

EINLEITUNG: VORAUSSETZUNGEN

Bilder und Texte, Bilder-Texte

Texte und Bilder. Eine *Illustration*, darunter wird heute allgemein eine »bildliche Darstellung« verstanden, »die sich auf einen gleichzeitig dargebotenen Text bezieht«.¹ Die erste Verwendung des Begriffs im deutschsprachigen Raum, etwa um 1840, enthielt noch eine Eingrenzung: Mit Illustration war ein Bild zu einem gedruckten Text gemeint.² Die Illustration wäre demnach ein Kind der Gutenberg-Galaxis; erst seit dem Buchdruck ließe sich überhaupt von Illustrationen im engeren Sinn sprechen, während bei ihrer Vorläuferin, der *Illumination*, Handschriften mit ebenso handgemalten Bildern kombiniert wurden.

Der etymologische Ursprung beider Wörter, das lateinische *illuminare* und *illustrare*, gibt daneben Aufschluß über die Beschaffenheit dieser Bilder und über ihr Verhältnis zum dazugehörigen Text. Illuminationen und Illustrationen *erhellen* und d.h. im übertragenen Sinne: Sie erklären. Damit ist die Priorität des Textes festgelegt. Eine Illustration ist nicht nur ihrem medialen Gegenüber untergeordnet, sie ist auch theoretisch redundant: Der Text könnte für sich allein stehen. Die Illustration setzt nur das ins Bild um, was bereits – mehr oder weniger deutlich – im Text enthalten ist. Daß auf diese Art der Illustration besonders in literarischen Werken theoretisch verzichtbar ist, zeigt nicht zuletzt ihre im Verhältnis zum Text oftmals nachträgliche Entstehung: von den Holzschnitten zur »Kölner Bibel« 1479 bis zu einem der ersten mit Fotos illustrierten literarischen Text aus dem Jahr 1859, einer Jubiläumsausgabe von Schillers Gedichten mit »Photographien nach Zeichnungen von Böcklin«.³

Bilder und Texte. Einen Gegenpol zur Illustration stellen jene Genres dar, in denen nicht der Text über das Bild, sondern umgekehrt das Bild über den Text dominiert, wie bisweilen in der Karikatur und immer in der Bild(er)-geschichte, dem Comic und dem Fotoroman. Zwar kommt es hier zu Extremformen, wo das untergeordnete Medium, der Text, tatsächlich weggelassen wird, und das Bild »ohne Worte« für sich alleine steht, wie etwa in O.E. Plauens Bildgeschichte bzw. Comic »Vater und Sohn«; ist dies aber nicht der Fall, treten die Medien, auch bedingt durch die zumeist gleichzeitige Entstehung von Bild und Betextung, bei Beibehaltung der Priorität des Bildes, in

1 Gertrud Rösch: Illustration, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2, New York, Berlin: de Gruyter 2000, S. 129f.

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. Frank Heidmann: Wie das Photo ins Buch kam, Berlin: Berlin-Verlag 1984, S. 81

ein *dialogisches* Verhältnis: Es herrscht keine reine mediale Einseitigkeit, sondern ein Wechselspiel und ständiges Bezugnehmen.⁴

Bilder-Texte. In einer dritten Gruppe von Bild-Text-Kombinationen schließlich lässt sich keine durchgehende Dominanz von einem der beiden Medien ausmachen: In vielen Fällen der Karikatur, in manchen Kinder- und Jugendbüchern⁵, Heinrich Hoffmanns »Struwwelpeter« beispielsweise, und vor allem in den barocken Genres der Flug- und Kalenderschrift, der Imprese, des Emblems und im mittelalterlichen Totentanz bilden die Bilder und Texte eine Einheit. Beide sind unverzichtbare Bestandteile des jeweiligen Artefakts.⁶

*

Die wichtigste, da folgenreichste Gattung eines solchen Bilder-Textes, bei dem sich das Verhältnis zwischen den beiden Medien die Waage hält, ist zweifelsohne das *Emblem*, das seit der Publikation von Andrea Alciatos »Emblematum liber« von 1531 besonders im 16. und 17. Jahrhundert weite Verbreitung fand und, wie sich in der vorliegenden Arbeit zeigen wird, bis in die Gegenwart hinein immer wieder als Blaupause für die Kombination von Bildern und Texten herangezogen wird. Da aber die Vielzahl von sich formal und inhaltlich stark unterscheidenden Varianten einer klaren Definition der Gattung im Weg steht, lässt sich lediglich von einer »Normalform« des Emblems sprechen, die aus fünf Merkmalen besteht.⁷

1. Das »normale« Emblem ist dreiteilig: Es besteht aus einem *Motto* bzw. einer *Inscriptio*, einem Bild, *Pictura* bzw. *Icon* bzw. *Symbolon* genannt, und einer *Subscriptio*.
2. Die *Pictura* ist in Abgrenzung zu den Sonderformen des »nackten Emblems«, wo das Bild entfällt, oder des »poetischen Emblems«, wo das Bild sprachlich wiedergegeben wird, fester Bestandteil des »normalen« Emblems.
3. Dieses dreiteilige »normale« Emblem wird ganzseitig wiedergegeben.
4. Das *Motto* ist einzeilig und steht zumeist am Kopf der Seite. Die *Subscriptio* besteht aus Versen, zumeist aus einem Epigramm, und befindet sich unter der *Pictura*.

4 Klaus Dirscherl führt im einleitenden Überblick über die Geschichte von Schrift- und Bild-Beziehungen in »Bild und Text im Dialog« (Hrsg. von K. Dirscherl, Passau: Wiss.-Verlag Rothe 1993, S. 15-26) die Unterscheidung einer »kooperierenden, konkurrierenden oder parallelen Verwendung im Medienvverbund« ein, wobei diesen Begriffen aber die nötige Trennschärfe fehlt.

5 Vgl. zum Bild-Text-Verhältnis in Jugendbüchern; insbesondere das Kapitel »Das Bilderbuch« in: Karl Ernst Maier: Jugendliteratur, Bad Heilbronn: Klinkhardt 1993, S. 16-60

6 Weitere Bild-Text-Formen und Sekundärliteraturangaben in Gottfried Willem: Anschaulichkeit, Tübingen: Niemeyer 1989, S. 40-44

7 Vgl. Bernhard F. Scholz: Das Emblem als Textsorte und als Genre: Überlegungen zur Gattungsbestimmung des Emblems, in: Christian Wagenknecht (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft, Stuttgart: Metzler 1989, S. 289-309; hier S. 299; vgl. auch die aktualisierte Fassung des Aufsatzes in: Ders.: Emblem und Emblempoetik: Historische und systematische Studien, Berlin: Schmidt 2002, S. 271-302

5. Als beschreibende, erläuternde oder deutende Bildunterschrift entwickelt die *Subscriptio* anhand der *Pictura* eine Lehre, weshalb das Emblem auch der Gattung der Lehrdichtung zugeordnet werden kann.

Mit Blick auf die Blütezeit des Emblems ließe sich schließlich noch als sechster Punkt hinzufügen, daß mit der Gattung das barocke Gedankengut untrennbar verbunden ist, d.h. vor allem die *Vanitas*- und *Memento-mori*-Thematik.⁸



Abb. links: »So zermürbt sie das Alter. Die Entstehung der Reiche, ihr Aufstieg und endlicher Untergang hängen von Gott allein ab, der sie lenkt. Wie lange sie auch nach festem Gesetz wohl regiert werden, so ist ihnen doch zuletzt der sichere Untergang beschieden. Du siehst, wie der Wipfel der alten Eiche schon verdorrt ist und wie sie, in der Mitte gespalten, zugrunde geht.« (1611)

Abb. rechts: »Die Jahre gehen wie das fließende Wasser. Das Leben fließt so schnell wie das Wasser des Flusses, dem Meer zueilend, flieht, ohne zurückzukehren. Wenn wir geboren werden, werden wir fortgerissen, und es ist uns nicht gegeben, unseren Lauf zurückzuwenden oder eine zurückgelegte Lebensstrecke zu wiederholen.« (1596)

8 Vor diesem inhaltlichen Hintergrund grenzt sich das Emblem auch von jener Gattung ab, mit der es auf den ersten Blick die größte Ähnlichkeit hat: der *Imprese*. Ist diese doch stets zweiteilig: Ein *Motto* ist mit einer *Pictura* verbunden. Zusätzlich muß nach Paolo Giovios gestrenger Definition von 1555 die *Pictura* einen angenehmen Anblick bieten und darf keine menschlichen Körper abbilden. Das *Motto* besteht dabei aus nicht mehr als drei Wörtern. (Bernhard F. Scholz: Imprese, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2, S. 136) Da aber auch das Emblem Formen kennt, bei denen die *Subscriptio* fehlt (Scholz: Das Emblem als Textsorte, S. 291), ist der größte Unterschied zwischen diesen beiden bimedialen Formen pragmatischer Art: In der *Imprese* hat der in der *Pictura* sinnbildlich dargestellte Sachverhalt einen individuellen, im Emblem aber einen universalen Bezug. Als selbst gewählte Kombination einer Devise oder eines persönlichen Programms mit seiner bildlichen Umsetzung steht die *Imprese* somit der Heraldik und Wappendichtung nahe.

