

Nostalgische Multimedialität?

Der Foto-Boom in literarischen Erinnerungstexten seit den 1990er Jahren

Daniel Fulda

1. Nostalgie-Kritik als Gegenwartskritik

Nostalgie boomt. In den Geistes- und Sozialwissenschaften ist sie in wenigen Jahren von einem Nischenthema zu einem »symptom of our age« und »key concept« unserer Gesellschaft avanciert.¹ Wir leben in einem »Zeitalter der Nostalgie«, stellte 2017 der Soziologe Zygmunt Bauman fest.² Historisierend und mit mehr Distanz spricht der Historiker Tobias Becker von einem »new master narrative both in public discourse and academic research«.³ So einhellig die Diagnose ausfällt, ihre Bewertungen gehen weit auseinander: Während die Nostalgie-Forschung im engeren Sinne zu einer eher positiven Einschätzung gelangt ist, hält sich im allgemeinen Sprachgebrauch eine Negativwertung, die an die Ursprungsbedeutung ›Heimweh-Krankheit‹ anschließt und Nostalgie als Symptom von Defiziten begreift.

Besonders ausgeprägt ist Letzteres in einem 2023 erschienenen »suhrkamp taschenbuch wissenschaft« von 704 Seiten der Fall: *Mensch ohne Welt. Eine Soziologie spätmoderner Vergesellschaftung* von Alexandra Schauer, die Nostalgie als für unsere Gegenwart charakteristische Zeiteinstellung deutet: In der ›Spätmoderne‹ sei die nostalgische Sehnsucht nach einer angeblich besseren Vergangenheit an die Stelle der Zukunftshoffnungen getreten, die das Fortschrittsstreben der früheren Moderne befeuerten.⁴ In Schauers Fortschreibung der Kritischen Theorie im Gefolge Stephan Lessenichs und Hartmut Rosas besetzt die Nostalgie einen zentralen Punkt, denn in ihr tritt gebündelt zutage, was die Autorin an der Gegenwartsgesellschaft

-
- 1 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic books 2001, S. XVI; Wilson, Janelle L.: *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*, Lewisburg: Bucknell U. P. 2005, S. 45.
 - 2 Bauman, Zygmunt: *Retrotopia*. A. d. Engl. von Frank Jakubzik, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 9.
 - 3 Becker, Tobias: »The Meanings of Nostalgia: Genealogy and Critique«, in: *History and Theory* 57 (2018), S. 234–250, hier S. 234.
 - 4 Vgl. Schauer, Alexandra: *Mensch ohne Welt. Eine Soziologie spätmoderner Vergesellschaftung*, Berlin: Suhrkamp 2023, S. 257.

zu kritisieren hat: Nostalgie sei eine Flucht aus der Gegenwart in Reaktion auf den »beschleunigten sozialen Wandel«, in dem diese Soziologie eine neuartig katastrophale, nicht zuletzt psychische Belastung der Menschen sieht, die das Leben in der »spätmodernen«, d.h. heutigen Gesellschaft unerträglich mache.⁵ Mit dem zweiten Leitbegriff im Titel des vorliegenden Bandes könnte man auch sagen, dass es laut Schauer »Transformationsangst« ist – aber berechtigte! –, die Nostalgie hervorruft.

Was der Gegenwartsgesellschaft fehlt, die »dem Diktat ökonomischer Zwänge« folge, wird laut Schauer zum imaginären Objekt der Nostalgie, die eine vergangene Zeit als, »wenn nicht besser oder sicherer, so doch zumindest als geordneter« sich vorstelle.⁶ Nostalgie hat demnach Gründe, und nicht zuletzt harte ökonomische; zugleich aber sei sie illusionär, weil es die nostalgisch »verklärte« Vergangenheit »so nicht gegeben hat«.⁷ Das Problematischste an der Nostalgie sei indes ihre anti-utopische Rückwärtsgewandtheit, denn diese lähme den Einsatz für eine bessere Zukunft: An »die Stelle des hoffnungsvollen *Noch-Nicht*«, das für Schauer die Moderne kennzeichnet, sei in der Spätmoderne »das nostalgische *Es-war-einmal* getreten«.⁸ Noch weiter ausgreifend, verbindet sie damit generelle »Geschichtslosigkeit« – soll heißen, dass Geschichte nicht mehr als gestaltbarer Veränderungsprozess verstanden wird – und den mentalen Rückfall »in die Schicksalshaftigkeit einer von fremden Mächten kontrollierten Ordnung«,⁹ also in das Gegenteil von Selbstbestimmung und Emanzipation. Mit alldem stellt Schauers Nostalgia-Diagnose einen Paradefall für die Pejorisierung dar, die der Begriff bzw. die damit bezeichneten gesellschaftlichen Einstellungen oder Stimmungen typischerweise von einer Position aus erfahren, die sich selbst als progressiv versteht.

Hier wird mit großem Kaliber geschossen – und sehr grobem. Verglichen mit der kulturwissenschaftlichen oder auch der psychologischen Nostalgie-Forschung, in der »die Nostalgie ihre schlechte Reputation längst hinter sich gelassen hat«,¹⁰ stellt sich Schauers Vorstellung von Nostalgie als eindimensional und einseitig negativ dar. Von der Forschungsdynamik der letzten Jahre scheint Schauer nichts mitbekommen zu haben, sonst könnte sie Nostalgie nicht als reinen Defizitindikator, als Zerfallsprodukt und Krisenphänomen deuten.¹¹ Insbesondere die

5 Ebd.

6 Ebd., S. 257, 255.

7 Ebd., S. 259, 258.

8 Ebd., S. 262.

9 Ebd.

10 Sielke, Sabine: »Nostalgie – »die Theorie« eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Nostalgie. Imaginierte Zeit-Räume in globalen Medienkulturen/Nostalgia. Imagined Time-Spaces in Global Media Cultures, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2017, S. 9–31, hier S. 14.

