

Aus:

MARINA ORTRUD M. HERTRAMPF

Photographie und Roman

Analyse – Form – Funktion. Intermedialität
im Spannungsfeld von *nouveau roman* und
postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville

November 2011, 434 Seiten, kart., 36,80 €, ISBN 978-3-8376-1718-4

Wie verhalten sich Photographie und Roman zueinander? Dieses Buch erfasst die unterschiedlichen intermedialen Verfahren und Techniken der Verarbeitung von Photographie in narrativen Texten und entwickelt ein umfassendes Analyseinstrumentarium, das erstmals mono- ebenso wie bimediale Formen berücksichtigt. Anhand des Werks des französischen Gegenwartsautors Patrick Deville wird der Formen- und Funktionswandel des intermedialen Zusammenspiels von Photographie und Text im Spannungsfeld von *nouveau roman* und postmoderner Ästhetik exemplarisch herausgearbeitet und mit aktuellen Mediendiskursen in Verbindung gebracht.

Marina Ortrud M. Hertrampf (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich französische und spanische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Regensburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1718/ts1718.php

Inhalt

Danksagung | 9

Abkürzungsverzeichnis | 11

EINFÜHRUNG

1. Themenvorstellung | 17

1.1 Problemstellung und Zielsetzung | 17

1.2 Das Problem der Abgrenzung:
Filmisches und photographisches Schreiben | 22

2. Zum Stand der Forschung. Eine Momentaufnahme | 25

2.1 Intermedialität im Spiegel der Forschung | 25

2.2 Photographie und Literatur als Forschungsthema | 34

**3. Patrick Deville. Textauswahl und Verortung in der
französischen Gegenwartsliteratur** | 47

4. Aufbau der Arbeit und methodische Vorgehensweise | 59

ERSTER TEIL

THEORETISCHE GRUNDLAGEN FÜR EIN ANALYSESYSTEM PHOTOGRAPHISCHEN SCHREIBENS

**1. Die Photographie. Mediale und theoretische
Voraussetzungen** | 65

1.1 Eine kurze Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte | 66

1.2 „Vom Wechselbalg zum Lieblingskind“:
Ein Medium zwischen Kunst und Konsum | 78

1.3 Das janusköpfige Medium: Theoretische Überlegungen
zum Wesen der Photographie bei Benjamin,
Bazin und Kracauer | 86

1.4 Zeichentheoretische Annäherungen: Das Paradoxon
der Photographie in der Semiotik | 91

1.5 Die Entdeckung des Photographischen:
Neuere Ansätze der Phototheorie | 101

1.6 Die (Analog-)Photographie im Spektrum
der visuellen Medien | 108

2. Photographie und Literatur. Mediale, semiotische und kognitive Gemeinsamkeiten und Unterschiede | 113

- 2.1 Photographische und sprachliche Visualität:
Medialitätsmerkmale von Photographie und Literatur | 113
- 2.2 Die Unmöglichkeit mimetisch-objektiven Abbildens und
Vermitteln in Photographie und Literatur | 117
- 2.3 Das Wechselspiel von Wahrnehmung und Vorstellung
in Photographie und Literatur | 130
- 2.4 Die Raum-Zeit-Dimension | 139

3. Folgerungen für einen Ansatz photographischer Schreibweise | 155

ZWEITER TEIL

DIE PHOTOGRAPHISCHE SCHREIBWEISE: EIN KLASSEFICATIONS- UND ANALYSEMODELL

1. Definitorische Überlegungen. Das Spektrum der photographischen Schreibweise | 161

2. Die monomediale photographische Schreibweise | 165

- 2.1 Geltungsbereich und Begriffsbestimmung
monomedialer photographischer Schreibweise | 165
- 2.2 Der Allgemeinheits- und Direktheitsgrad der Referenz | 170
- 2.3 Ästhetische Strukturtiefe und Reichweite:
Erwähnung und Systeminterferenz | 172
- 2.4 Die Systeminterferenz | 174
- 2.5 Die Erwähnung | 176
- 2.6 Deutlichkeit und Markierung photographischer Bezüge | 183
- 2.7 Allgemeine Grundfunktionen monomedialer
photographischer Schreibweise | 194

