – aus dem besiegten Deutschland und aus dem Scheitern der europäischen Projekte – und von ganz präzisen Entfernungen: von denjenigen, die sich aus dem Krieg zwischen den Europäern und aus dem Technisierungsprozeß des gesellschaftlichen Lebens ergeben, der die Individuen in eine Masse, in einen Mobilisierungsprozeß umwandelt, so daß alles Funktion des Staates wird und die Freiheit des Einzelnen still-

schweigend aufgehoben wird. Man könnte sagen, daß in diesem Punkt die Absicht Jüngers minimal ist: die Gegner anzuerkennen und ihnen das Gesicht wiederzugeben, und zwar in einem besonders schwierigen Zeitalter wegen der eigenen Gesetzmäßigkeit der totalen Mobilmachung. Seine Absicht ist, dazu beizutragen, daß die Gegner nicht als Schwalben auf Schußweite erscheinen. Jünger tut dies auf eine besondere Art und Weise: er zeigt, daß die Menschen tatsächlich zu Schwalben geworden sind, er spricht von der Entfernung, die entstanden ist, um ihrer bewußt zu werden; er zeigt, daß der Begriff der Brüderschaft besonders schwach in dieser Lage ist, so daß wir Gefahr laufen, ihn bloß rhetorisch zu gebrauchen, wie Ginzburg fürchtet. In der Sprache jener Zeit gesagt, die uns fremd geworden ist: die Soldaten müssen im Krieg versuchen, die moralische Haltung der Krieger einzunehmen.

Bekanntlich wurde alles gewalttätiger als je, und zwar nur acht Jahre nach dem Erscheinen der Bildbände Jüngers. Ich denke, daß die Überlegungen Jüngers *eine* der Möglichkeiten zeigen, dem Schrecken entgegenzutreten. So zeigen es die Wörter Hanna Arendts aus dem Bericht für die Commission on European Jewish Cultural Reconstruction: »Die Kriegstagebücher Ernst Jüngers sind vielleicht das beste und durchsichtigste Beispiel der riesigen Schwierigkeiten, denen der Einzelne ausgesetzt ist, wenn er seine Werte und seine Wahrheitsauffassung unberührt in einer Welt erhalten will, in der die Wahrheit und die Moral jeden erkennbaren Ausdruck verloren haben. Trotz des unleugbaren Einflusses der ersten Arbeiten Jüngers auf gewisse Nazi-Intellektuelle war er vom ersten bis zum letzten Tag des Regimes ein tätiger Gegner des Nazismus. Er hat so gezeigt, daß der Begriff der Ehre, der früher unter den preußischen Offizieren verbreitet war, genügte, um einen individuellen Widerstand zu veranlassen«. Als man ihm diesen Text fünfzig Jahre später vorlas, ließ sich der alte Krieger nicht loben: er sagte, daß er nach all dem Erlebten eine gewisse Allergie gegen den unbeschränkten Gebrauch des Wortes »Widerstand« empfand und daß der geistige Widerstand nicht genügt: man muß gegenangreifen.*

*Die Besitzer der in diesem Aufsatz abgedruckten Photos konnten trotz intensiver Recherche nicht ermittelt werden.

Günter Figal / Georg Knapp (Hrsg.)
Verwandtschaften

Jünger-Studien
Band 2

Tübinger Phänomenologische Bibliothek

Herausgegeben von
Dietmar Koch

Die Tübinger Phänomenologische Bibliothek umfaßt sowohl wissenschaftliche wie essayistische Monographien als auch thematisch geschlossene Sammelbände. In ihnen soll das Verhältnis der Phänomenologie zu anderen philosophischen Ansätzen sowie zur Kunst, zur Religion und zu den positiven Wissenschaften eigens bestimmt werden. Die Buchreihe will in ihrer Offenheit ein Forum sein für phänomenologische Arbeiten und Arbeiten zur Phänomenologie. Lassen Werke aus anderen Denktraditionen und -richtungen Fruchtbares für das phänomenologische Sachgespräch erwarten, finden auch sie Aufnahme in der Reihe.

Die Jünger-Studien sind im Rahmen der »Tübinger Phänomenologischen Bibliothek« eine Schriftenreihe des »Freundeskreises der Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger«, herausgegeben von Günter Figal und Georg Knapp.

Günter Figal und Georg Knapp (Hrsg.)

Verwandtschaften

Jünger-Studien
Band 2

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
Verwandtschaften: Jünger-Studien (Bd. 2) /
Günter Figal, Georg Knapp (Hrsg.)
Tübingen : Attempto-Verl., 2003
(Tübinger phänomenologische Bibliothek)
ISBN 3-89308-365-0

© 2003 AttemptoVerlag Tübingen GmbH
Alle Rechte vorbehalten
© Umschlagphoto: Barbara Figal, Freiburg
Vorlage: Ernst Jünger, Strahlungen (Manuskript)
Satz und Layout: Frank Rebmann, Schönaich
Lektorat: Michaela Maier, Tübingen; Holger Epp, Tübingen
Herstellung: Jörg F. Hagenlocher, Tübingen
und Difo-Druck GmbH, Bamberg
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
ISBN 3-89308-365-0

Inhalt

Vorwort 7

Zitierweise 8

Günter Figal
Morphologie der Beschleunigung
Jünger und Goethe 11

Luca Crescenzi
Die Welt in Auswahl
Verwandtschaften bei Ernst Jünger 21

Friedrich Gaede
Feuer, Licht und Dunkelheit
Beobachtungen zu Jünger, Grimmelshausen und Grass 31

Bernhard Gajek
Ernst Jüngers Hamann-Erlebnis 53

Peter Trawny
Heidegger und »Der Arbeiter«
Zu Jüngers metaphysischer Grundstellung 74

Stefan Breuer und Ina Schmidt
Der Literat und der Theokrat:
Ernst Jünger und Friedrich Hielscher 92

Nicolás Sánchez Durá
Die frühe Kritik des abstrakten Pazifismus
bei Ernst Jünger 116

Paul Noack
Die Asymmetrie des Symmetrischen
Die Beziehungen von Ernst Jünger und Carl Schmitt 145

Helmut Lethen
Die Rückseite des Spiegels
Ernst Jünger zwischen Tierverhaltensforschung
und Philosophischer Anthropologie 156

Sebastian Kleinschmidt
Theologischer Abenteurer
Gerhard Nebels Jünger-Bild 169

Francesco Fiorentino
Ernst Jünger und Heiner Müller
Für eine nicht nur menschliche Kultur 186

Thomas Pekar
Entfernte Verwandtschaften: Ernst Jünger und Japan 220

Albert von Schirnding
Clemens und Sophie Dorothee Podewils
Eine Freundschaft mit Ernst und Friedrich Georg Jünger 232

Julien Hervier
Vaterschaft und Adoption im Romanwerk Ernst Jüngers 249

Georg Knapp
Verwandtschaft von Bild und Text
Barbara Figals Bildband »Ernst Jünger in Wilflingen« 271

Anschriften der Autoren 280