11 Vgl. Niemeyer, Katharina: »Introduction: Media and Nostalgia«, in: Dies. (Hg.), Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 1–23, hier S. 6: »[C]onsidering the evolution in »nostalgia studies«, it would

Zuschreibung einer reinen Vergangenheitsorientierung und die Unterstellung von märchenhafter Naivität und Simplizität (»das nostalgische *Es-war-einmal*«¹²) verraten mehr über Schauers Deutungsprämissen als über die Sache. Man halte dagegen nur die Einschätzung von Sabine Sielke aus der Einleitung in ihrem 2017 erschienenen Sammelband: »Der nostalgische Blick ›zurück‹ hat sich als Blick ›zurück in die Zukunft‹ entpuppt und gilt längst nicht mehr als verschämt oder pathologisch, sondern als zugleich spielerisch, affirmativ und selbstreflexiv.«¹³ Dass man es sich mit der Nostalgiekritik nicht zu leicht machen sollte, ergibt sich zudem aus Schauers eigenem Buch, unterliegt dieser Soziologie doch selbst eine nostalgische Struktur: Was die Autorin an der »spätmodernen« Gegenwart zu kritisieren hat, erläutert sie stets im Vergleich mit den Verhältnissen der »Moderne« (gemeint sind ungefähr das 19. und 20. Jahrhundert), und stets schneidet die »Spätmoderne« schlechter ab: wegen immer weiterer kapitalistischer »Landnahme«,¹⁴ wegen zunehmender Beschleunigung,¹⁵ wegen Interiorisierung der gesellschaftlichen Zwänge,¹⁶ weil »ganz andere« Verhältnisse angeblich nicht einmal mehr gedacht werden – und weil Nostalgie das moderne Geschichtsdenken mit seinen Fortschrittserwartungen abgelöst habe.¹⁷

Solche Urteile erklären sich zum Teil aus der typischen Negativemphase der Kritischen Theorie. Aber es erstaunt doch, wie spät der Autorin auffällt – nämlich erst im »Epilog« –, dass »Verlusterzählungen [...] die Tendenz [haben], die Vergangenheit in einem zu hellen Licht erscheinen zu lassen«, und wie unbekümmert sie ihr eigenes gesellschaftskritisches Narrativ darauf aufbaut.¹⁸ So formuliert Schauer eine Gegenwarts- inklusive Nostalgie-Kritik, die selbst tief nostalgisch ausschlägt. Unter den Nostalgie-Kritikern, die zugleich Kapitalismuskritik üben, ist sie damit weder die erste noch die einzige.¹⁹ Ob ihre eigene Nostalgie der Autorin verborgen geblie-

nowadays be overly simplistic to reduce nostalgia to the concept of a unique regressive, embellished social phenomenon of popular culture, historical amnesia or the consumer world.«

12 A. Schauer: *Mensch ohne Welt*, S. 259 u. 262.

13 S. Sielke: *Nostalgie – die Theorie*, S. 14.

14 Vgl. Dörre, Klaus: »Die neue Landnahme. Dynamiken und Grenzen des Finanzmarktkapitalismus«, in: Ders./Stephan Lessenich/Hartmut Rosa (Hg.), *Soziologie – Kapitalismus – Kritik. Eine Debatte*. Unter Mitarb. von Thomas Bartsch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 21–86.

15 Vgl. Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

16 Vgl. Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. A. d. Frz. von Manuela Lenzen, Frankfurt a.M.: Campus 2008.

17 Kritisch dazu, auf breiter Materialgrundlage und geschichtstheoretisch reflektiert, Becker, Tobias: *Yesterday: A New History of Nostalgia*, Cambridge, MA: Harvard U.P. 2023, bes. S. 57.

18 A. Schauer: *Mensch ohne Welt*, S. 627.

19 Vgl. Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017, S. 81f. über Fredric Jameson. Dass zumal die gesellschafts- oder kulturkritisch intendierte Nostalgiekritik selbst zur Nostalgie neigt, vermerkt auch Becker: *The Meanings*

ben ist, muss offenbleiben; jedenfalls thematisiert Schauer die Teilhabe der von ihr vorgetragenen Kritik am Kritisierten nicht. Die literarischen Texte, auf die wir später zu sprechen kommen, machen es sich nicht so einfach.

2. Medien-Nostalgie: Analoge Fotos in der Gegenwartsliteratur

Wenn sich die Literaturwissenschaft mit Nostalgie beschäftigt, sollte sie sich nicht nur für artikulierte Nostalgie interessieren. Soll heißen: für nostalgische Stimmen im jeweiligen Text, also nostalgisch gestimmte Figuren oder Erzähler oder lyrische Ichs – Nostalgie als *content*. Die spezifische Aufgabe der Literaturwissenschaft besteht vielmehr darin, Nostalgiemomente in der jeweiligen *Form* aufzuweisen und zu analysieren. Darunter fallen zum Beispiel eine explizite oder implizite nostalgische Perspektive auf dargestellte Situationen und Geschehnisse der Vergangenheit oder ein altertümlicher Stil oder die Wahl einer gegenwärtig nicht mehr gängigen Gattung. Oder auch eine äußere Erscheinung, durch die sich ein Text positiv imitativ auf historisch gewordene Muster bezieht. Das können eine Schrifttype sein und sogar schon der Bleisatz oder die Bindung, der Einband und die Umschlaggestaltung²⁰ – in der Terminologie Gérard Genettes der Peritext. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf Fotografien oder genauer analog produzierte Fotos, die in den Text integriert sind oder von denen im Text prominent die Rede ist, und verbindet damit die These, dass sie in der deutschen Literatur der Gegenwart – damit sei hier der Zeitraum seit 1989/90 bezeichnet – ein besonders nostalgieträchtiges Gestaltungsmittel bilden.