Vor diesem Hintergrund erweist sich das Emblem in mehrfacher Hinsicht als eine allegorische Darstellung in Wort und Bild.⁹ Denn so wie die *Subscriptio* die Gegenstände der *Pictura* Stück für Stück aufführt, ausdeutet und sie damit zu Elementen einer Erzählung verbindet, macht die Allegorie »einen ganzen Text oder eine ganze Rede aus«, mindestens aber »ein Segment eines Textes«.¹⁰ Unter dem Aspekt der Zeit »lockt« die Allegorie uns, wie Friedrich Creuzer 1810 schreibt, »aufzublicken, und nachzugehen dem Gang, den der im Bild verborgene Gedanke nimmt«. Dieser zeitlich gedehnten sukzessiven Entfaltung der Allegorie steht das Punktuelle und »das Momentane« des Symbols entgegen. »Dort [im Symbol] ist momentane Totalität: hier [in der Allegorie] ist Fortschritt in einer Reihe von Momenten.«¹¹ Des weiteren führt das Emblem die Tendenz der Allegorie, sich auf einen sogenannten *Prätext* zu beziehen, die Bibel beispielsweise oder Vergils »Aeneis«, paradigmatisch vor Augen¹²: In der *Pictura* wird vor dem Betrachter das »Buch der Welt« oder auch das »Buch der Natur« aufgeschlagen, in dem zwar alles seine gottgeschaffene Ordnung hat, das aber nicht allgemein verständlich ist und daher der Entschlüsselung in der *Subscriptio* bedarf.¹³ Diese Bild- als Welt-Deutung weist das allegorische als ein Modell der Reflektion aus; denn die Allegorie, wie Georg Wilhelm Ferdinand Solger in seinen »Vorlesungen über die Philosophie der Kunst« 1802 festhält, besitzt »unendliche Vorzüge für das tiefere Denken. Sie kann den wirklichen Gegenstand als bloßen Gedanken auffassen, ohne ihn als Gegenstand zu verlieren.« Im Unterschied dazu übt das Symbol »durch seine sinnlich-gegenwärtige Gestalt eine unmittelbare Wirkung auf das menschliche Gemüt aus«.¹⁴ Bei den Emblemen, die Herder »Denkbilder« nannte¹⁵, – wie auch bei der Allegorie allgemein – handelt es sich demnach, angesichts ihres universalen Anspruches, letzten Endes um eine *Begriffss*illustration: Gemäß der bekannten Unterscheidung Goethes ist in der Allegorie das Besondere nur »Exempel des Allgemeinen«. Das Symbol hingegen »spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen.«¹⁶ Der Rezipient geht von einem konkreten Bild aus, »ohne nach der tieferen Bedeutung zu fragen oder zu suchen«.¹⁷

9 Vgl. Albrecht Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, München: C. H. Beck 1964, S. 31f. und Peter M. Daly: *Emblem Theory*, Nendeln: KTO Press 1979, S. 74

10 Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993³, S. 33

11 Zitiert nach: Bengt Algot Sorensen: Symbol und Allegorie, in: Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung. Hrsg. von Manfred Lurker, Baden-Baden: Koerner 1982, S. 171-180, hier S. 176

12 Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 41f.

13 Vgl. ebd.; vgl. auch Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, zum »Buch der Natur« insbesondere die ersten sechs Kapitel, S. 9-68

14 Zitiert nach Sorensen, a.a.O., S. 175

15 Vgl. Walther Killy (Hg.): *Literatur-Lexikon*. Band 13. Begriffe, Realien, Methoden, München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1992, S. 111

16 Zitiert nach B. A. Sorensen: Symbol und Allegorie, S. 173

17 Ebd.

Fotos und Texte, Foto-Texte

Der Begriff des *Foto-Textes* oder, in der englischen Variante, des *photo-text*, den als erster der US-amerikanische Fotograf und Schriftsteller Wright Morris in den 1940er Jahren verwendete¹⁸, legt zunächst die mediale Beschaffenheit des Bild-Elementes in Bild-Text-Kombinationen auf die des Fotos fest. Bei der Auswahl solcher Foto-Texte für die vorliegende Arbeit werden zwei weitere Einschränkungen vorgenommen: Zum einen soll es sich bei den Texten, die zusammen mit den Fotos abgedruckt sind, ausschließlich um *literarische* Werke handeln. Damit entfallen sowohl mit Fotos versehene Sachtexte, z.B. das weite Feld der Dokumentarliteratur¹⁹, d.h. auch jede Art von journalistischen Arbeiten, als auch Werke der bildenden Kunst, wie z.B. die ersten Foto-Text-Collagen bzw. Montagen der Kubisten um 1912 oder der Dadaisten Willi Baumeister (»Ein charaktervoller Mann«, um 1916) und Raoul Hausmann (»ABCD«, 1923), in denen auch die Typographie der Wortfragmente Teil des Gesamtbildes wird.²⁰ Natürlich sind dabei in vielen Fällen die Grenzen fließend: Die Wort-Beiträge James Agees in der nur oberflächlich betrachtet als rein dokumentarisch zu bezeichnenden Gemeinschaftsarbeit mit dem Fotografen Walker Evans, »Let Us Now Praise Famous Men« (1941), oder Christoph Ransmayrs fotografische bebilderte Reportagen »Chiara. Ein Besuch in Südtalien« (1979) sowie »Die Neunzigjährigen. Fünf biographische Notizen« (1980) könnten auch als literarische Texte gewertet werden. Umgekehrt könnten viele Seiten aus Rolf Dieter Brinkmanns letztem Collagebuch »Schnitte« (1974), in ihrer Erscheinungsform den erwähnten dadaistischen Werken nicht unähnlich, dem Bereich der bildenden Kunst oder gleich das gesamte Buch dem Genre des Künstlerbuchs zugerechnet werden.

Versteht man den Foto-Text als Variation des oben vorgestellten Bilder-Textes, so ergibt sich andererseits bei der Auswahl der Werke die Prämisse, daß ein dialogisches Verhältnis zwischen Foto und Text herrscht. Dabei kann es innerhalb des jeweiligen Werkes durchaus zu Passagen kommen, wo eines der beiden Medien über das andere dominiert. Sowohl das Foto als auch der Text erweisen sich jedoch als konstitutiv und damit als unverzichtbarer Teil des Werkes in seiner Gesamtheit. Damit scheiden jene Werke für die Untersuchung in dieser Arbeit aus, in denen die Fotos lediglich als Illustration des Textes dienen, wie z.B. die nachträglich mit Fotos versehenen Ausgaben der

18 Vgl. Alan Trachtenberg: Wright Morris's »Photo-texts«, in: *The Yale Journal of Criticism* 9.1 (1996), S. 109119

19 Vgl. hierzu u.a. Carol Shloss: *In Visible Light. Photography and the American Writer 1840-1940*, New York, Oxford: Oxford University Press 1987; sowie Marsha Bryant (Hg.): *Photo-Textualities. Reading Photography and Literature*, New York, London: University of Delaware Press 1996

20 Vgl. Wolfgang Max Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur vom Kubismus bis zur Gegenwart*, München: Hanser 1977; Hanno Möbius: *Montage und Collage: Literatur, bildende Kunst, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933.*, München: Wilhelm Fink Verlag 2000; Herta Weischer: *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*, Köln: DuMont 1968

Werke Wordsworths, Tennysons oder Scotts im 19. Jahrhundert²¹ sowie das Genre des Filmbuchs im 20. Jahrhundert, z.B. Alexander Kluges »Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos« (1968) oder Peter Handkes »Chronik der laufenden Ereignisse« (1971).

Angesichts dieses dialogischen Verhältnisses der beiden Medien und damit auch der Bezugnahme im Text auf die mediale Beschaffenheit des Fotos und deren Überführung in die Motivik und Poetologie des Textes ist eine knappe Darstellung der wichtigsten Positionen der Fototheorie vor allem im 20. Jahrhundert, in das bis auf eine Ausnahme alle in dieser Arbeit untersuchten Werke fallen, unabdingbar.

Fototheorie

Das 19. Jahrhundert

Einerseits ändern sich im 19. Jahrhundert die technischen Möglichkeiten der Fotografie atemberaubend schnell und erreichen innerhalb von ungefähr 60 Jahren jenen Standard, der uns heute als selbstverständlich erscheint: Wo Joseph Nicéphore Niépce 1826 mit seiner *Camera obscura* für die Belichtung einer mit Asphalt beschichteten Zinnplatte noch acht Stunden braucht, benötigt Louis Daguerre 1837 zur Herstellung seiner Daguerreotypien je nach Lichtverhältnissen vier bis fünfzehn Minuten, bis 1879 die Verwendung von Bromsilber-Gelatineplatten Momentaufnahmen ermöglicht. Spätestens 1888 mit »Kodak Nr. 1«, der ersten preisgünstigen und im Vergleich zu früheren Apparaten relativ mobilen Rollfilmkamera, ist dem Medium dann die Eigenschaft der *Schnelligkeit* und *Plötzlichkeit* eingeschrieben. Waren daneben Niépcés Zinnplatten und jede Daguerreotypie noch Unikate, gelingen William Henry Fox Talbot 1840 mit seinen *Kalotypien* erste Papiernegative, von denen er Salzprints herstellt: Der wichtigste Schritt für die *Reproduzierbarkeit* des *Massenmediums* Fotografie ist gemacht.

