

Fotografischer Blick – Literarischer Blick

Positionen aus regionaler Perspektive

herausgegeben von
Hermann Gätje und Sikander Singh

Wehrhahn Verlag

Zur Erinnerung an Georg Bense

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2022
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de

Gestaltung und Satz: Muriel Serf
Umschlagabbildung: Fotografien aus den Sammlungen
des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass
Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
978-3-86525-755-0

Inhalt

Ein endgültiger Ort. Über die Vorstellung des Bildes von Wirklichkeit	9
Sikander Singh	

Wissenschaftliche Perspektiven

Der »photographische Apparat in Aug' und Seele« – Zum Verhältnis von Literatur und Fotografie im 19. und frühen 20. Jahrhundert	16
Sabina Becker	

Das Foto zum Text oder der Text zum Foto? Das Foto als Paradigma und Grenzobjekt im literarischen Wandel	48
Hermann Gätje	

Essayistische Perspektiven

Respekt vor Worten – Liebe zu Bildern. Möglichkeiten kreativer Beziehungen von Fotografie und Literatur	72
Georg Bense	

Zeitblende. Erinnerungshilfen zu Zeitspuren am Beispiel des Schriftstellers Gustav Regler	86
Annemay Regler-Repplinger	

Erzählerische Perspektiven

Nah Näher Noch Näher	108
Georg Bense	

Bilder aus Stepnogirsk	112
Daria Kramskaja	

Strand 122

Nelia Dorscheid

Dann geh doch 124

Mark Heydrich

Das Wasser im Sturmglass 128

Sebastian Rouget

Die bleibende Stadt 138

Irina Rosenau

Fotografien aus den Sammlungen

Die Kraft des Bildes – Eine kleine Typologie 146

der Portraits von Literat*innen

Rolf Sachsse

Fotografien 160

Bildquellenverzeichnis 208

Ein endgültiger Ort. Über die Vorstellung des Bildes von Wirklichkeit

Während die Entwicklung erster fotografischer Verfahren ab der Mitte des 19. Jahrhunderts Literatur und literarisches Leben zunächst lediglich in Form von Porträtfotografien von Schriftstellerinnen und Schriftstellern berührt hat, wird ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowohl in theoretischen Debatten als auch in literarischen Werken die Bedeutung und der Einfluss des neuen Mediums sichtbar. Weil fotografische Verfahren vergangenes Geschehen – in der Aufnahme eines Momentes, wie zufällig oder inszeniert dieser auch sein mag – zu konservieren vermögen, besitzen die Bilder, die sie erzeugen, eine andere Dignität als gemalte Artefakte. Wenngleich ihre Zeugenschaft relativ und punktuell ist, liefern fotografische Verfahren Abbilder einer gewesenen Wirklichkeit. Damit gründet die originäre Qualität der Fotografie auf einem Paradox: Die Fixierung eines realen Moments verlängert denselben in und für die Zukunft; es ist ein Zurückholen, ein Zurückgehen in der Zeit. Zugleich korrespondiert das Ausschnitthafte der fotografischen Aufnahme jedoch mit dem Komponierten und Gemachten eines Gemäldes. Mit fotografischen Verfahren erzeugten Bildern ist somit ein Spannungsverhältnis immanent, das auch die Literatur kennzeichnet: Sie vermag Augenblicke von Wirklichkeit festzuhalten, allerdings unterliegen die dargestellten Gegenstände zugleich der Deutung durch das sie übermittelnde Medium.

Aber nicht nur diese Korrespondenz hat das Medium Fotografie für den literarischen Diskurs interessant gemacht. Die Möglichkeit mithilfe eines technischen Verfahrens Wirklichkeit abzubilden, fokussiert die (alte) erkenntnistheoretische Frage, was Wirklichkeit ist. Wenn Realität nur ausschnitthaft und damit unvollständig abgebildet und fixiert werden kann, wenn aller Darstellung (der fotografischen wie der sprachlichen) ein Moment von Interpretation eingeschrieben ist, dann zerfällt die Vorstellung von Wirklichkeit in ein Kaleidoskop fließender, einander abwechselnder und ineinander übergehender Bilder. Diese Einsicht in das Unbestimmte und Unbestimmbare

menschlicher Wahrnehmung und ihrer medialen Repräsentanz ist eine zentrale Denkfigur der Moderne.