Mit der Fotografie und ihrer Technik der bildlichen Wiedergabe hat sich die Literatur bereits im 19. Jahrhundert auseinandergesetzt. Lange Zeit hielt sie die neue Medientechnik jedoch auf Distanz.²¹ In Gestalt von fotografischen Abbildungen im Text griff sie sie nur selten auf, meist unter avantgardistischen Vorzeichen; eher konkurrierte sie mit ihr durch erzählerische Substitution fotografischer Anschaulichkeit.²² Viel häufiger hingegen hat die Fotografie in literarische Texte Eingang ge-

of Nostalgia, S. 250. In seinem 2018 erschienenen Artikel bezieht sich Becker naturgemäß nicht schon auf Alexandra Schauer, sondern hat andere Autoren im Auge.

20 Generell zum Bedeutungspotential der Materialität eines bestimmten Druckes oder einer Buchform vgl. Christian Benne/Carlos Spoerhase (Hg.), Materialität. Von Blättern und Seiten (= Kodex: Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft; 9), Wiesbaden: Harrassowitz 2019.

21 Vgl. Neumann, Michael: Eine Literaturgeschichte der Photographie, Dresden: Thelem 2006.

22 Grass' Blechtrommler unternimmt es sogar, die »epische Breite eines Fotoalbums« zu übertreffen, vgl. Grass, Günter, Werkausgabe, hg. von Volker Neuhaus und Daniela Hermes, Bd. 3: Die Blechtrommel. Roman [1959], Göttingen 1997, S. 56. Weiter ausgegreift vgl. Heide-
mann, Gudrun: Sehsüchte. Fotografische Rekurse in Literatur und Film, Paderborn: Fink 2017.

funden, seitdem sie technisch und zeichentheoretisch revolutioniert wurde durch die Digitalisierung, die sich in den 1990er Jahren durchzusetzen begann.²³

Die erste Digitalkamera, »Model 1« der kalifornischen Firma Dycam, wurde 1991 vorgestellt; mehr digitale als analoge Kameras werden in Deutschland seit 2003 verkauft.²⁴ Die analoge Fotografie wurde dadurch zu einer überholten Technik – nicht auf dem neuesten Stand wie auch die in Buchform veröffentlichte Literatur. Das scheint die Berührungsängste auf literarischer Seite vermindert zu haben. Fotos – jedenfalls die analogen, um die es sich bei den in literarische Texte aufgenommenen fast ausschließlich handelt – haben eine Vergangenheitsaura angenommen. Sie eignen sich daher zur Erregung oder auch kritischen Reflexion von Nostalgieempfindungen.

Nostalgisches Potential haben Fotos in der skizzierten Konstellation zum einen schon technikgeschichtlich. Für einen Verlust, der, wie viele meinen, beklagt zu werden verdient, stehen sie gleich doppelt: Das digitale Foto unterscheidet sich von seinem analogen, durch chemische Reaktion bei Lichteinfall hergestellten Vorläufer durch einen Technikwechsel, der insofern einschneidender ist als aller bisherige technische Fortschritt auf diesem Gebiet, als er die Manipulierbarkeit der produzierten Fotos sprunghaft erhöht: Während digitale Fotos leicht, weitreichend und ohne Spuren bearbeitet, ja ganz unabhängig vom angeblich gezeigten Bildobjekt erstellt werden können – inzwischen sogar mit KI –, wird analogen Fotos die Aura des authentischen, wenn auch niemals perspektivfreien Bezeugens zugemessen, und dies neuerdings noch mehr als vor der »digitalen Revolution«.²⁵ Die herkömmlich mit der Fotografie verbundene Annahme, »daß *die Sache dagewesen ist*«,²⁶ war nie ganz gewiss – und ist mit der Digitaltechnik weithin verloren gegangen. Es ist daher nicht weniger als ein Stück verlorener Realitätsgewissheit, das im analogen Foto die nostalgische Klage – und zugleich Faszination – erregen kann.

Zum anderen sind Fotos seit langem durch den typischen lebensweltlichen Umgang mit ihnen nostalgisch aufgeladen. An selbst geschossene oder in der Familie überlieferte Fotos heftet sich ein großer Teil dessen, was wir von der Vergangenheit

23 Vgl. Breitbach, Julia: *Analog Fictions for the Digital Age. Literary Realism and Photographic Discourses in Novels after 2000*, Rochester/New York: Camden House 2012, S. 206: »In a digital environment, the analog calls attention to itself. For its apparent datedness as a ›residual‹ discourse – lagging behind the latest fashions and technologies – the analog seems to have reemerged as a topic, paradoxically, by way of its nontopicality.«

24 Digitalfotografie. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Digitalfotografie&oldid=240135266> vom 13.12.2023.

25 Vgl. D. Schrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, S. 201–207, 352f.

26 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 86.

erinnern,²⁷ und zwar meist positiv konnotiert und oft mit nostalgischen Gefühlen verbunden. Die analoge Fotografie gibt dabei wieder den Prototyp ab, wohingegen der Umgang mit digitalen Fotos, besonders wenn sie täglich zu Dutzenden mit dem Handy aufgenommen werden, stärker auf sofortige oder jedenfalls baldige Selbstpräsentation vor (vielen) anderen ausgerichtet ist als auf die eigene oder familiäre Erinnerung.²⁸ Solche Fotos aber, wie sie für den persönlichen Gebrauch angefertigt und traditionell in Alben geordnet und tradiert wurden, bilden das Gros der zahlreichen Fotos, die in der Literatur seit den 1990er Jahren auftauchen, sei es als Abbildung, sei es als bedeutsamer Teil der Diegese.