Andererseits stehen die folgenreichsten Diskurse und Charakteristika, mit denen das Medium bis heute in Verbindung gebracht wird, schon von einem sehr frühen Zeitpunkt an fest; das, was sich jedoch entscheidend ändert, ist ihre Evaluation. So schreibt Alexander von Humboldt im August 1838, nachdem er in Paris der ersten Daguerreotypien ansichtig geworden ist, in einem Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau, dem ersten bekannten literarischen Zeugnis zur Fotografie, von »Gegenstände[n], die sich selbst in unnachahmlicher Treue mahlen«. Ein menschliches Zutun sei bei dieser neuen Erfindung sowohl während als auch nach der Aufnahme ausgeschlossen: »Betrug, Nachhelfen mit Pinselstrichen ist aber garnicht denkbar. Die Bilder haben ganz den unnachahmlichen Naturcharakter, den die Natur nur selbst hat aufdrücken können.«²² Damit ist der Punkt genannt, an dem sich die wenig später einsetzende und teilweise hitzig geführte Kunst-Debatte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts entzünden wird: Der Fotografie fehlt in letzter Instanz der menschliche Urheber. Denn die Gegenstände »mahlen« sich hier nicht selber, wie Humboldt unscharf formuliert; es ist die Maschine, die sie

21 Vgl. Bernd Stiegler: Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München: Wilhelm Fink Verlag: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 298

22 Zitiert nach Erwin Koppen: Literatur und Photographie: über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart: Metzler 1987, S. 37f.

produziert. Im damals immer noch andauernden Zeitalter des »Expressivismus« (Charles Taylor) soll das Kunstwerk jedoch in einem quasi *organischen* Prozeß vom Menschen geschaffen werden, bei dem es sich seit Edward Young (1759) im besten Fall um ein Originalgenie handelt. Bei dem Produkt, das dann entsteht, geht es dann nicht um die bloße Imitation der *Äußerlichkeiten* von Gegenständen; vielmehr soll der Künstler sein *Inneres* immer mit nach Außen projizieren. Mimesis als Poesis.²³

Daneben werden gemäß der vorherrschenden ästhetischen Auffassung in der Kunst die Gegenstände nicht so gezeigt, wie sie *sind*, sondern wie sie *sollen*. »Die Schönheit der äußerlichen Formen [der Natur]«, so Moses Mendelssohn 1757, bilden »nur ein[en] sehr geringe[n] Theil von ihren Absichten«. Somit wird von der Kunst verlangt, »die Natur zu verlassen, und die Gegenstände nicht völlig so nachzubilden, wie sie im Urbilde anzutreffen sind«. Der Künstler versammelt vielmehr die »idealischen Schönheiten«, die in der Natur immer nur partiell und zerstreut vorkommen, »in einem einzigen Gesichtspunkt« und »bildet sich ein Ganzes daraus«. Denn »nichts anders als dieses bedeuten die gewöhnlichen Ausdrücke der Künstler: die Natur verschönern, die schöne Natur nachahmen u.s.w.«.²⁴ Mimesis stellt sich in den Dienst der *Ästhetik*, das Kunstwerk wird zum Substrat einer Wirklichkeit, aus der jeder Zufall verbannt ist und deren Einzelemente sich zu einem organischen Ganzen fügen. Fotografien aber, die nach dem Diktum Talbots als »originale Sonnen-Bilder« »ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand«²⁵ vom »Pencil of Nature« als »Tat ohne Täter«²⁶ entstehen, werden zum Inbegriff bloßer Imitation.

Exemplarisch für die ästhetische Einschätzung der Fotografie im 19. Jahrhundert faßt Charles Baudelaire in seiner dritten »Salonkritik« von 1859, die eine Ausstellung mit Bildern Delacroix' zum Anlaß hat, die wichtigsten Gründe für die Ablehnung der Fotografie als Kunst zusammen: Da die äußere Natur »häßlich« sei, solle die Phantasie der »Trivialität der Fakten« vorgezogen werden. »Der Künstler, der wahre Künstler, der wahre Dichter, darf nur malen, was er sieht und fühlt. Er muß wirklich treu nur seiner eigenen Natur sein.«²⁷ Die »Königin aller Geisteskräfte«, die Imagination, teilt demnach die Künstler in zwei Lager. Zum einen in das der »Realisten«, die Baudelaire auch »Positivisten« nennt. Deren Motto lautet: »Ich will die Dinge so wiedergeben, wie sie sind, oder besser: wie sie wären, wenn ich nicht da wäre.« Das Universum ohne den Menschen.« Das andere Lager, das Lager der Phantasiereichen, für das Baudelaire mit Nachdruck eintritt, findet es hingegen »unnütz und langweilig darzustellen, was ist«. Denn »die Natur an sich ist

23 Vgl. Charles Taylor: Das Unbehagen an der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 34-39 und S. 65-81

24 Alle Zitate aus Jürgen H. Petersen: Mimesis – Imitatio – Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik, München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S. 194f.

25 William Henry Fox Talbot: Der Zeichenstift der Natur, in: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt a. M.: Fischer 1981, S. 89

26 Martin Burkhardt: Zur Entwicklung der Photographie, in: Leviathan. Jg. 20 (1992), S. 161

27 Charles Baudelaire: Die Fotografie und das moderne Publikum, in: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie. Band 1, München: Schirmer & Mosel 1979, S. 112

häßlich«. Gemäß dem Gebot der Poesis nimmt die Phantasie des Künstlers als »Herrscherin über das Wahre [...] die ganze Schöpfung auseinander, und aus den angehäuften Materialien und nach Regeln, deren Ursprung man im Tiefsten der Seele suchen muß, schafft sie eine neue Welt, schafft sie neue Wahrnehmungen«.²⁸

Das Wirkungsfeld der Fotografie in dieser Frühphase ihrer theoretischen Erfassung beschränkt sich demnach entweder darauf, »der Wissenschaften und der Künste Dienerin zu sein«: Indem nun ein Instrument gefunden ist, das nicht als Kunstwerk, sondern als »Kunst-Wissenschaft«²⁹ den Künstler »von der Plackerei der detaillierten Aufzeichnung alltäglicher Fakten befreit hat« und ihm gleichzeitig »eine Enzyklopädie elementarer Tatbestände der Natur zur Verfügung stellt«³⁰, kann dieser sich mehr denn je seiner eigentlichen Aufgabe zuwenden: der idealistischen Gestaltung der Welt. Oder aber die Fotografen übernehmen Verfahrensweisen der bildenden Kunst und gleichen somit ihre Bilder Werken der Grafik an: Die *Composite- und Combination-Prints* bzw. *Photokompositionen* als frühe Formen der Fotomontage bemühen sich, dem Foto den Charakter des Kontingenzen zu nehmen. Hierfür setzen sie auf eine doppelte Komposition: Gestellte Fotos, die in ihrer Motivik zumeist den Werken der Präraffaeliten verpflichtet sind, werden durch Mehrfachbelichtung zu einem »sinnvollen Ganzen« gefügt.³¹

Daneben erlangt die *bildmäßige Photographie*, im Angelsächsischen *Pictorialism* genannt, durch das damals auch in der Malerei beispielsweise von William Turner und später von den Impressionisten und Pointillisten eingesetzte Stilmittel der Unschärfe künstlerischen Status. Geht es der »Photokomposition« in erster Linie um die nachträgliche Beseitigung der Kontingenzen, so ist der »bildmäßigen Photographie« daran gelegen, die »unerforsch-

28 Ebd., S. 113

29 Philip Hamerton: Die Beziehungen zwischen Fotografie und Malerei (1862), in: W. Kemp: Theorie der Fotografie. Band 1, S. 145

30 Ebd., S. 151

31 Vgl. Helmut Gernsheim: Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre, Berlin: Propyläen Verlag 1983, S. 296. So komponiert der anfänglich als Porträtmaler tätige Oscar Rejlander 1857 sein »The Two Ways of Life«, eine allegorische Darstellung von Tugend und Laster, aus dreißig Negativen von Einzel- und Gruppenaufnahmen sowie mehreren weiteren Aufnahmen für den Hintergrund. Dieser Art eines sowohl vor der Kamera inszenierten als auch nachträglich gestalteten Fotos, das sich zudem in der Bildfindung an einem Gemälde des französischen Malers Thomas Couture orientierte, sollte auch von »offizieller« Seite künstlerischer Status zugebilligt werden: »The Two Ways of Life« wurde für die Sammlung Königin Victorias angekauft. Bald folgen ähnliche »Photokompositionen«-Arbeiten anderer Fotografen: Von Henry Peach Robinsons »Bringing Home the May« von 1862, ein »combination-print« aus neun Negativen, das sich, wie auch oft bei Rejlander der Fall, in den Diskurs authentischer Kunst einschreibt, indem es sich explizit als Illustration eines manchmal direkt auf dem Rahmen wiedergegebenen Gedichts (in diesem Fall von Edmund Spenser) versteht, über Gustave Le Grays Seebilder, die zumeist zwei Fotos, eine Himmel- und eine Meeresansicht an der Horizontlinie zusammenfügen, bis zu Hans Christian Andersen, dessen Arbeit mit Ausschnitten aus Fotografien, Stichen, anderen Abbildungen sowie Scherenschnitten 1873/74 in seinem »Großen Wandschirm« kulminierte.

ten Ungetüme« der »Hölle des Details«³² (Walter Benjamin) gar nicht erst freizusetzen. Paradigmatisch für diesen Wunsch steht ein Brief Charles Baudelaires an seine Mutter von 1865, in dem er sich ein fotografisches Porträt von ihr wünscht, sie jedoch zugleich vor der Zunft der Fotografen warnt: »Für sie [die Fotografen] ist es ein gutes Bild, wenn alle Warzen, alle Runzeln, alle Mängel, alle trivialen Eigenschaften eines Gesichtes völlig sichtbar und übertrieben wiedergegeben sind; je drastischer das Bild, desto zufriedener sind sie.« Baudelaire hält dagegen: Das Foto müsse »ein genaues Porträt« sein, gleichzeitig aber »die Unschärfe [oder auch »Verschwommenheit«: »fou«] einer Zeichnung« besitzen.³³ Erst der Unschärfe faktor als das in das Sichtbare integrierte Unsichtbare löse beim Betrachter einen Assoziationsvorgang aus, der den »toten« Dingen auf der Abbildung Leben einhauche und durch die Oberfläche zur Tiefenschicht der Wahrheit – in diesem Fall das Wesen der porträtierten Person – dringe. Das Plädoyer für die Unschärfe auf den Fotos im 19. Jahrhundert erweist sich hier als Teil eines Prinzips des Ungefährnen, das der Genfer Professor für Ästhetik und Erfänger des Comics Rodolphe Töpffer zwei Jahrzehnte vor Baudelaire, 1841, für die »wahre« Kunst und gegen die Fotografie geltend macht. Ein Kunstwerk *ähnle* dem dargestellten Gegenstand, weil es ihn auf das »Charakteristische«, nämlich *Symbolen* reduziere, die in »abgekürzter Form an zahlreiche und komplexe Objekte und Beziehungen erinner[n]«³⁴; die Fotografie jedoch sei mit dem Abgebildeten *identisch*. »Die Identität gibt nur die Sache noch einmal; die Ähnlichkeit der Sache, als Zeichen verstanden, vermag diesen oder jenen Eindruck, dieses oder jenes Gefühl, diesen oder jenen Gedanken zu erwecken und kann so das Endliche zum Unendlichen, das Bild zum Gedicht, die Nachahmung zur Kunst werden lassen.«³⁵