3. Die bimediale photographische Schreibweise | 199

- 3.1 Terminologische Schwierigkeiten und Abgrenzung
des Geltungsbereichs | 200
- 3.2 Analysebereiche der kombinatorischen
photographischen Schreibweise | 206
- 3.3 Typologiemodell von Photo-Text-Beziehungen | 213

DRITTER TEIL

PHOTOGRAPHIE UND ROMAN BEI PATRICK DEVILLE

1. Devilles „Photo-Minimalismus“:

Photographie und Narration

im Zeichen postmoderner Ästhetik | 223

- 1.1 Die (photo-)minimalistische Schreibweise als
Vexierbild von Innovation und Konvention | 225
- 1.2 Vorbilder und Abbilder: Intermedialitätsstützende Markierung | 246
- 1.3 Photo-Motive | 263
- 1.4 Photographisch geprägtes Erinnern und Erzählen | 280
- 1.5 Photographizitätseffekte in Raum und Zeit:
Fragmentierung und Fixierung | 290
- 1.6 Der photographische Blick | 302
- 1.7 Zusammenfassung | 317

2. Devilles metabiographische Dokufiktion:

Photographie und Narration zwischen

Fiktion und Faktion | 321

- 2.1 Devilles Wende: Der Versuch einer Standortbestimmung | 322
- 2.2 Photographie im Dienste metabiographischer Dokufiktion:
Pura vida und *Equatoria* | 344
- 2.3 Photographische (Zeit-)Reisen mit dem *Transcaucase express* | 354
- 2.4 Bimediale Photo-Geschichte(n) in *La tentation*
des armes à feu | 362
- 2.5 Photoliterarische Gedankenspiele | 377
- 2.6 Zusammenfassung | 380

Schlussbemerkungen | 383

Literaturverzeichnis | 389

Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis | 429

1. Themenvorstellung

1.1 PROBLEMSTELLUNG UND ZIELSETZUNG

Wie verhalten sich Photographie und Roman zueinander? So die Ausgangsfrage vorliegender Studie, in deren Mittelpunkt die Untersuchung des Funktionsspektrums von Photographien und im weitesten Sinne als „photographisch“ zu bezeichnenden Darstellungstechniken bei der ästhetischen Gestaltung und Rezeption von literarischen Erzählungen steht. Es geht also in erster Linie um das Aufspüren, Beschreiben und Interpretieren von medialen Grenzüberschreitungen zwischen Photographie und (erzählender) Literatur, die in Form von materiell realisierten Photo-Text-Kombinationen sowie photographischen Diskursreferenzen¹, strukturellen Analogien bzw. medialen Simulationen² in Romanen manifest werden. Die vorliegende Arbeit fällt damit in den interdisziplinären Forschungsbereich „Literatur und Bildkunst“, genauer gesagt in das Forschungsgebiet der Intermedialität, wobei die Besonderheiten des hier vertretenen Ansatzes darin liegen, dass der Begriff ‚Schreibweise‘ sehr offen als ästhetische Verfahrensweise zur Komposi-

1 Gemeint ist hiermit die Bezugnahme auf unterschiedliche theoretische Ansätze und Positionen zur Bestimmung der Photographie, die sich seit ihren Anfängen herausgebildet haben.