Ein die vorhin skizzierten normativen Divergenzen übergreifendes Leitmotiv der neueren Nostalgieforschung lautet, dass es häufig bestimmte, nämlich als nicht mehr aktuell geltende und daher mit ›Retro-Charme‹ aufgeladene oder aufladbare Medientechniken sind, die Nostalgiegefühle anregen.²⁹ In unserer noch nicht lange Zeit digitalen Gegenwart scheint der Aufruf oder die Simulation analoger Medientechniken besonders gut so zu funktionieren.³⁰ Das gilt auch, wenn das aufrufende Medium selbst ein analoges ist, wie es bei Literatur der Fall ist, die als Buch gedruckt vorliegt. Noch einmal betont sei, dass der Nostalgie-Effekt sich allein schon deswegen einstellen kann, weil es sich bei der analogen Fotografie um ein technisch überholtes Medium handelt, also unabhängig vom Abgebildeten, wenngleich sich nostalgische Gefühle oder Gedanken auch daran, also an den *content*, heften können. Es handelt sich mithin um eine nostalgische Konstellation, die einen bestimmten technik- und mediengeschichtlichen Ort hat. Daher wird diese mediengetragene Nostalgie, so wie sie vor etwa drei Jahrzehnten begann, irgendwann enden. Der Nostalgie-Effekt von analogen Fotografien in literarischen Texten ist an ein Zeitfenster gebunden, das sich vermutlich in wenigen Jahrzehnten schließen wird, nämlich wenn Autoren und Leser keine lebensweltlichen Erfahrungen mit analogen Fotos und dem privatmemorialen Umgang mit ihnen mehr haben.

27 Vgl. Horstkotte, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, S. 9.

28 Vgl. Ruchatz, Jens: »Sag mir, wo das Album ist... Sammlungen persönlicher Fotografien in der digitalen Bildkultur«, in: Bernd Stiegler, Kathrin Yacavone (Hg.), *Erinnerung, Erzählung, Erkundung. Fotoalben im 20. und 21. Jahrhundert*, Ilmtal: Jonas 2022 = *Fotogeschichte* 42 (2022), H. 165, S. 60–71, hier S. 63: »Wurde analog in der Regel geknipst, um Anhaltspunkte für künftige Erinnerungen zu produzieren, so sind mit Smartphones [...] aufgenommene Fotos typischerweise für die instantane Kommunikation gedacht.« Wer heute noch ein Album anlegt (»eine materialisierte Zusammenstellung von materiellen Bildern«), vollzieht nach Ruchatz daher einen »mediennostalgischen Akt« (S. 62).

29 Vgl. S. Sielke: *Nostalgie—>die Theorie*, S. 12; A. Schauer: *Mensch ohne Welt*, S. 259 spricht von »ästhetischer Retromanie«.

30 Vgl. K. Niemeyer: *Introduction: Media and Nostalgia*, S. 7 sowie, kritisch auch gegenüber einer selbst nostalgiegeneigten Mediengeschichtsschreibung, D. Schrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*.

Wie gesagt kultivierte die Literatur traditionell, mit ganz wenigen Ausnahmen, einen Bann gegen fotografische Abbildungen als integralen Bestandteil des jeweiligen Werks. Erklären lässt sich dieser Bann als Verteidigung der imaginativen ›Freiheit‹ der Literatur gegen fotografische Referentialität und Abbildlichkeit. Gebrochen wurde er, in der deutschen Literatur, durch die seit den ausgehenden 1960er Jahren erscheinenden Text-Bild-Collagen Rolf Dieter Brinkmanns und Alexander Kluges.³¹ Raum in vordergründig traditionelleren Erzähltexten haben Fotografien mit den Erzählungen und Romanen W. G. Sebalds gewonnen, beginnend mit *Schwindel. Gefühle* von 1990.³² Jene Freiheit wird letztlich aber auch bei Sebald hochgehalten, wenngleich nicht durch Vermeidung des anderen Mediums, sondern durch dessen Aneignung und Umfunktionierung: Die widersprüchlichen Verhältnisse, in die Sebald Text und fotografische Abbildungen bringt, stellen auf subtile Weise klar, dass Fotos keine verlässliche Beglaubigungsleistung erbringen. Im Gegenteil: Sebalds Auswahl und Einsatz fotografischer Abbildungen unterstreichen den fiktionalen Charakter seiner Texte, den die Erzählsituation – ein Ich-Erzähler mit zahlreichen biographischen Anklängen an den Autor – zu verdecken geeignet ist.³³

Einen weiteren Verbreitungsschub haben fotografische Abbildungen dann in den Generationenerzählungen erfahren, die seit den späten 1990er Jahren auffällig zahlreich erscheinen.³⁴ Das Anliegen dieser Texte ist es meist, dem Verhalten der Deutschen im Nationalsozialismus sowie dessen späterer (Nicht-)Bewältigung am Beispiel von Eltern oder Großeltern nachzuspüren. Das Interesse am historischen Sujet ist in dieser Konstellation stark emotional fundiert und fragt nach der

31 Vgl. Steinaecker, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds, Bielefeld: transcript 2007. Eine prägnante typologische Unterscheidung zwischen Brinkmanns und Kluges Einsatz von Fotos nimmt Horstkotte, Silke: »Fotographische (Erinnerungs-)Objekte in Texten nach 1945«, in: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.), Handbuch Literatur und materielle Kultur, Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 341–348, hier S. 343f. vor.

32 Vgl. S. Horstkotte: Nachbilder, S. 10f.

33 Vgl. ebd., S. 73–113, 170–183, 215–253, 272f., zur Erzählung *Paul Bereyter* aus den *Ausgewanderten* (1993) auch Fulda, Daniel: »Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium«, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hg.), Literatur intermedial – Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 401–433, hier S. 414–422, zum Roman *Austerlitz* (2001) Schmitz-Emans, Monika: Literarische Bilder der Photographie. Zu metaphorischen Prozessen im Spannungsraum zwischen Sprache und Visualität, siehe <https://www.iablis.de/acta-litterarum/monika-schmitz-emans/aufsätze/acta-litterarum-monika-schmitz-emans-literarische-bilder-der-photographie>

34 S. Horstkotte: Nachbilder, S. 12–15. Zur Rolle von – meist erzählten, nicht abgebildeten – Fotos in älteren Erinnerungstexten vgl. Gerstner, Jan: Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Bielefeld: transcript 2013.