Gleichzeitig wird die Unschärfe als Indiz für den einzige gültigen Produzenten von Kunst, den Menschen, und seinen lebendigen Blick gewertet, der sich vom detailgetreuen, aber toten der Maschine unterscheidet. Dieses Diktum bildet den Ausgangspunkt für die folgenreichste theoretische Auseinandersetzung mit dem Faktor der Unschärfe als einer Technik des »Out-of-focus« in der Fotografie: die »Naturalistic Photography« (in verschiedenen Fassungen zwischen 1889 und 1899 erschienen) des englischen Arztes und Fotografen Peter Henry Emerson. In bezug auf Hermann Helmholtz' »Theorie des Sehens« von 1868, wonach der Mensch nur das scharf sehe, was ihn interessiere, der Rest aber undeutlich bleibe³⁶, solle sich der Fotograf – will er statt Enzyklopädisten Künstler genannt werden – nicht mehr der scheinbar objektiven, da gleichmäßig präzisen Wiedergabe des Wahrgenommenen,

32 Aus den *Paralipomea* der »Kleinen Geschichte der Photographie«, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Band II. 3. Aufsätze, Essays, Vorträge. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 1136

33 Zitiert nach E. Koppen: Literatur und Photographie, S. 79

34 Rodolphe Töpffer: Über die Daguerreotypie, in: W. Kemp: Theorie der Fotografie. Band 1, S. 75

35 Ebd., S. 76

36 Peter Henry Emerson: Die Gesetze der optischen Wahrnehmung und die Kunstregreln, die sich daraus ableiten lassen, in: Kemp: Theorie der Fotografie. Band 1, S. 164

sondern der Wiedergabe der subjektiven Wahrnehmung selbst widmen.³⁷ Damit das Auge des Betrachters einen »Anhaltspunkt«³⁸ auf der Oberfläche des Bildes findet, müsse »das Zentrum des Interesses leicht – ganz leicht – unscharf eingestellt werden«, so daß es »die Erscheinung der Natur, so wie man sie von einem bestimmten Standpunkt aus wahrnimmt, wiedergibt und nicht schärfer, denn man muß bedenken, daß das Auge nicht so scharf sieht wie die fotografische Linse«.³⁹ Nicht nur wird so das Detail getilgt, sondern auch jede Kontingenz. »Out-of-Focus«-Fotos schaffen eine sonst nur auf Werken der Grafik zu findende »summarische Andeutung organischer Strukturen«.⁴⁰

So stehen sich am Ende der großen Mehrheit der Beiträge zur Kunst-Debatte im 19. Jahrhundert Kunst und Fotografie streng abgegrenzt voneinander und mit einer deutlichen Positiv-Negativ-Wertung gegenüber: Auf der einen Seite authentische Kunst mit den Komponenten »Mensch, Schöpfung, Leben, Aktivität, Wesen, Tiefe, Ganzheit, Notwendigkeit, Wahrheit, Reinheit, Idealität«; auf der anderen Seite die Fotografie mit den Merkmalen »Maschine, Kopie, Tod, Passivität, Erscheinung, Oberfläche, Detail/Fragment, Kontingenz, Lüge, Unreinheit, Materialität«.⁴¹

37 Vgl. zur Verbindung zwischen Wahrnehmungstheorie und Fotografie im 19. Jahrhundert auch den ersten Teil aus B. Stiegler: *Philologie des Auges*.

38 Peter Henry Emerson: Die Gesetze der optischen Wahrnehmung, in: W. Kemp: *Theorie der Fotografie*. Band 1, S. 168

39 Ebd., S. 165

40 Ebd., S. 166. Für die Herstellung eines solchen auf künstlerische Weise unscharfen Fotos gibt es im 19. Jahrhundert mehrere unterschiedliche Verfahren. Zum einen kann vor das Objektiv ein Netz bzw. ein Beugungsgitter gespannt oder von vornherein eine Lochkamera verwendet werden, die dann (gleichmäßig) unscharfe Bilder liefert; zum anderen kann der Fotograf nachträglich Hand an das Negativ bzw. den Abzug legen – in der Retusche. Als besonders erfolgreich erweist sich hier der bereits 1855 von Alphonse-Louis Poitevin entwickelte, aber erst einige Jahrzehnte später beachtete »Gummidruck«, »bei dem sich besonders gut manipulieren ließ, da die auf das Kopapier aufgetragene Schicht Gummiarabicum sowohl durch Belichtung als auch durch Abwaschen mit einem Pinsel zu lösen ist, man also fotografische und grafische Verfahren miteinander verbinden kann«. (Wolfgang Ullrich: *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde*, in: Peter Geimer: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 388) Hier, in der Retusche, kulminieren die Bemühungen des 19. Jahrhunderts, die Fotografie in den Bereich der Kunst zu überführen. Bestand doch das Ziel aller transformierenden Verfahren darin, die von Kritikern wie Befürwortern des neuen Mediums herausgestellten Attribute der Fotografie – allen voran das der »treu« kopierenden Maschine, das der kontingenten Oberfläche sowie der unüberschaubaren und unzusammenhängenden Fülle von Details – zu nivellieren, ja in ihr Gegenteil zu verkehren und damit eine Ebene des Subjektiv-Menschlichen einzuführen. In der Retusche hat der Mensch als Urheber, im Unterschied zur »Photokomposition« oder den anderen Techniken des »Out-of-Focus«, seine Spur, den »Daumenabdruck des lebenden, denkenden und führenden Künstlers« (Robert Demachy: *Über den »Straight Print«*, in: W. Kemp: *Theorie der Fotografie*. Band 1, S. 240) direkt auf der Oberfläche des Fotos hinterlassen.

41 Gerhard Plumpe: *Der tote Blick: zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1990, S. 48

Erst wenn aber nicht nur spätestens mit dem Lichtdruck 1868 die technischen Voraussetzungen erfüllt sind, die zum Miteinbezug von Reproduktionen in Print- und d.h. vor allem: Massenmedien nötig sind⁴², sondern sich auch die ästhetische Einschätzung des Mediums zum Positiven geändert hat, werden literarische Foto-Texte entstehen können.

Das 20. Jahrhundert

Der Begriff, an dem sich in der ersten wegweisenden Darstellung der historischen Entwicklung der Fotografie im 20. Jahrhundert, Walter Benjamins »Kleine Geschichte der Photographie« von 1931, die Neubewertung des Mediums abzeichnet, ist der der »Aura«.

Bei Benjamin setzt sich der Begriff aus drei Komponenten zusammen: Bei der »Aura« handelt es sich in erster Linie als der Erfahrung einer »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«⁴³ um eine Kategorie der *Aisthesis*. Diese *Wahrnehmung* findet unter dem Zeichen der Dauer im Modus des Ruhens und der Kontemplation statt.⁴⁴ Das auratische Kunstwerk selbst wiederum, das Anlaß dafür gibt, daß der Betrachter sich in es »versenkt«, ist einmalig und vom Menschen in einem quasi organischen Akt geschaffen worden: Nicht zufällig dient Benjamin zur »Illustration« seines »Aura«-Begriffs das Bild eines »an einem Sommernachmittag« in einer Landschaft »Ruhenden«, der »einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgt[t]« und »die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmet[t]«.⁴⁵ Die »Aura« als der Moment einer Subjektwerdung.

Auf beiden Ebenen, der Rezeption (Kontemplation) und Produktion (Originalität und Autorschaft des Subjekts), ist es nun die Fotografie, durch die der »Verfall« bzw. die »Zertrümmerung der Aura« eingeleitet wird. Der Kontemplation, bei der sich der »Ruhende« »seinem Assoziationsablauf« überläßt⁴⁶, steht hier der »Chock«, die Sekundenwahrnehmung der Kamera gegenüber.⁴⁷ Statt in der Natur wird eben diese Schock-Erfahrung im »Verkehr der großen Stadt« gemacht. »Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen.«⁴⁸ Zum anderen wird das Foto nicht von einem Künstlersubjekt erschaffen, sondern maschinell reproduziert, die Begriffe der »Echtheit« und des »Originals« verlieren hier ihre Gültigkeit.