Der Unterschied, der zwischen der Fiktion der Literatur und dem mithilfe fotografischer Verfahren festgehaltenen Abbild von Wirklichkeit gleichwohl zu konstatieren bleibt, beruht auf Fiktionssignalen, mit denen der literarische Text das Dargestellte als einen Teil seiner Inszenierung kenntlich macht. Demgegenüber scheinen fotografische Lichtbilder reale Gegenstände zweidimensional wiederzugeben; dass Bildausschnitt oder Perspektive die Darstellung formen, wird durch das entstandene Bild nicht vermittelt.

Die Interdependenz von medialer Perzeption und erkenntnistheoretischer Einordnung ist allerdings nur ein Aspekt, über den die Literatur ab dem späten 19. Jahrhundert im Hinblick auf die Fotografie nachzudenken beginnt. Mit Porträt- und Landschaftsaufnahmen werden zugleich Erinnerungsbilder geschaffen, die Einfluss auf den an historischen Fragestellungen interessierten Diskurs nehmen. Dass das neue Medium die Debatten über die Validität der Erinnerung an Vergangenheit veränderte, bedingte auch im literarischen Feld die Notwendigkeit, die Konstruktion und Funktion von dichterischen Erinnerungsbildern neu zu bewerten. Nach den Betrachtungen über die Historizität kultureller Leistungen, die im 18. Jahrhundert von Johann Gottfried Herder und Johann Joachim Winckelmann angestoßen, den literarischen Diskurs des 19. Jahrhunderts geschichtsphilosophisch grundierten, beginnt die Moderne mit der technischen Möglichkeit der medialen Überlieferung daher die Zeugenschaft der Erinnerung zu hinterfragen.

Mit der Entwicklung technischer Verfahren zur Konservierung von Bildern der Wirklichkeit werden nicht nur die Vorstellungen dessen, was und welcher Natur die solchermaßen festgehaltene Wirklichkeit ist, fragwürdig und brüchig. Schriftsteller wie Rainer Maria Rilke oder Hugo von Hofmannsthal eröffnen eine literaturtheoretische Debatte über die Sprache, indem sie in Zweifel ziehen, dass Wirklichkeit mit sprachlichen Mitteln überhaupt erfasst werden könnte. Diese Sprachskepsis der Moderne, die auch als ein Ergebnis der Entwicklung technischer Verfahren zur Erfassung von Wirklichkeit verstanden werden kann, hat weitreichende Folgen im Bereich der Wahrnehmungs- und Erkenntniskritik und führt zu einer grundlegenden Veränderung des literarischen Diskurses: Das fotografische wie das sprachliche Bild können nicht mehr im Hinblick auf eine zu

erfassende Realität verstanden werden. Stattdessen verweisen sie auf die Vorstellung, welche die Urheber der jeweiligen Bilder von Wirklichkeit intendieren, konstruieren und schließlich vermitteln. In der Konsequenz werden sprachliche (wie fotografische) Bilder nicht in Bezug auf das Gelesene, was sie darstellen, sondern einerseits in Bezug auf die Individuen, die sie erschaffen haben und andererseits auf diejenigen, die sie rezipieren. Weil die Darstellung von Wirklichkeit als unmöglich erkannt wird, entstehen kaskadierende Imaginationen, deren einziger Fixpunkt die Subjektivität des Individuums ist.