eigenen Herkunft, so dass man es als nostalgisch bezeichnen kann. Keineswegs ist damit jedoch der Wunsch verbunden, der Gegenwart zu entfliehen und eine ›bessere Heimat‹ in der NS- oder Nachkriegszeit zu finden. Vielmehr stellen jene Texte die gängige Charakterisierung der Nostalgie als »Gegenwartsflucht«³⁵ und Reaktion auf »Mängel in der gegenwärtigen Lebenssituation«³⁶ in Frage, wie gleich an einem Beispiel auszuführen ist. Das gilt auch für foto-integrierende Texte anderer Gattungen mit Vergangenheitssujets wie die lyrische Erzählung *Eine Wiege* von Angela Krauß oder, am anderen Ende des generischen Größenspektrums, die zehn *Echolot*-Bände von Walter Kempowski (ein »kollektives Tagebuch«, so der Untertitel, aus dem Zweiten Weltkrieg), diese 1993–2005, jene 2015 erschienen. Vom Erscheinungsdatum wie vom Umfang her dazwischen liegt Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht. Matrosenroman* von 2008, das nostalgisch analoge Fotos mit Nostalgie-Kritik im Text kombiniert, bezeichnenderweise mit vorangestelltem Sebald-Zitat.

In den Generationenerzählungen, die seit etwa der Jahrtausendwende boomen, ist die autobiographische Erzählsituation meist echt – anders als bei Sebald –, jedenfalls in den Texten mit integrierten Fotografien wie *Pawels Briefe* von Monika Maron (1999), *Ein unsichtbares Land* und *Neue Menschen* von Stephan Wackwitz (2003 bzw. 2005), *Die kleine Figur meines Vaters* von Peter Henisch (dritte Fassung von 2004), *Stille Post* von Christina von Braun (2007) oder *Sie kam aus Mariupol* von Natascha Wodin (2017), bis hin zu Nora Krugs vielfach preisgekröntem ›graphic memoir‹ *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* von 2018 (amerik. Original: *Belonging. A German Reckons with History and Home*, 2018), das den Schwerpunkt der künstlerischen Gestaltung auf die graphische Integration von Texten, Fotos und Zeichnungen verlegt.³⁷ Eine weitere Schwerpunktverlagerung vom Text auf das Bild und genauer von der textuellen Erzählung auf eine Folge von Bildern, in die der Text formal vollständig integriert ist, stellt *Der Duft der Kiefern* von Bianca Schaalburg (2021) dar, das man ein ›memory comic‹ nennen könnte. Die Erzählstruktur entspricht indes exakt derjenigen der pri-

35 A. Schauer: Mensch ohne Welt, S. 257.

36 Gronenthal, Mariella C.: Nostalgie und Sozialismus. Emotionale Erinnerung in der deutschen und polnischen Gegenwartsliteratur, Bielefeld: transcript 2018, S. 27.

37 Hingegen ist in Kurt Drawerts *Spiegelland. Ein deutscher Monolog* von 1992, einem autobiographisch grundierten Text, zwar viel von einem Foto des Großvaters die Rede, das lange gesucht und dann gefunden wird. Doch wird es nicht gezeigt, sondern ›nur‹ beschrieben, entsprechend der traditionellen literarischen Vermeidung des ›anderen Mediums‹ Fotografie bzw. seiner Substitution durch erzählerische Evokation. Marcel Beyers fiktionaler ›Familienroman‹ *Spione* von 2003 enthält im Text ebenfalls keine Fotos, auf der ausklappbaren Innenseite des Schutzumschlags jedoch eine größere Fotocollage u.a. mit Aufnahmen des Autors in Reporterpose. *Spione* erzählt von Fotos, wie auch Reinhard Jirgls Roman *Die Stille* von 2009. Zum Zusammenhang von autobiographischer Erzählsituation und Fotografie vgl. Adams, Timothy Dow: *Light Writing & Life Writing: Photography in Autobiography*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press 2000.

mär textuellen Generationenerzählungen: Der in der Regel autobiographische Erzähler, jetzt genauer die Erzählerin, geht von ebenso persönlichen wie politischen Selbstverständigungsfragen aus, die an einem gegenwartsnahen Zeitpunkt aufbrechen, und dann in die verschiedenen Vergangenheiten zurück: rekonstruierend in die NS- und Kriegszeit, zumindest teilweise sich selbst erinnernd in die Nachkriegszeit. Das Auftreten und der Erfolg der ›graphic memoirs‹ von Nora Krug und Bianca Schaalburg, die der sog. Enkelgeneration angehören (geboren 1977 bzw. 1968), bezeugen eine neue (Form-)Tendenz im Feld der Generationenerzählungen und damit zugleich die anhaltende Fruchtbarkeit der Ausgangsfragestellung. Analoge Fotos behalten dabei die Funktion des Frageninzentiv, und sie befinden sich weiterhin in der ambivalenten Position, dass von ihnen eine Vergegenwärtigung des Vergangenen erwartet wird, die sich als prekär oder sogar täuschend erweist. Krug bringt dies durch Zerschneiden eines Fotos ihres Großvaters zum Ausdruck, Schaalburg durch Übermalung.³⁸

Ich nenne damit nur einige Texte bzw. Text-Bild-Werke, die wegen der bewussten Artifizialität ihrer narrativen Strategien und Symbolisierungstechniken als Literatur gelten können (es handelt sich also um Fälle von ›Literatur ohne Fiktion‹); mitunter enthält diese ›Literatur ohne Fiktion‹ auch als fiktional zu bezeichnende Einschübe wie die Briefe Christina von Brauns an ihre bereits verstorbene Großmutter.³⁹ Zur Textgruppe ›Generationenerzählungen‹ ist darüber hinaus noch eine Gruppe von Texten von häufig journalistischen Autoren zu rechnen, bei der das ›materiale‹ Interesse an familiengeschichtlicher Rekonstruktion und Selbstvergewisserung das ›formale‹ Interesse an ›literarischer‹ Gestaltung überwiegt, z. B. Wibke Bruhns: *Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie* (2003) oder Thomas Medicus: *In den Augen meines Großvaters* (2004). Beide genannten Beispiele enthalten Fotografien.