Auf einer dritten Ebene verbindet Benjamin die Geschichte der Fotografie mit sozialhistorischen Prozessen. Die Zertrümmerung der »Aura«, die in alten Daguerreotypien noch »bis in die Falten des Bürgerrocks oder der La-

42 Vgl. »Die photomechanischen Druckverfahren und ihre frühen Abbildungsleistungen«, in: F. Heidtmann: Wie das Photo ins Buch kam, S. 546–731

43 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften. Band I. 2. Abhandlungen. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 479

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 502

47 W. Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, S. 603

48 Ebd.

vallière sich eingenistet [hat]«⁴⁹, fällt nicht nur mit dem Verschwinden des Modells des Künstlers als Originalgenie zusammen, sondern allgemeiner: mit dem »Niedergang« bzw. der »zunehmende[n] Entartung des imperialistischen Bürgertums«.⁵⁰ Heißt bei Benjamin dann der neue Menschenschlag, der die Nachfolge des Bürgertums antritt, deutlich negativ konnotiert, die Masse, auf die innerhalb dieses Kapitel noch zurückzukommen sein wird, zeigt sich bei Ernst Jüngers »neuem« Menschen, dem Arbeiter, wie ein Paradigmenwechsel im anthropologischen Modell auch die Bewertung vormals kritisierte Eigen-schaften der Fotografie beeinflussen kann. So liegt in Jüngers »Der Arbeiter« und »Über den Schmerz« (beide 1932) die »revolutionäre Tatsache der Photographie«⁵¹ nicht so sehr in ihrer mimetischen Qualität; vielmehr ist es der »kalte und leidenschaftslose Blick des künstlichen Auges«⁵², der Blick der Kamera, der jetzt als idealer Wahrnehmungsmodus für ein neues Zeitalter propagiert wird, ein Zeitalter der Gefahr, und d.h. konkret: der zunehmenden Technisierung des Alltags und schließlich des Kriegs. Wer »im Besitz eines zweiten Bewußtseins« ist, das befähigt, von einer metaphorischen »Kom-mandohöhe«⁵³ aus, »teleskopisch«⁵⁴ »sich selbst als Objekt zu sehen«⁵⁵, kann empfindungssimmun und schmerzresistent die »Kette von Prüfungen«⁵⁶ meis-tern, die das abenteuerliche Leben bereit hält. Wie schon im 19. Jahrhundert, wo die Betonung des Subjekts zur Propagierung idealisierender Kunst führte, leitet auch Jünger seine Ästhetik aus anthropologischen Überlegungen ab. So muß der traditionelle »bürgerliche Roman«, der die »veralte literarische Fragestellung«⁵⁷ nach dem Individuum in den Mittelpunkt stellt, an der Wie-dergabe der gefährlichen Welt des Arbeiters und des Kriegers scheitern. Statt dessen kann nur ein »mathematische[r] Tatsachenstil«⁵⁸ die Situationen der Gefahr mit demselben distanzierten »Kommandohöhen«-Blick wie die see-lenlose fotografische Linse registrieren. Das fotografische Modell wird somit in ein literarisches überführt, dessen Kern die »deskriptive Genauigkeit«⁵⁹ und »unerbittliche Präzision«⁶⁰ der fotografischen Beschreibung bildet. Nicht zuletzt in Jüngers eigenen literarischen Texten nimmt diese Technik des »he-roische[n] Realismus«⁶¹ mit seiner »neue[n] Art der präzisen, sachlichen Schilderung«, die »die Beschreibung der feinsten seelischen Vorgänge« ablö-sen soll⁶², eine zentrale Stelle ein.

49 W. Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 376

50 Ebd., S. 377

51 Ernst Jünger: Über den Schmerz, in: Ders.: Sämtliche Werke. Essays I. Betrach-tungen zur Zeit, Stuttgart: Klett-Cotta 1980, S. 181

52 Ernst Jünger: Der Arbeiter, in: Ders.: Sämtliche Werke. Essays II. Stuttgart: Klett-Cotta 1981, S. 132

53 E. Jünger: Über den Schmerz, S. 160

54 Ebd., S. 182

55 Ebd., S. 181

56 Ebd., S. 145

57 E. Jünger: Der Arbeiter, S. 151

58 Ebd., S. 280

59 Ebd.

60 Ebd., S. 284

61 Ebd., S. 141

62 E. Jünger: Über den Schmerz, S. 182

Knapp 30 Jahre nach Jünger spricht sich auch Siegfried Kracauer für die »emotionalen Unpersönlichkeit des Photographen« aus⁶³ – und bezeichnet die Fotografie in einem späten Reflex auf die Kunst-Debatte des 19. Jahrhunderts als »andere Kunst«.⁶⁴ Allerdings führt Kracauer bei seiner Rehabilitierung gerade jene Eigenschaften der Fotografie ins Feld, die ihr vormals ihre Kritiker vorwarfen; geht es ihm doch, wie es programmatisch im Untertitel der »Theorie des Films« (1960) heißt, um die »Errettung [im amerikanischen Original: *Redemption*] der äußeren Wirklichkeit«. So führt die »Herrschaft von Wissenschaft und Technik«⁶⁵ zu einer Situation allgemeiner »Abstraktheit«, durch die zwar einerseits ständig auf physische Phänomene verwiesen wird; andererseits ist der Blick auf die konkrete »Lebenswelt«⁶⁶ und »die Erfahrung von Dingen in ihrer Konkretheit«⁶⁷ auf diese Weise aber verloren gegangen. Die Aufnahmen des Fotoapparats (und der Filmkamera) wirken nun dieser Entfernung von den Dingen entgegen; damit stellt Kracauer das Wertmodell der Ästhetik des 19. Jahrhunderts auf den Kopf: Als »rettend« erweist sich nicht etwa die Darstellung einer metaphysischen Tiefenschicht der Welt, sondern die imitatorische Erfassung der bloßen physischen Oberfläche.

Gewährleistet wird die Auffindung dieses von jedem Schein befreiten Seins durch die Zurücknahme des »Ichs« des Fotografen: Zwar ist der Fotograf immer schon in den Gestaltungsprozeß der Aufnahme involviert; er »verleiht seinen Bildern Struktur und Bedeutung in dem Maße, in dem er eine überlegte Wahl trifft«.⁶⁸ Begibt sich der Fotograf aber in den Zustand der »aktiven Passivität«⁶⁹, so kommt auf den Fotos »Natur im Rohzustand« zu Tage, »so wie sie unabhängig von uns existiert«.⁷⁰ Vor diesem Hintergrund wendet sich Kracauer gegen einen »schöpferischen« Umgang mit der Fotografie und damit gegen die Vereinnahmung des Mediums durch den Bereich der Kunst. Der »traditionelle Künstler, sei er Maler oder Dichter«⁷¹, gebrauche das »Rohmaterial«, um seinen »amorphen Zustand [...] in Einklang mit den [eigenen] Formen und Vorstellungen« zu bringen. »Wie realistisch er [der Künstler] auch sein mag, er überwältigt eher die Realität, als daß er sie registriert.«⁷² Indem hier das Subjekt als Störfaktor im mimetischen Akt identifiziert wird, hat Kracauer endgültig die letzten Reste der Debatte um das Medium im 19. Jahrhundert verabschiedet: Denn »gesetzt, Photographie ist eine Kunst, dann eine Kunst, die anders ist: im Gegensatz zu den herkömmlichen Künsten darf sie sich rühmen, ihr Rohmaterial nicht gänzlich zu verzehren«.⁷³

Bestimmt werden die auf diese Weise hergestellten Fotos für Kracauer von drei Komponenten, die bereits im 19. Jahrhundert – hier allerdings nega-

63 Siegfried Kracauer: Schriften 4. Geschichte – Vor den letzten Dingen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 84

64 Ebd., S. 60

65 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964, S. 389

66 S. Kracauer: Geschichte, S. 63

67 S. Kracauer: Theorie des Films, S. 385

68 Ebd., S. 47

69 Ebd., S. 85

70 Ebd., S. 45

71 Ebd., 390

72 Ebd., S. 390

73 S. Kracauer: Geschichte, S. 60

tiv konnotiert – dem Diskurs der Fotografie angehörten: Erstens von der Ausschnithaftigkeit bzw. dem Fragmentarischen des Dargestellten, das immer auf die eigene Unvollständigkeit sowie auf das unerschöpfliche Universum außerhalb des Rahmens als lediglich »vorläufige Grenze« verweist.⁷⁴ Zweitens von der »Affinität zum Unbestimmbaren«, der Verweigerung gegenüber einer beigefügten Sinngebung zugunsten des »Diffusen und Unorganisierten«.⁷⁵ Und schließlich, wie schon bei Benjamin, durch die »Akzentuierung des Zufälligen«⁷⁶: »Authentischen Bildern sieht man an, daß ihre Gegenstände beiläufig aufgenommen wurden.«⁷⁷

Besteht bei Kracauer die »erlösende« Kraft des Fotos darin, daß es dem Betrachter die Physis der Dinge in ihrer »materielle[n] Evidenz«⁷⁸ nähert, so ist auch für Roland Barthes die Fotografie »ihrem Wesen nach ganz Evidenz«.⁷⁹ Anders als bei Kracauer jedoch bezieht sich bei Barthes ihre Augenscheinlichkeit nicht auf eine räumliche Ebene, sondern auf eine zeitliche, oder genauer, auf eine »räumliche Präsenz bei zeitlicher Vergangenheit«.⁸⁰ Denn nicht das *Da-Sein* eines Gegenstands wird hier offenkundig; vielmehr legt jede Fotografie »eine staunenerregende Evidenz über das »»So war es««⁸¹ ab. Dieses »Dagewesensein« einer Sache bzw. sein »Es-ist-so gewesen« (im Original: *Ça a été*) nennt Barthes in der »Hellen Kammer« (1979) »punctum der Zeit«⁸²: In der im Film stets immer schon weiterlaufenden, im Foto aber skandierten und für einen Moment still gestellten Zeit entsteht das »punctum« als »Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt«.⁸³

Auf einer semiotischen Ebene ist diese Evidenz ein Produkt des Fotos als indexikalisches Zeichen: Denn während, nach Charles S. Peirces Definition, *Ikons* zu ihrem Referenten in einer Beziehung der Ähnlichkeit stehen und *Symbole* mit ihrem Gegenstand durch Konvention verbunden sind, beide Male also der referentielle Bezugspunkt sich nicht zwingend im Raum-Zeit-Kontinuum befinden und daher auch nicht real existieren muß, sind *Indexe* dadurch gekennzeichnet, daß »der Gegenstand tatsächlich auf sie eingewirkt hat« und daß sie »physisch mit [ihrem] Objekt verbunden [sind]:«⁸⁴ Mittels chemischer Reaktionen gelingt es der Fotografie, die »von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen einzufangen und festzuhalten. Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten.«⁸⁵