Literarische wie fotografische Verfahren verlieren solchermassen ihren Charakter als Medien zur Perzeption von Wirklichkeit und erzeugen stattdessen fiktive Bilder, deren Fiktionalitätsgrad im Prozess der Rezeption durch den Einzelnen sich weitergehend potenziert. Fotografien können nicht länger als Bilder dessen verstanden werden, was man für real hält und literarische Texte weder als Beschreibungen von Wirklichkeit noch als Annäherungen an Wirklichkeit.

Dieser Verlust tradiert Vorstellungen und Glaubenssätze, welche die zum ontologischen Problem gewordene Wirklichkeitserfahrung des Menschen in der Moderne und Postmoderne kennzeichnet, erweist sich für die Literatur als produktiver Impuls. Sowohl die Erzähler wie die Erzählgegenstände lösen sich zwangsläufig von der Tradition mimetischer Darstellung, zumal die Validität und Möglichkeit des Wissens in den philosophischen Diskursen seit dem Rationalismus und Skeptizismus der Aufklärung ohnehin grundlegend erschüttert worden ist. Das Erzählen selbst wird nicht-linear und a-kausal und auf diese Weise zu einem Sinnbild für die Wirklichkeitserfahrung des modernen Menschen und die Einsicht in das Labyrinthische seiner Subjektivität.

Das Bild des Labyrinthes kleidet diesen Kreuzungsbereich intermedialer Entwicklungen in ein Bild, das die Aporie der Moderne sichtbar werden lässt: Wir bewegen uns in einem Raum ohne Raum, einem Un-Ort, der unfassbar bleibt. Seine Gänge, die sich zwar nach einem symmetrisch wiederholten Muster umkehren, aber gleichwohl in eine Mitte führen, sind ein Widerspruch in sich. Die Spiegelungen und Wiederholungen sind Ausdruck einer Hoffnung, dass im Unwägbaren ein Sinn liegt, dass der Weg auf ein Ankommen hinlenkt. Weil aber der Raum begrenzt ist, auf dem die Wege sich vervielfältigen, weil die Offenheit in dem geschlossenen System eines solchen

Wandelganges eine Täuschung ist, weil die Gleichzeitigkeit einander ausschließender Paradigmen im Sinne einer *Coincidentia oppositorum* sich hier zu einem konstitutiven Prinzip erheben, vermag das Labyrinth als ein Gleichnis für das Mögliche, das zugleich unmöglich ist, für den Sinn, der sich gleichermaßen in sich selbst findet und verliert, gelesen werden. »Ich ertrage das Vieh nicht mehr. Du wirst mir das Vieh aus den Augen schaffen, Daedalus. Du wirst einen Kerker errichten, ein Denkmal der Gerechtigkeit und geheimes Abbild des Irrsinns der Königin, einen Bau, der Knossos wie ein Berg überragen und tief in den Stein hinabreichen wird, eine Zusammenfassung aller Gänge, Treppen und Fluchten Kretas, mäandrisch ineinander verschlungen«, lässt Christoph Ransmayr den König Minos zu Daedalus in einem Prosastück sagen, ein Bauwerk »verknötet zu einem einzigen Irrweg, der durch Tag und Nacht führen muß, in die Höhe und in die Tiefe, ein Knäuel aus Stein. Und darin soll das Vieh rasen, soll dahin und dorthin, immer dem Trugbild der endlosen Bewegungsfreiheit nach, und alles für immer. Du wirst mir und der Welt einen endgültigen Ort schaffen. Einen Ort für Bestien.«¹ In diesem Sinne verweisen Literatur und Fotografie wie ihr intermedialer Diskurs auf eine Welt, deren Erscheinungen nur mehr als Manifestationen menschlicher Vorstellungen verstanden werden können.

1 Christoph Ransmayr: Das Labyrinth. Eine Baugeschichte aus Kreta. In: ders.: Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa. Frankfurt am Main 1997, S.213f.