3. Nostalgie, die über sich hinausgelangt: *Pawels Briefe* von Monika Maron

Nicht allein Sebalds historisches Thema – die Deutschen und der Holocaust – wird in vielen Generationenerzählungen aufgenommen, sondern auch das Erzählschema seiner *Ausgewanderten* (1992) oder des Romans *Austerlitz* (2001), also die Suche eines Ich-Erzählers nach den Lebensgeschichten Dritter. Die Referentialität der inte-

38 Vgl. Krug, Nora: *Heimat*. Ein deutsches Familienalbum, München: Penguin Verlag 2018, o.P. (3. u. 4. Seite nach der Zwischenüberschrift »4. Familienfantasien«); Schaalburg, Bianca: *Der Duft der Kiefern. Meine Familie und ihre Geheimnisse*, Berlin 2021, S. 88.

39 Fulda, Daniel: »Literarische Familienbiographien. Ein ›kleiner, vorstellbarer Ausschnitt der unvorstellbar grausamen Geschichte‹«, in: *Der Deutschunterricht* 64 (2012), H. 2, S. 50–59.

grierten Fotos wird nun jedoch, anders als bei Sebald, nicht unterminiert; sie dienen vielmehr als Quellen für die (familien-)historische Rekonstruktion. Dabei werden sie regelmäßig expliziter Quellen-Kritik unterworfen. So findet sich bei Maron ein Foto ihres Urgroßvaters, das ihn mit einem aufgeschlagenen Buch zeigt, als habe er »seine Lektüre für dieses Foto unterbrochen« – und dem der Kommentar folgt: »Aber Juda Lejb Sendrowitsch Iglarz konnte nicht lesen, wie die Geburtsurkunde meines Großvaters amtlich bescheinigt.«⁴⁰ Das von Sebald kultivierte Misstrauen gegen die Beglaubigungsleistung der Fotografie kommt demnach auch hier zum Tragen, dient jedoch der Absicherung der geleisteten historiographischen Rekonstruktion und nicht dazu, literarische Imagination gegen angeblich unmögliche Referentialität zu setzen. Zugleich handelt es sich um ein Misstrauen in das naiv-nostalgische Einschwingen in die fotografisch dokumentierte Vergangenheit, ja um ein Sich-verwahren gegen jedes Vergessen des historischen und lebensweltlichen Abstands zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Von »Geschichtslosigkeit«, in der alle Zeiten zu einer »breiten Gegenwart« verschwimmen, wie Schauer es der Nostalgie attestiert,⁴¹ kann bei dem durchaus reflektierten Umgang mit den Fotografien, die in solchen literarischen Generationenerzählungen abgebildet sind, nicht die Rede sein.

Auf *Pawels Briefe* sei etwas genauer eingegangen. Pawel ist der Großvater der Autorin. Als Schloma Iglarz wurde er 1879 in eine jüdische Schneiderfamilie im östlichen Polen geboren. Zusammen mit seiner ursprünglich katholischen Frau Baptist geworden, kam er um 1900 nach Berlin. Von den Nationalsozialisten wurde er zunächst aus Deutschland ausgewiesen und später deportiert und ermordet. Aus dem Ghetto schrieb er sich 1942 Briefe mit den in Berlin verbliebenen Kindern. Zwar aufbewahrt, aber vergessen, werden diese Briefe in den 1990er Jahren von Monika Maron (geb. 1941) und ihrer Mutter Hella (geb. 1915) wiederentdeckt, als sich ein niederländisches Fernsighteam dafür interessiert, wie »normal« die Geschichte inzwischen für die Deutschen sei.⁴² Nicht nur, weil sich der Großvater in manchen Briefen direkt an sie gewandt hat, die damals ein Kleinkind war,⁴³ fühlt Maron sich ihm sehr verbunden, denn er repräsentiert für sie »den guten, den geheiligten Teil der furchtbaren Geschichte«.⁴⁴ Ihrer Mutter hingegen hält sie vor, widerstandslos, ja willig die Pervertierung der kommunistischen Befreiungsidee in die Diktatur einer Partei mitgemacht zu haben. Als Marons Vater nicht aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrte, verband sich die Mutter nämlich mit dem späteren DDR-Polizeichef und -Innenminister Karl Maron.

40 Maron, Monika: *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1999, S. 27.

41 A. Schauer: *Mensch ohne Welt*, S. 261.

42 M. Maron: *Pawels Briefe*, S. 10.

43 Vgl. ebd., S. 112f. u. 141.

44 Ebd., S. 8.

Auf den ersten Blick wirkt diese Konstellation nostalgisch, denn die emotional und politisch extrem positive Besetzung der großelterlichen Geschichte (»geheiligt«) fungiert als Entlastung von oder Gegengewicht zu der bis in die Gegenwart problematischen Beziehung zur Mutter. So »überkommt« Maron bei der Betrachtung eines Fotos der Großeltern mit ihren vier Kindern aus den frühen 1920er Jahren ein »irrationales Heimweh«:⁴⁵

»Dieses Foto habe ich schon als Kind geliebt, wahrscheinlich weil meine Mutter, die darauf erst fünf oder sechs Jahre alt ist, so hübsch, wenn auch deutlich mißlaunig aussieht. [...] Vielleicht aber habe ich damals schon die unbestimmte Sehnsucht verspürt, die mich heute heimsucht, wenn ich mir das Bild lange genug ansehe; so wie ich vom fahrenden Zug aus sehnsüchtig irgendwelchen kleinen Ortschaften nachschaue, die sich in Mulden oder an Waldränder schmiegen und heimelig durch den Abendnebel leuchten.«

Abb. 1: Monika Maron: *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1999, S. 46