2 Obwohl der Begriff ‚Simulation‘ in der aktuellen Medienwissenschaft ausschließlich zur Bezeichnung bestimmter digitaler Imitationsverfahren verwendet wird, erscheint seine Verwendung im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Studie mit einer anderen Bedeutungszuschreibung legitim. Damit wird der Terminus in vorliegender Untersuchung anders gebraucht als etwa bei Kittler (1993b), der den Begriff aus medienhistorischer Perspektive tatsächlich nur in Bezug auf audiovisuelle und datenverarbeitende Medien verwendet wissen will. Die Bezeichnung ‚Simulation‘ wird hier – in Anlehnung an Löfers Studie zu intermedialen Schreibverfahren (1999) – zur Benennung altermedialer Kodes im Sprachlichen den andernorts verwendeten Begriffen ‚Imitation‘ und ‚Realisierung‘ vorgezogen, da es sich bei den Phänomenen verdeckter Intermedialität ja gerade nicht um tatsächliche „Umsetzungen“ photographischer Elemente handelt. Weiter unten wird alternativ hierfür der Terminus ‚(System-)Interferenz‘ eingeführt.

tion künstlerischen Werkes verstanden wird und der Terminus ‚photographische Schreibweise‘ zwei grundsätzliche Verständnisweisen des Begriffs ‚Intermedialität‘ miteinander verbindet, um so der Spezifität des Zusammenspiels von Photographie und Text gerecht werden zu können: Zum einen wird dem deskriptiven Ansatz Rajewskys (2002) folgend Intermedialität als Hyperonym für erschließbare wie nachweisbare bzw. für verdeckte und manifeste Formen von Intermedialität verstanden und damit auch bimediale Phänomene erfasst. Zum anderen bezieht sich die photographische Schreibweise im Sinne von Paechs theoretischer Definition von Intermedialität als „Differenz-Form des Dazwischen“ (1998: 16) auf monomediale Photo-Text-Referenzen.

Angesichts der mittlerweile großen Fülle an Arbeiten zu Interrelationen von Text und (malerisch-graphischem, photographischem, filmischem oder digitalem) Bild erscheint die Frage nach der Notwendigkeit, diesem Themenbereich eine weitere Studie zu widmen, berechtigt. Zumindest auf den ersten Blick. Denn bei genauerer Betrachtung zeigt sich schnell, dass gerade auf dem Gebiet Photographie³ und Literatur nach wie vor ein gewisser Mangel an präzisen Begrifflichkeiten und terminologischen Differenzierungen besteht, während für die Wechselbeziehungen zwischen Film und literarischem Text im Gegensatz dazu bereits unterschiedliche systematisch strukturierte Beschreibungsmodelle und Analysekonzepte vorliegen. So besteht trotz der Vielzahl an Arbeiten, die sich mit dem Zusammenspiel von Photographie und Literatur beschäftigen, noch immer die Tendenz, den Begriff ‚photographisches Schreiben/Erzählen‘ weitgehend unsystematisch und

-
- 3 Explizit sei darauf hingewiesen, dass generell ein relativ weiter Photographiebegriff vertreten wird, bei dem Photographie nicht als ein auf *eine* bestimmte bildzentrierte Einzelmedienontologie reduzierbares Medium verstanden wird, sondern vielmehr als umfassender Komplex im Sinne eines dynamischen Handlungsbereichs, der produktions- und rezeptionsästhetische sowie formalästhetische Prozesse und Aspekte umfasst. Wie Guilia Eggeling und Christian von Tschiltschke gezeigt haben, erlaubt eine solche begriffliche Öffnung im Rahmen von Einzelanalysen, die Analysetücke der „metonymische[n] Falle“ (Tschiltschke 1999: 208) zu umgehen (vgl. Eggeling 2003: 17, 23). Der im Zusammenhang mit dem Thema Photographie und Literatur ebenfalls häufig verwendete, diskursorientierte Begriff des ‚Photographischen‘ richtet sich mehr oder weniger kritisch gegen deskriptiv-klassifikatorische Ansätze, die sich – wie der hier vorgestellte Ansatz – an der Intermedialitätsforschung orientieren und wurde maßgeblich durch Rosalind Krauss (1998a: 14; Herv. i. O.) geprägt und folgendermaßen definiert: „*Das Photographische* bezieht sich nicht auf die Photographie als Forschungsgegenstand, sondern postuliert ein theoretisches Objekt.“ Um eventuell entstehende Missverständnisse von vornherein zu vermeiden, sei schließlich noch hervorgehoben, dass es in vorliegender Arbeit primär um die Analogphotographie geht. Bezüge zur Digitalphotographie werden hingegen explizit kenntlich gemacht.