Wissenschaftliche Perspektiven

Der »photographische Apparat in Aug' und Seele« – Zum Verhältnis von Literatur und Fotografie im 19. und frühen 20. Jahrhundert

»Weltriß« zur Jahrhundertmitte: Die Erfindung der Daguerreotypie

Folgt man dem Urteil des 70-jährigen Alexander von Humboldt, der als auswärtiges Mitglied von der Pariser ›Académie des Sciences‹ um eine Expertise über die Daguerreotypie gebeten wurde und in dieser Funktion eine der ersten Stellungnahmen zur neuen Erfindung abgab, so handelte es sich bei dieser Technik um eine Medienrevolution: »[D]ie geheimnisvolle Daguerische Entdeckung« zeige »Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue mahlen; Licht, gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten, bleibende Spuren zu lassen. [...] Die Bilder haben den ganz unnachahmlichen Naturcharakter, den die Natur nur selbst hat aufdrücken können«.¹ Tatsächlich stellte sich schnell heraus: Daguerres Erfindung war ein »Weltriß«², der die kulturellen Formen des Sehens wie auch ästhetische Möglichkeiten von Kunst und Literatur spürbar erweiterte. Noch im 20. Jahrhundert zeigte man sich überzeugt, dass die frühe Daguerreotypie eine »Zäsur« markiere, die »die Geschichte der Welt spaltet« – so Roland Barthes in seiner viel zitierten Schrift *Die helle Kammer* aus dem Jahr 1980;³ insbesondere weil sie den Einbruch der Technik in die Welt des Alltags, aber auch der Kultur bedeutete. Als eine der großen säkularen Erfindungen griff die Fotografie in das Alltagsleben der Menschen des 19. Jahrhunderts zwar nicht so

1 Zu Alexander von Humboldts Bedeutung für die Geschichte der Photographie vgl. Hanno Beck: Alexander von Humboldt (1769–1859). Förderer der frühen Photographie. In: Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860. Hrsg. von Bodo von Dewitz und Reinhard Matz. Köln / Heidelberg 1989, S. 40–59.

2 Heinrich Heine: Die Bäder von Lükka [1830]. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 7/1: Reisebilder III/IV. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1986, S. 81–152, hier S. 95.

3 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1985, S. 97. Titel der Originalausgabe: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris 1980.

nachhaltig ein wie die Entwicklung der Eisenbahn oder des elektrischen Telegrafen; doch mit Blick auf die Bebilderung der Lebenswelt und des Lebens jedes Einzelnen brachte sie Veränderungen, die an kaum jemandem spurlos vorübergingen. In einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß visualisierte die Fotografie im 19. Jahrhundert die Welt; das fotografische Bild »formulierte die Welt«⁴ gleichermaßen wie die persönlich-private Sphäre neu.

Mit dem von ihm entwickelten Verfahren, das er »Héliographie« nannte,⁵ hatte der 1833 verstorbene Joseph-Nicéphore Niépce das Fundament für die fotografische Umsetzung jenes Traums von der Aufzeichnung der »platonischen«⁶ Spiegelungen des Narziss gelegt, der die Menschheit seit der Antike begleitete; und damit jenen durch die Fotografie ausgelösten Transformationsprozess in Gang gesetzt, der die Verhältnisse zwischen Bild und Realem sowie zwischen Bild und Text grundsätzlich verändern sollte. Realisiert hat diesen Traum dann letztendlich der Franzose Louis Mandé Daguerre – die nach ihm benannte Daguerreotypie hat »unsere flüchtigsten Spiegelbilder fixiert, jene Erscheinungen, die der Apostel, der Philosoph und der Dichter als Inbegriff des Unbeständigen und Unwirklichen bezeichnet hätten. Die Fotografie hat diesen Triumph dadurch vollendet, daß nun ein Blatt Papier Bilder wie ein Spiegel reflektiert und sie wie ein Gemälde festhält«, so die Beschreibung des amerikanischen Arztes und Schriftstellers Oliver Wendell Holmes 20 Jahre nach der Erfindung.⁷