74 S. Kracauer: Theorie des Films, S. 46

75 Ebd., S. 47

76 Ebd., S. 45

77 S. Kracauer: Geschichte, S. 63

78 S. Kracauer: Theorie des Films,, S. 395

79 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 118

80 Roland Barthes: Rhetorik des Bildes, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie, Band 3, München: Schirmer & Mosel 1982, S. 144

81 Ebd., S. 144

82 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 105

83 Ebd., S. 36

84 Zitiert nach Philippe Dubois: Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 54

85 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 90

Ähnlich wie Kracauer, dessen »fotografische Gleichung« ja besagte, daß dem Foto umso mehr Objektivität zukomme, je mehr sich der Fotograf zurücknehme, sind nun auch Barthes' Arbeiten über das Medium seit den 1960ern von der Suche nach Möglichkeiten bestimmt, das Foto als eine solche »Emanation« des Realen von jedem Moment der Kontaminierung durch eine Codierung bzw. Signifikation freizuhalten. Barthes folgt hier einem dichotomischen Modell: Zum einen ist es der Apparat, der die *Denotation* der Fotografie, die »nicht codierte ikonische (buchstäbliche) Nachricht«⁸⁶, produziert. »Die Szene ist *da*, mechanisch, nicht von Menschenhand eingefangen (das Mechanische garantiert hier Objektivität).«⁸⁷ Philippe Dubois hat diesen Moment den »fotografischen Akt« genannt:

»Nur dann, in diesem sekundenschnellen Blitz, kann das Foto als ›Botschaft ohne Code‹ (Barthes) bezeichnet werden, weil hier *und nur hier*, zwischen dem vom Objekt ausgehenden Licht und dem auf dem Film hinterlassenen Abdruck, der Mensch nicht eingreift und nicht eingreifen kann, wenn er den grundlegenden Charakter der Fotografie nicht modifizieren will.«⁸⁸

In den Momenten davor, in denen der Mensch bzgl. der Wahl des Ausschnitts, der Distanz, der Beleuchtung, der Schärfe und Belichtungsdauer oder später, bei der Entwicklung, buchstäblich in den Produktionsprozeß des Bildes eingreift, findet immer schon eine Codierung und damit eine *Konnotation* statt. So ist es, »als ob am Anfang eine rohe Fotografie da war, frontal und klar, auf der der Mensch dann, mit Hilfe verschiedener Techniken, die Zeichen eines kulturellen Codes einträgt«.⁸⁹

Dieselbe Opposition findet sich nun paradoxe Weise auch auf der Ebene der Rezeption, auf die sich Barthes' Interesse konzentriert. So wie in dem Aufsatz »Der dritte Sinn« (1970) im »entgegenkommenden Sinn« als der Sinn, »der mich aufsucht«⁹⁰, eine Lektüre unter dem Aspekt der Bedeutung bzw. der Signifikanz eines Fotos geschieht, so bezeichnet das »studium« in der »Hellen Kammer« jene Aspekte des Fotos, die den Rezipienten »als Angehöriger einer Kultur« (diese Konnotation enthält ja das Wort »studium«) »interessieren«.⁹¹ Wie bei einer »Dressur«⁹² ist das »studium« demnach »eine Art Erziehung (Wissen und Wohlverhalten)«, die es ermöglicht, bestimmte im Bild verborgene Absichten nachzuvollziehen.⁹³ Dagegen wird die Lektüre vom »stumpfen Sinn« des Fotos gestört: Die intellektuelle Erkenntnis des Betrachters vermag ihn nicht zu fassen, die Lektüre *gleitet* an ihm *ab*.⁹⁴ Der »stumpfe Sinn« entpuppt sich so als Antizipation des »punctums« der Fotografie, das Barthes fast zehn Jahre später im ersten Teil der »Hellen Kammer« der über das Foto schweifenden, von kulturellen Diskursen bestimmten Lektüre des »studiums« entgegenstellt. Zum einen läßt das »Ich« auch hier

86 R. Barthes: Rhetorik des Bildes, S. 142

87 Ebd., S. 144

88 P. Dubois: Der fotografische Akt, S. 89

89 R. Barthes: Rhetorik des Bildes, S. 144

90 R. Barthes: Der Dritte Sinn, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 50

91 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 35

92 Ebd.

93 Ebd., S. 37

94 R. Barthes: Der Dritte Sinn, S. 50

»alles Wissen, alle Kultur« und damit jede Sprache hinter sich.⁹⁵ Andererseits erfährt der »stumpfe Sinn« im »punctum« eine wesentliche Modifikation. War im Aufsatz von 1970 die Instanz des »Ichs« quasi noch vollkommen Herr über die eigene Lektüre, die lediglich am Foto »abglitt«, haben sich hier die Positionen der Blickrichtung verkehrt. Der Rezipient hat seine Souveränität eingebüßt. Nicht er ist es, dessen Blick sich an einem Element des Fotos stößt, sondern das Element »springt« dem Betrachter »mitten aus der Seite ins Auge«⁹⁶: »Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des »studium« mit meinem souveränen Bewußtsein ausstattete), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.«⁹⁷ Von seiner Wirkung her also in gleichem Maße plötzlich und heftig und darin »traumatisch« (von *traūma*, griechisch für »durch Gewalteinwirkung entstandene Verletzung, Wunde«), kehrt hier das Moment des den Reizschutz des Bewußtseins durchstoßenden Schocks wieder, der bereits bei Benjamin zum paradigmatischen Erlebnis der Moderne und damit Teil des fotografischen Modus' war. Des weiteren sind es zwei bekannte Charakteristika der Fotografie, die hier zum Auslöser des »punctums« werden: Mit dem Wissen um das »punctum der Zeit« und der daraus folgenden Evidenz des »Es-ist-so-gewesen« ist es nicht der Gesamteindruck des Bildes, sondern das in völliger *Zufälligkeit* abgebildete »punctum des Details«, ein Tuch, eine Mütze, Spangenschuhe, schlechte Zähne, verschränkte Arme u.ä., »das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)«.⁹⁸

Wie im 19. Jahrhundert steht auch im 20. Jahrhundert diesen Positionen, die, zusammenfassend gesagt, das authentische Potential der Fotografie hervorheben und dabei zu einer positiven Wertung kommen, eine höchst skeptische Sichtweise des Mediums gegenüber, die teilweise genau gegenteilige Schluffforderungen zieht. Steht doch hier die Gefahr der Manipulation des Fotos wie seiner Rezipienten im Mittelpunkt. Der Betrachter wird demnach gerade nicht näher an den realen Kern des auf dem Foto abgebildeten Objekts gerückt, sondern entfernt, was nicht einen Prozeß der Emanzipation, sondern die Einschränkung von Freiheiten zur Folge hat. Wurde von den bisher vorgestellten Theoretikern des 20. Jahrhunderts der ontologische Status des Fotos hervorgehoben, wird es hier mit einem sozialen und politischen Diskurs kurzgeschlossen.

So steht Benjamins Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935) ganz im Zeichen des faschistischen und kapitalistischen Mißbrauchs der Bilder. Das Stichwort ist hier der Begriff der »Reproduktion«: Bestimmend für Benjamins Zeit ist, daß die »massenweise Reproduktion« von Kunstwerken die »Reproduktion von Massen« bedingt.⁹⁹ Erst die Optik der Massenmedien Fotografie und Film ermöglicht es, Massen überhaupt zu schaffen und sie in ihrer ganzen Dimension erfäßbar zu machen. Denn »Massenbewegungen stellen sich im allgemeinen der Apparatur deutlicher dar als dem Blick. Kaders von Hunderttausenden lassen sich aus

95 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 60

96 Ebd., S. 36

97 Ebd., S. 35

98 Ebd., S. 36

99 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 506

der Vogelperspektive am besten erfassen.«¹⁰⁰ Die »Monstreversammlungen« und »Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg« müssen, um produziert zu werden, von der faschistischen Regierung lediglich »der Aufnahmegerät zugeführt« werden.¹⁰¹ Derart in ihrer Wirkung berechnete Produkte lassen bereits in ihrem forcierten Entstehungsprozeß die Scheinheiligkeit jeder faschistischen Kunst erkennen, die vorgibt, »nicht nur für Massen, sondern von Massen exekutiert« zu werden.¹⁰² Der Umstand der sozialen Ungerechtigkeit, »der Arbeitslosigkeit [...], welche große Massen von der Produktion ausschließt«¹⁰³, verhindert jede Art von selbstorganisierter »Volkskunst« und entlarvt dabei die faschistische Bilderindustrie. Deren Inszenierungen suggerieren zwar Gleichberechtigung und Selbstbestimmung, ganz so, als seien »die Massen [...] Herr im Hause: Herr in ihren Theatern und ihren Stadien, Herr in ihren Filmateliers und ihren Verlagsanstalten«.¹⁰⁴ Das Inventar »überkommener Begriffe«, deren sich die faschistische Kunst bedient, spricht aber eine andere Sprache: Die Termini Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis gehen sämtlich von der Idee einer herrschenden Minderheit aus. Dementsprechend regiert im Faschismus »die Elite«, die in der Kunst keine Selbstverständigung der Masse«¹⁰⁵ wünscht. Vor allem mittels visueller Propaganda wirbt sie vor dem Zuschauer der »Wochenschauen« dafür, sich in ebensolche Massen wie die auf den Bildern gezeigten und damit in ein ähnlich steuerbares Instrument zu verwandeln. Das Publikum soll sich eben nicht zum mündigen Volkskörper formen, sondern, überwältigt, »im Kult eines Führers«¹⁰⁶, dessen Ziele realisieren. Statt wie im Erlebnis der »Aura« zum Subjekt, wird der Betrachter hier zum bloßen »Menschenmaterial«¹⁰⁷ in einer Mediendiktatur. Und deren Programm sieht vor, daß in einer Endlosschleife jede Betrachtung der Massen auf Fotos und im Film neue Massen produziert.