Von einem generellen Unbehagen an der Gegenwart kann gleichwohl keine Rede sein; mit dem westlichen Pluralismus hat Maron weniger gefremdelt als manch anderer DDR-geprägter Schriftsteller. Und ihr ist völlig bewusst, dass ihre Sehnsucht einem Phantasma gilt. Das Zitat setzt sich so fort: »Dann wünsche ich mich in diesen Ort, dessen Namen ich nicht einmal kenne, als wüßte ich nicht, daß die

45 Ebd., S. 47. Das folgende Zitat ebd., S. 45f.

Glücksverheißung zerstiebt, sobald ich die erste Tür öffne.«⁴⁶ Sich der nostalgischen Sehnsucht hinzugeben ist bei Maron eingebettet in eine durchaus selbstkritische Reflexion solcher Erlebnisse: »Und auch beim nächsten Mal, wenn solch ein schutzversprechendes Menschennest an mir vorübergleitet, werde ich für Minuten dem Verdacht erliegen, dort sei etwas zu finden, das ich irgendwie und insgeheim [...] vermisste.«⁴⁷

Nostalgie ist bei Maron eine Ausprägung ihres familiengeschichtlichen Interesses neben anderen. Kritische Reflexion auf die eigenen Antriebe sowie die Mittel und Grenzen einer »Annäherung« an die Vergangenheit kommt dabei nicht zu kurz, ähnlich wie in der von Svetlana Boym idealtypisch beschriebenen »reflective nostalgia«.⁴⁸ Wie eben zitiert, zeigen sich bei Maron allerdings auch Züge der »restorative nostalgia«, die Boym als (problematischen) Gegentyp beschreibt. Marons mehrschichtige Haltung zu ihren Großeltern gibt uns daher Anlass, die »restaurative« und die »reflektierte« Nostalgie nicht unbedingt als Gegensätze zu begreifen, wie Boym es tut, weil sie typisiert. Auch die Unterscheidung von »nostalgischem« und »kritischem« Erinnern, die Friederike Eigler trifft,⁴⁹ hat zwar analytischen Wert, doch ist *Pawels Briefe* nicht bloß einem von beidem zuzuordnen.

Von vorschnellem, vermeintlichem Einverständnis ist Marons »Annäherung« an die Vergangenheit gerade nicht geprägt, im Gegenteil: Tochter und Mutter betreiben die Rekonstruktion der Familiengeschichte gemeinsam, aber sie vergessen darüber nicht ihren politischen Dissens, sondern führen zahlreiche – im Buch nacherzählte – Streitgespräche über die Briefe des Großvaters, über ihre häufig auseinandergehenden Erinnerungen sowie über Zwangsläufigkeit und Sinn von Lebensläufen. Und diese Annäherung erreicht nicht ihr ursprüngliches Ziel: Das bis zur nationalsozialistischen Verfolgung glückliche Leben der Großeltern bleibt Maron fremd, wie sie sich eingestehen muss, weil sie ein so »einfaches Leben«, getragen vom Glauben, allenfalls bewundern kann, selbst aber weder führen könnte noch führen wollte:

»Zwischen der Geschichte, die ich schreiben will, und mir stimmt etwas nicht. Welches Thema ich auch anrühre, nach fünf oder vier, manchmal nach zwei Seiten schmeißt mich die Geschichte oder schmeiße ich mich aus dem Buch wieder raus. Als hätte ich darin nichts zu suchen; als wäre meine Absicht, aus den Fotos, Briefen und Hellas Erinnerungen die Ahnung vom Ganzen zu gewinnen, vermessen für einen Eindringling wie mich. Das einfache Leben meiner Großeltern und ihrer

46 Ebd., S. 46.

47 Ebd.

48 S. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. 49f.

49 Vgl. Eigler, Friederike: »Nostalgisches und kritisches Erinnern am Beispiel von Martin Walsers *Ein springender Brunnen* und Monika Marons *Pawels Briefe*«, in: Elke Gilson (Hg.), *Monika Maron in Perspective: »Dialogische« Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes*, Amsterdam/New York: Rodopi 2002, S. 157–180.

Kinder, von welcher Seite ich mich ihm auch nähere, gerinnt mir zur Idylle, und schon verbietet sich der nächste Satz. [...]

Vielleicht ist es meine eigene Rührung, die mir verdächtig erscheint, denn nichts von dem, was mich am Leben meiner Großeltern bis zu Tränen rührt, schien mir brauchbar für das, was ich im Leben vorhatte. Nicht die einzige Ehe, die nur der Tod hätte scheiden dürfen, nicht vier Kinder, denen ich mein Leben gewidmet hätte, nicht die Gläubigkeit in die Worte des Herrn. [...]

Welche Rolle maße ich mir an, indem ich eine Lebensform preise, die ich für mich selbst verwerfe? Seit zehn Seiten wage ich nicht zu schreiben, daß meine Großeltern ihre Kultiviertheit der Religion verdankten, obwohl ich mir die Klarheit und Festigkeit ihrer Lebensführung anders nicht erklären kann.«⁵⁰

Wie hier deutlich wird, lenkt die reflektierte Nostalgie Marons nicht von Selbsterkenntnis ab, sondern führt zu ihr hin. Denn sie macht den historischen Abstand zwischen dem Subjekt und dem Nostalgie-Objekt offenbar, statt ihn einzuziehen. Bereits in der Plazierung der Fotos auf der Buchseite kommt der Abstand zum Ausdruck, der zwischen der fotografisch dokumentierten Vergangenheit und dem Erlebens- und Verstehenshorizont der Autorin/Erzählerin bleibt: Die abgebildeten Fotos sind nur partiell in den Textblock integriert; stets ein gutes Stück nach außen gerückt, reichen sie weit in den ansonsten nur mit der Bildunterschrift besetzten Seitenrand hinein (s. Abb. 1).⁵¹

Die Präsenz- und Authentizitätssuggestion des Fotos, das vorzüglich mit nostalgischem Gefühl verbunden ist, erfüllt sich immer nur für Minuten und wirft dann Fragen auf, deren Beantwortung allein durch Nachforschung, Diskussion und Reflexion möglich ist, wenn überhaupt. Indem das fotografische Bild Vergangenes in die Gegenwart zu heben scheint, suggeriert es zwar hermeneutische Zugänglichkeit, was sich jedoch, wie die Betrachterin feststellen muss, als Täuschung herausstellt. Dies wiederum ist nur vordergründig ein Mangel, denn die Erzählungen und Überlegungen ihres Buches gäbe es nicht, wenn Familienfotos selbstevident wären. Was auf dem ›Umweg‹ der selbst- und quellenkritischen Auseinandersetzung mit der Kurzlebigkeit des Nostalgieerlebnisses am Ende herauskommt, ist nichts Geringeres als eine Geschichtserfahrung.