Neben dem Interesse des Bürgertums an der Fotografie verdankt diese ihre zügige Etablierung aber auch dem um 1800 aufkommenden menschlichen Verlangen nach realistischer Darstellung, also der Lust des Menschen an einer illusionären *Vorspiegelung* der Wirklichkeit. Innerhalb der kulturhistorischen Forschungen gilt die Fotografie aus diesem Grund ohnehin als

4 Timm Starl: Im Prisma des Fortschritts. Zur Photographie des 19. Jahrhunderts. Marburg 1991, S. 14.

5 Im Herbst 1827 trug Niépce in schriftlicher Form Informationen über seine fotografischen Versuche zusammen, mit der er bei der Royal Society in London für sein Verfahren werben wollte. Niépce veröffentlichte seine Studien unter dem Titel *Héliographie: Dessins & Gravures*.

6 Vgl. P. Ovidius Naso: Metamorphosen IV, 778–789. Übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, S. 153.

7 Oliver Wendell Holmes: Das Stereoskop und der Stereograph [1859]. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Photographie I, 1839–1912. München 1980, S. 114–121, hier S. 115.

das Produkt einer Zeitströmung und nicht etwa als die spontane Genietat eines Einzelnen oder mehrerer, genauer dreier Erfinder (Niépce, Daguerre, Henry Fox Talbot). In Plänen und Projekten, aber auch in Phantasien, Träumen und Mythen existierte die Technik der Fotografie längst; ihre Erfindung war von daher zum einen überfällig, zum anderen war es wohl kein Zufall, dass sie in Zeiten eines zunehmenden realistischen Lebensgefühls bzw. des Realismus gelang. Wie viele andere Erfindungen der Menschheitsgeschichte wurde sie in dem Augenblick verwirklicht, als die Menschen ihrer bedurften. Nicht nur technische Möglichkeiten, sondern auch ein bestimmter Bewusstseinsstand hat also die Fotografie ermöglicht; genau dieser hat sodann aber auch den literarischen Stil der Epoche insgesamt geprägt. Ausschlaggebend war die bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirksame Vorstellung einer abbildbaren Welt.

Bekanntlich war die Daguerre'sche Erfindung so spektakulär, dass der französische Staat das Verfahren kaufte und die Fotografie – fast 15 Jahre nach den ersten Erfolgen von Niépce – der Öffentlichkeit übergab. Ein Grund für den Ankauf durch die »Académie des Sciences« war sicher die Einsicht, dass dieses Verfahren selbst im technikorientierten 19. Jahrhundert eine gesellschaftliche Sensation darstellte. Schon kurz nach ihrer Erfindung wurde sie zudem als ein kulturelles Ereignis ersten Ranges gefeiert und zugleich unter dem Aspekt ihres Kunststatus besprochen – wobei man diese Debatte um die neue Erfindung als Kunst so vehement und kontrovers wie um keine andere Entdeckung im 19. Jahrhundert führte. Gleichwohl sprach ihr bereits im Jahr 1864 in Deutschland die Königlich Bayerische Kunstakademie, deren Direktor zu diesem Zeitpunkt Wilhelm von Kaulbach war, die Kunstwürde zu. Dies mag auch daran gelegen haben, dass die Daguerreotypie in kurzer Zeit an der Schnittstelle von Gesellschaft, Adel und Bürgertum, Technik bzw. Wissenschaft, Literatur, Kunst, Pressewesen und Massenkultur, Mode und Gebrauchskunst situiert war; als Teil der bürgerlichen Kultur im 19. Jahrhundert wirkte sie als historisches, gesellschaftliches und ästhetisches Phänomen. Sie stieß rasch auf das größte Interesse im Bürgertum, bei den gebildeten Schichten, aber auch bei Schriftstellern und Schriftstellerinnen. Bereits die Zusammenarbeit Daguerres mit Niépce sowie deren Förderung durch den Physiker François Jean Arago, Mitglied und Sekretär der französischen Akademie