Ähnlich ausweglos erscheint auch das System der »Kulturindustrie«, die Adorno und Horkheimer in der »Dialektik der Aufklärung« (1944) beschrieben und in der sich die Strategie der »staatenumspannende[n] Konzerne«¹⁰⁸ als verwandt mit jener der »Elite« der Nazis erweist: »In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.«¹⁰⁹ Das oberste Gesetz dieses Kreislaufes ist das der Serie und der steten Wiederholung des »Immehrlei-

100 Ebd.

101 Ebd.

102 Walter Benjamin: Pariser Brief I, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. III. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974: Suhrkamp, S. 488

103 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung), in: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. VII.1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1989: Suhrkamp, S. 372

104 W. Benjamin: Pariser Brief I, S. 488

105 Ebd.

106 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 506

107 Ebd., S. 507

108 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M.: Fischer 2002, S. 128

109 Ebd., S. 129

chen«¹¹⁰, das von den Massenmedien Foto, Film und Rundfunk exemplarisch exekutiert wird, wodurch sie untrennbar mit dem kapitalistischen System verbunden sind. Exemplarisch hierfür ist die Darstellung der »Reklame« als Nachfolgerin der »totalitäre[n] Parole«¹¹¹: In ihr werden nur mehr unreflektiert ihre Befehle ausgeführt und leere Worthülsen wiederholt, denen freilich jeder Inhalt, das heißt Erfahrung, abgeht. So ist es ein Effekt der Massenmedien, daß die Wirklichkeit außerhalb ihrer Bilder als ihre »bruchlose Verlängerung«¹¹², als nicht erkannte Simulation wahrgenommen wird. Für das Heer der Konsumenten hat dies fatale Folgen: Ihre Vorstellungskraft und denkende Aktivität verkümmern¹¹³; verdummt, werden sie zu ersetzbaren Typen.¹¹⁴

Diese negative Bewertung der Fotografie als Teil eines allgemeinen Technik-Skeptizismus, der später in den fototheoretischen Texten Günther Anders¹¹⁵, Susan Sontags¹¹⁶ und Vilém Flussers¹¹⁷ – um nur einige zu nennen – noch radikaliert wird, lenkt nach den ästhetischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts und den ontologischen Überlegungen zum Medium bei Kraußer und Barthes das Augenmerk auf das richtige oder anders: das verantwortungsvolle Handeln mit Bildern und damit auch mit Fotos: Benjamin und Adorno legen den Grundstein für eine Ethik des Fotos, die letztlich in dessen authentischem Charakter ihren Ursprung hat – verweist doch der Umgang mit den Fotos zugleich auf die eigene Haltung zur Wirklichkeit.

Zur Auswahl der Autoren

Im Zuge des Interesses an den Begriffen der *Intermedialität* und des *Iconic Turn* in den 1990ern wurde auch das Verhältnis zwischen Literatur und Fotografie ausgiebig beleuchtet.¹¹⁸ Neben Untersuchungen zur Kunst-Debatte im Realismus¹¹⁹ standen dabei vor allem »fotografische Eigenschaften« von Texten des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt, d.h. die rein sprachliche Umsetzung von »typisch« fotografischen Wahrnehmungsweisen – allen voran die der detailgenauen Präzision bei der Schilderung von optischen Eindrücken –, die als Indiz für die »direkte« Beeinflussung der Literatur durch das neue

110 Ebd., S. 176

111 Ebd., S. 173

112 Ebd., S. 134

113 Ebd.

114 Ebd., S. 154

115 Günter Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München: C. H. Beck, 1956

116 Vgl. Susan Sontag: *The Image-World*, in: Dies.: *On Photography*, New York: Picador 1990, S. 153-182

117 Vilém Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography 1985

118 Vgl. u.a. Irinia Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen, Basel: Francke 2002; Peter Zima (Hg.): *Literatur intermedial*, Dortmund: Wiss.-Buchgesellschaft 1995; Günter Schnitzler (Hg.): *Intermedialität – Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*, Freiburg: Rombach 2004; Christa Maar (Hg.): *Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont 2004²

119 Vgl. G. Plumpe: *Der tote Blick sowie Bernd Buch: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt a.M.: Fischer 1997

Medium gewertet wurde.¹²⁰ Allerdings stellen sich solche vermeintlichen Beeinflussungen dort, wo der Text nicht explizit von der Fotografie handelt, lediglich als Fortsetzung der traditionellen Beschreibungsliteratur heraus, die von Homers Schild des Achilles über den Paragone in der Renaissance¹²¹ und Lessings »Laokoon« bis zu Barthes' »Realitätseffekt« auf eine lange Geschichte zurück blicken kann.¹²² Wo der genaue Unterschied zwischen beschriebenen Bildern und angeblichenen »fotografischen« oder gar »filmischen« Passagen bei Heine, Stifter oder Fontane liegen soll, bleibt letzten Endes unklar.

Die beiden einzigen umfassenden Untersuchungen, die sich mit der *Reproduktion* von Fotos in literarischen Texten beschäftigen¹²³ – das erste Kapitel in Gerhard Bechtolds Buch über Alexander Kluge¹²⁴, »Bilder in literarischen Texten«, und Erwin Koppens »Fotografie und Literatur«¹²⁵ – leisten zwar, was eine erste Sichtung von relevanten Werken und einen historischen Überblick angeht, Grundlegendes. Beide Arbeiten sind indes von einer kaum zu bewältigenden und am Ende verwirrenden Stofffülle geprägt: Zusätzlich zum Einbezug von solcher Literatur, die lediglich vermeintliche Versprachlichungen fotografischer Techniken enthält, wird nicht nur auf klare Kriterien für eine Unterscheidung zwischen der Reproduktion von Bildmaterial allgemein – also auch von Zeitungsausschnitten wie bei Max Frischs »Der Mensch erscheint im Holozän« – und der Abbildung von Fotos verzichtet, sondern auch generell die Fotografie als Motiv in internationalen Kunstwerken aus zwei Jahrhunderten, also auch in Filmen, Gemälden und Reportagen, untersucht. Dadurch ergeben sich zwar viele Denkanstöße und Kontextualisierungen; genauere Einzelanalysen entfallen aber. Überdies können beide Untersuchungen die neuesten Entwicklungen der Montage von Fotos in Texten nicht berücksichtigen. Erst nach der Veröffentlichung von Koppens »Fotografie und Literatur« 1987 wurden neben wichtigen mit Fotos versehenen Werken Rolf Dieter Brinkmanns (1987f. und 2005), W.G. Sebalds Bücher (in den 1990ern) und schließlich Alexander Kluges bebildernde Überarbeitung des Großteils seines Werkes (2000) veröffentlicht.

-
- 120 Vgl. B. Stiegler: Philologie des Auges; Rolf H. Krauss: Photographie und Literatur: zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 1999
- 121 Zur Geschichte des Paragones seit der Renaissance vgl. Jean H. Hagstrum: The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray, Chicago: University Press 1958 und W. J. T. Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago: University of Chicago Press 1994
- 122 Stellvertretend für die Vielzahl an Werken über die Geschichte der Beschreibungsliteratur seien hier genannt: Hans Christoph Buch: *Ut Pictura Poesis*. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München, Wien: Hanser 1972 und Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München: Wilhelm Fink Verlag 1995
- 123 Aus unverständlichen Gründen sind derartige Foto-Texte in Irene Albers' Beitrag »Das Fotografische in der Literatur« (in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burckhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 2, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 524-550) in den »Ästhetischen Grundbegriffen« vollkommen ausgespart.
- 124 Gerhard Bechtold: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit: die multimedialen Montage-Texte Alexander Kluges, Tübingen: Narr 1983
- 125 E. Koppen: Fotografie und Literatur

Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht darin, die historische Entwicklung des Genres des Foto-Textes aufzuzeigen – von *literarischen* Texten also, in denen das *reproduzierte* Foto einen *integralen* Bestandteil des jeweiligen Artefakts darstellt. Einerseits gilt es demnach die Frage zu klären, inwiefern die jeweilige Abbildung eines bestimmten Fotos an einer bestimmten Stelle im Text nicht willkürlich und damit in letzter Konsequenz redundant erfolgt. Zum anderen soll das dialogische Verhältnis der beiden Medien im jeweiligen Werk des Autors beleuchtet werden, d.h. auch: die Verwebung der oben dargestellten fotografischen Konstituenten mit der individuellen Poetologie. Beide Fragen aber – die Notwendigkeit der Reproduktion an einer bestimmten Stelle im Text und der Einfluß der fotografischen Diskurse auf den Schreibstil des Autors – erfordern zum einen eine detaillierte Einzelanalyse des jeweiligen Foto-Textes. Gemäß der Annahme, daß die Technik der Reproduktion von Fotos für den jeweiligen Autor erst dann konstitutive Bedeutung besitzt, wenn das Genre des Foto-Textes tatsächlich prägend für dessen Poetologie ist, sollen in der vorliegenden Arbeit zum anderen stets mehrere Foto-Texte eines bestimmten Autors untersucht werden. Für deren Werke gilt folglich, daß die abgebildeten Fotos keine Ausnahme, etwa ein einmaliges Experiment, darstellen, sondern konstant verwendet werden. Interessante Arbeiten wie Man Rays Fotos zu Gedichten Paul Eluards (1935), Wright Morris' »Home Place« (1948), Arno Schmidts »Abend mit Goldrand« (1975), Thomas Braschs »Rotter. Und weiter« (1978) oder Rainald Goetz' »Hirn« (1986) und »Kronos« (1993) können dadurch keine Berücksichtigung finden (vgl. auch die Zeittafel mit den wichtigsten literarischen Foto-Texten, S. 42 dieser Arbeit).