4. Das unsichtbare Land der Nostalgie

Auf unseren Ausgangspunkt zurückkommend, können wir festhalten, dass Nostalgie etwas weit Komplexeres und Produktiveres sein kann als das Symptom der Ori-

50 M. Maron: Pawels Briefe, S. 52f.

51 Vgl. S. Horstkotte: Nachbilder, S. 159f. Dasselbe Hinausreichen über den Textblock findet sich in Wodins *Sie kam aus Mariupol*.

entierungskrise unserer ›spätmodernen‹ Gegenwart. In *Pawels Briefen* tragen dazu wesentlich die in den Text eingefügten – und zugleich seine Grenzen überschreitenden – Fotografien bei. Denn einerseits senden sie bereits dadurch Nostalgiesignale aus, dass sie dem analogen Zeitalter entstammen. Andererseits jedoch wirken sie bei der Autorin als Irritation, die Nostalgie stört und in ein kritisches Verhältnis zur Geschichte überführt.

Ähnlich verhält es sich in anderen Texten, die man als literarische Generationen-erzählungen bezeichnen kann. So bildet eine Fotoepisode auch in Stephan Wackwitz' nicht-fiktionalem »Familienroman« (so der Gattungsuntertitel) *Ein unsichtbares Land* von 2003 den Ausgangspunkt der auktorialen Beschäftigung mit der eigenen Familiengeschichte im Kontext der europäischen Verbrechensgeschichte des 20. Jahrhunderts. »Unverhofftes Wiedersehen« ist hier das Kapitel überschrieben, in dem Wackwitz vom Wiederauffinden der Kamera erzählt, die seinem Vater 1939 bei der Internierung durch die Briten abgenommen wurde. »Unverhofftes Wiedersehen« ist natürlich eine Anspielung auf die berühmte Kalendergeschichte Johann Peter Hebels von dem im Bergwerk verunglückten Bräutigam, der nach 50 Jahren »unverwest und unverändert« wieder an den Tag kommt.⁵² Bereits Sebald verweist auf Hebels kleine Erzählung, wenn er in den *Ausgewanderten* seinen Ich-Erzähler sinnieren lässt: »Doch haben, wie mir in zunehmendem Maße auffällt, gewisse Dinge so eine Art wiederzukehren, unverhofft und unvermutet, oft nach einer sehr langen Zeit der Abwesenheit.«⁵³ Mit dem zu großen Teilen zitierten Hebel-Text ruft Wackwitz auch die nostalgieanaloge »Wehmut« auf, die die Zeugen der Wiedererkennung des Toten durch seine ehemalige Braut empfinden. Im Fall des nach 54 Jahren wiedergefundenen Fotoapparats wird die Hoffnung, der darin befindliche belichtete Film bringe gleichsam den Siebzehnjährigen zurück, aber schon technisch enttäuscht, da die Entwicklung bloß schwarze Bilder hervorbringt.⁵⁴

Und damit nicht genug der poetologischen Symbolik. Bevor Wackwitz zu jener Pointe kommt, die signalisiert, dass sich Erwartungen immediater Zugänglichkeit der Vergangenheit nicht erfüllen lassen, verbreitet er sich über die technischen Eigenschaften und den Produktionszeitraum der väterlichen Kamera – es handelt sich um die seit 1926 produzierte Kodak No. 1A Pocket, einen »Erfolgsartikel aus der Frühzeit der Massenfotografie« – sowie den Datenträger: »Halogensilber auf der

52 Vgl. Hebel, Johann Peter: »Unverhofftes Wiedersehen« [1811], in: Ders., Gesammelte Werke. Kommentierte Lese- und Studienausgabe in sechs Bänden, hg. von Jan Knopf, Franz Littmann und Hansgeorg Schmidt-Bergmann unter Mitarbeit von Esther Stern im Auftrag der Literarischen Gesellschaft Karlsruhe, Bd. 3: Kalenderbeiträge, Göttingen: Wallstein 2019, S. 269–272, das Zitat S. 270.

53 Sebald, W.G.: *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1993, S. 36 [Dr. Henry Selwyn].

54 Vgl. Wackwitz, Stephan: *Ein unsichtbares Land. Familienroman*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2003, S. 12–18.

Gelatinefolie«. ⁵⁵ Da mag die Techniknostalgie eines passionierten Fotografen mit-schwingen. Jedenfalls liefert Wackwitz hier einen weiteren Beleg für die These, dass sich das in den 1990er Jahren so sprunghaft gewachsene literarische Interesse an der analogen Fotografie dem damaligen Veralten dieser Technik verdankt. Mit dem techniknostalgischen Interesse an der analogen Fotografie geht bei Wackwitz wie bei Maron – auf weitere Generationenerzählungen ließe sich die These ausdehnen – aber keine allgemeinkulturelle, gesellschaftliche oder gar politische Sehnsucht nach Vergangenheitszuständen einher. Deren Gewaltsamkeit wird gerade nicht idyllisch überblendet, sondern als fatal charakteristisch für die Geschichte des 20. Jahrhunderts und zumal der Deutschen rekonstruiert.

55 Ebd., S. 17.