mit einer gewissen definitiven Unschärfe und Beliebigkeit zu verwenden.⁴ Es erscheint daher an der Zeit, die mehrdeutige wie vage und vielfach recht oberflächliche Redeweise von „der Photographie als einer literarischen Beschreibungstechnik“ (Fleck 1989), von „sprachlichen Photographien“ (ebd.) und dem photographischen Schreiben terminologisch zu profilieren, zu präzisieren und ein typologisch wie begrifflich differenziertes Instrumentarium zur systematischen Textanalyse zu entwickeln, mit Hilfe dessen photographische Elemente und Strukturen in der formal-medialen Gesamttextkonzeption sowie in der sprachlich-stilistischen Gestaltung von Ausdruck und literarischer Darstellung „erhellt“⁵ werden können. Von zentraler Bedeutung sind dabei die Fragen danach, inwieweit mediale und ästhetische Eigenschaften der Photographie einerseits und photographische „Diskursivierungen“⁶ andererseits die Produktion literarischer Texte beeinflussen, als konstitutive Bestandteile in die Sprach- und Textausgestaltung der Gesamtkomposition eingehen und als photographische Strukturelemente im Medium Sprache erkennbar werden können sowie danach, welchen Literarisierungsstrategien integrierte Photographien unterliegen und welche Wirkungen dadurch beim Rezeptionsprozess in Gang gesetzt werden. Zur Diskussion stehen ferner Fragestellungen, wie der Roman Photographie und photographische Strukturen zu nutzen vermag, wie narrative Werke formal mit dem Bildmedium umgehen können und welche photographischen Verfahren und Merkmale sich in den unterschiedlichen Struktur- und Textebenen eines Erzähltextes manifestieren können.

-
- 4 Zuletzt machten Silke Horstkotte und Nancy Pedri (2008: 7) sowie Liliana Louvel (2008: 32) auf die Diskrepanz aufmerksam, die zwischen der Fülle an Publikationen zum Thema Photographie und Literatur einerseits und dem Fehlen umfassender Überblicksdarstellungen und systematischer Analysemethoden andererseits besteht. In ihrem häufig vage bleibenden Begriffsverständnis der photographischen Schreibweise erinnern viele Studien an die narratologisch wie medientheoretisch wenig ergiebige Verwendung des Terminus in Hervé Guiberts Sammlung literarischer Miniaturen *L'image fantôme* (1981: 73-77).
 - 5 Zu Oskar Walzels Werk *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1917) siehe weiter unten.
 - 6 Der Begriff wurde von Irene Albers (2002a) übernommen, um damit die verschiedenen Diskurse über das Medium zu bezeichnen, die die Photographie durch die Geschichte hindurch begleiteten. Im Unterschied zu Albers' Ansatz, dem es vornehmlich darum geht, „die diskursive und historisch wandelbare Konstitution von Konzepten des Photographischen“ (ebd.: 27) in Wechselbeziehung zu literarisch-poetologischen Diskursen zu setzen und zu analysieren, stellt die von Albers unter Rückgriff auf Jürgen Links Konzept des ‚kulturellen Interdiskurses‘ so genannte „diskursive Intermedialität“ (ebd.: 28-29), in dem hier entwickelten Modell nicht den zentralen Untersuchungsaspekt dar. Zur Geschichte des Diskurses über die Photographie siehe Diekmann (2003).