Um freilich die historische Entwicklung des Genres und damit Konstanten des literarischen Foto-Textes aufzeigen zu können, ist zunächst eine Untersuchung der wichtigsten und d.h. der einflußreichsten Werke vonnöten. Am Anfang jeder historisch ausgerichteten Untersuchung von Foto-Texten steht Georges Rodenbachs »Bruges-la-Morte« von 1892, der erste längere literarische Text, in dem die abgebildeten Fotos die Bedeutung der bloßen Illustration übersteigen. Darauf folgt André Bretons »Nadja«, der nicht nur aufgrund seines frühen Entstehungsdatums, 1928, der Vorzug vor kleineren späteren surrealistischen Foto-Texten gegeben wurde. Dem schließt sich eine Untersuchung von zwei literarischen Foto-Texten an, die die politischen Möglichkeiten des Genres ausloten, Kurt Tucholskys und John Heartfields »Deutschland, Deutschland über alles« von 1929 sowie Bert Brechts »Kriegsfibel«, die in den 1940er Jahren entstand, aber erst 1955 erschien. Bei der detaillierten Untersuchung von mehreren literarischen Foto-Texten eines Autors stehen dann die Werke Rolf Dieter Brinkmanns (1940-1975), Alexander Kluges (*1932) und W.G. Sebalds (1944-2001) im Mittelpunkt, die sich wie nur wenige andere, nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern international gesehen, mit den Möglichkeiten der Reproduktion von Fotos in Texten beschäftigt haben – die Frage, warum das Genre auf so auffallende Weise vor allem in Deutschland seine wichtigsten Vertreter fand, kann anhand von Tucholskys und Kluges Auseinandersetzungen mit dem Begriff der (deutschen) Heimat und dem Hinweis im vorangegangenen Fototheorie-Kapitel auf die enge Verbindung des Diskurses der Fotografie mit jenem der Politik nur angedeutet werden.

Indem die vorliegende Arbeit also zum einen – im Großen – die drei Autoren innerhalb der Geschichte des literarischen Foto-Textes und bisweilen

auch des Bilder-Textes einordnet, zum anderen – im Kleinen – die Entwicklung der meisten der Foto-Texte der Autoren aufzeigt und miteinander vergleicht, liegt der Schwerpunkt auf einer Kontextualisierung, die bisher von der Sekundärliteratur zu Brinkmann, Kluge und Sebald weitestgehend vernachlässigt wurde. Abgesehen von einem kurzen Aufsatz zu Brinkmann und Kluge¹²⁶, liegt bislang kein Vergleich der Autoren untereinander vor. Während dann zu Brinkmann und seinem Einsatz von Fotografien einige sehr präzise Einzeluntersuchungen¹²⁷ und immerhin zwei umfangreichere Arbeiten sowie einige wenige Aufsätze zur Rolle der Fotos in den Texten Kluges existieren¹²⁸, stellen die seit Sebalds Tod immer zahlreicher gewordenen Aufsätze zur Rolle der Fotos in seinen Texten vor allem Verbindungen zu den fototheoretischen Überlegungen Walter Benjamins, Roland Barthes' oder auch dem Modell des Traumas¹²⁹ her. Zugunsten dieser allgemeinen Betrachtung der Fotografie bei Sebald wird aber selten tatsächlich auf einzelne Fotos

-
- 126 Götz Großklaus: Verlust und Wiedergewinnung der eigenen Geschichte: Rolf Dieter Brinkmann – Alexander Kluge, in: Gegenwart und kulturelles Erbe. Hrsg. von Bernd Thum, München: Iudicium-Verlag 1985, S. 335–365; Annelenn Masschelen: Negative Indexicality in W.G. Sebald's *Austerlitz* and André Breton's *Nadja*, in: Vance Bell/Lise Patt: Searching for Sebald: Photography After W.G. Sebald, Los Angeles: Distributed Art Publishers, angekündigt für 2007
- 127 Vgl. u.a. Thomas Groß: Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns, Stuttgart, Weimar: Metzler 1993; Hermann Karsten: Bewußtseinserkundungen im »Angst- und Todesuniversum«: Rolf Dieter Brinkmanns Collagebücher, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 1999; Hermann Rasche: Text and Images in Rolf Dieter Brinkmann's Schnitte, in: Text into Image: Image into Text. Hrsg. von Jeff Morrison und Florian Krobb, Amsterdam, Atlanta: Rodopoi 1997, S. 241–247; Jürgen Schäfer: Pop-Literatur: Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre, Siegen: M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997; Michael Strauch: Rolf Dieter Brinkmann: Studie zur Text-Bild-Montagetechnik, Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1998; Burglind Urbe: Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann, Frankfurt a.M.: Lang 1985
- 128 Vgl. u.a. G. Bechtold: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit; Ulrike Bosse: Alexander Kluge – Formen literarischer Darstellung von Geschichte, Frankfurt a.M.: Lang 1989; Das »Optiken«-Kapitel in: Stefanie Carp: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges, München: Wilhelm Fink Verlag 1987, S. 149–151; G. Großklaus: Verlust und Wiedergewinnung der eigenen Geschichte; Ludgera Vogt: Die montierte Realität: Text und Bild in Alexander Kluges Schlachtbeschreibung, in: Kulturrevolution 1988, S. 80–83
- 129 Richard Crownshaw: Reconsidering Postmemory: Photography, the Archive, and Post-Holocaust-Memory in W.G. Sebald's *Austerlitz*, in: Mosaic 37 (2004), S. 215–236; Carolin Duttlinger: Traumatic Photography: Remembrance and the Technical Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*, in: W.G. Sebald. A Critical Companion. Hrsg. von J.J. Long und Anne Whitehead, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004; Stefanie Harris: The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*, in: GQ 74 (2001), S. 379–391; Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte: Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*, in: Michael Niehaus / Claudia Öhlschläger: W.G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei, Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 31–45

und ihre spezifische Montage eingegangen.¹³⁰ Somit bleibt beispielsweise die nicht unerhebliche Frage unbeantwortet, warum Sebald überhaupt Fotos reproduziert und nicht nur beschreibt.¹³¹ Da Kluge seine mit Legenden versehenen Fotos zu vom Fließtext unabhängigen bimedialen Einheiten montiert, erscheinen in diesem Fall Untersuchungen von solchen einzelnen Foto-Texten gerechtfertigt. Wie die vorliegende Arbeit zeigt, gibt bei Sebald indes nur die Betrachtung des Foto-Textes im Gesamtzusammenhang des jeweiligen Buches Aufschluß über den Grund für die Reproduktion des Fotos und das auf ihm dargestellte Motiv.

*

»Literarische Foto-Texte« soll die Autoren weniger mit theoretischen Konzepten verbinden, als eine Basisarbeit der genauen Lektüre und des Zusammentragens von empirischen Daten leisten – eine Basisarbeit, auf die dann nicht nur andere Forscher mit längst fälligen Untersuchungen zu all den faszinierenden und bis heute von der Literaturwissenschaft vernachlässigten Werken Wright Morris', Ferdinand Kriwets, Thomas Braschs oder Rainald Goetz'¹³² und Thomas Kapielskis aufbauen könnten, sondern die auch der interessierte Laie als eine Art Nachschlagewerk zu Rate ziehen kann.

130 Heiner Boehncke: Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder, in: W.G. Sebald. Text + Kritik. Heft 158, München: Text & Kritik 2003, S. 43-62; Anne Fuchs: »Die Schmerzensspuren der Geschichte«. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa, Köln: Böhlau 2004, S. 138-142; Silke Horstkotte: Fantastic Gaps: Photography Inserted into Narrative in W.G. Sebald's *Austerlitz*, in: Christian Emden/David Midgley: Science, Technology and the German Cultural Imagination. Berlin: Lang 2005, S. 269-286, J.J. Long: History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten, in: MLR 98 (2003), S. 117-137; Markus Nölp: WG. Sebald's Ringe des Saturn im Kontext photobebilderter Literatur, in: Literaturtheorie am Ende? 50 Jahre Wolfgang Kaysers »Sprachliches Kunstwerk«, Hrsg. von Orlando Grossgesesse und Erwin Koller. Würzburg: Francke 2001, S. 129-141; Samuel Pane: Trauma Obscura: Photographic Media in W.G. Sebald's »Austerlitz«, in: Mosaic 38/1 (March 2005), S. 37-54; Markus R. Weber: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken, in: W.G. Sebald. Text + Kritik, S. 63-75; vgl. auch den für 2007 angekündigten Band: Vance Bell/Lise Patt: Searching for Sebald: Photography After W.G. Sebald

131 Obwohl Anne Fuchs zweifelsohne der Verdienst zukommt, als erste diejenigen Gemälde näher untersucht zu haben, von denen in Sebalds Büchern die Rede ist, bleibt in ihrer Analyse der Rolle von Rembrandts »Die anatomische Vorlesung des Dr. Nicolaas Tulp« und Ruisdaels »Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern« in den »Ringen des Saturn« gänzlich unberücksichtigt, daß zwar das erste Gemälde im Buch zweifach abgebildet, das letzte jedoch lediglich beschrieben wird (A. Fuchs: »Die Schmerzensspuren der Geschichte«, S. 210-218); ähnlich undifferenziert behandelt Fuchs die doppelseitige Abbildung der Registraturkammer in Terezin (A 402f.). Ohne für ihre These Beweise vorlegen zu können, spekuliert Fuchs, daß es sich bei dem Bild um ein Gemälde handle und zieht daraus den wenig aussagekräftigen Schluß, daß dadurch »der Rätselcharakter der hyperreal wirkenden Wirklichkeit« betont werde. (A. Fuchs: »Die Schmerzensspuren der Geschichte«, S. 179)

132 Zu den Foto-Texten Ferdinand Kriwets und Rainald Goetz' vgl. Brigitte Weingart: Bilderschriften, McLuhan, Literatur der sechziger Jahre, in: J. Schäfer: Pop-Literatur. Text + Kritik, S. 81-103