Die Tatsache, dass sich die vorliegende Studie auf narrative Prosatexte konzentriert, schließt die Verwendung von materiell mitgelieferten Photographien und photographischen Schreibweisen in nicht-narrativen und poetischen Texten natürlich keineswegs aus. Ganz im Gegenteil, Barthes (2003: 113-118) und Sontag (2006: 94) haben sogar auf die besondere Affinität lyrischer Kurzformen zum intensiven photographischen Sehen hingewiesen. Allerdings treten Wechselspiele von Photographie und lyrischen Texten in der französischen Gegenwartsliteratur vergleichsweise selten auf.⁷ Ausgangspunkt der hier auf die französische Prosaliteratur der letzten vierzig Jahre fokussierten Fragestellung ist die vielfach konstatierte Beobachtung, dass die postmoderne⁸ Literatur Frankreichs im Anschluss an die visuelle

-
- 7 Für die zeitgenössische französische Dichtung sind an dieser Stelle vor allem Gérard Macé und Denis Roche zu nennen, die sich als selbst photographisch aktive Autoren in ihren essayistischen und lyrischen Arbeiten intensiv mit der Photographie beschäftigen. Roche ist ferner seit 1971 Herausgeber der Reihe „Fiction & Cie“ des Verlagshauses Seuil, Mitbegründer der Vierteljahresschrift *Les Cahiers de la Photographie* und schreibt seit 1984 regelmäßig in der Zeitschrift *City* über zeitgenössische Photographie.
- 8 Während einige Autoren (z.B. Tschischke 2000) den Terminus ‚Postmoderne‘ wegen seines schillernden Charakters und der Vielheit z.T. definitorisch unscharfer Begriffsbestimmungen vermeiden und den Ausdruck ‚Postavantgarde‘ benutzen, wird mit Jochen Mecke (2000a) an dem Begriff festgehalten. Dies beruht auf der Annahme, dass der von Ulrich Schulz-Buschhaus propagierte und vor allem in der deutschen Romanistik weit verbreitete Begriff der ‚postavantgardistischen Ästhetik‘ (Gelz 1996: 2) vielmehr zur Bezeichnung der frühen Übergangsphase geeignet scheint und daher vorrangig zur Benennung der ästhetischen Neuorientierung von Autoren wie Julia Kristeva, Alain Robbe-Grillet oder Philippe Sollers greift. Eine weitere Begriffsalternative stellt Raymond Federmans Vorschlag des Ausdrucks ‚surfiction‘ dar, der zur Bezeichnung zumindest eines Teils der zeitgenössischen Literatur, wie sie etwa in Patrick Devilles Texten anzutreffen ist, durchaus passend erscheint. Als ‚surfiction‘ benennt er seinen in bewusster Analogie zum Terminus ‚Surrealismus‘ gebildeten Begriff, um dadurch deutlich zu machen, dass die so bezeichnete Literaturform „nicht die Realität nachahmt, sondern [...] die Fiktionalität der Wirklichkeit offenlegt.“ (Federman 1992: 62) Es handelt sich seiner Definition nach um eine Literatur, „die versucht, die Möglichkeiten der Literatur jenseits ihrer Grenzen auszuloten; jene Art von Literatur, die Traditionen in Frage stellt, von denen sie beherrscht wird; jene Art von Literatur, die ständig den Glauben an die Vorstellungskraft des Menschen wachhält, statt den Glauben an die verzerrte Sicht des Menschen auf die Realität; jene Art von Literatur, die die spielerische Irrationalität des Menschen offenbart statt seine selbstgewisse Rationalität.“ (Ebd.). Auf eine ausführlichere Problematisierung und Diskussion des in der Forschung nicht unumstrittenen Postmoderne-Begriffs muss im Rahmen dieser Studie verzichtet werden, verwiesen sei aber auf Amette (1989), Asholt (1994b), Berger/Moser (1994), Bertho (1991) und (1993), Federman (1992), Gontard (1998) und (2001), Grabes

Poetik des *nouveau roman* in außergewöhnlich starker Weise durch intermediale, insbesondere filmische und photographische Schreibverfahren geprägt ist.⁹ Ohne bestreiten zu wollen, dass sich in einer Vielzahl von Texten eindeutig filmische Strukturelemente erkennen lassen, wird hier die These aufgestellt, dass neben filmischen Schreibweisen auch spezifisch photographische Schreibweisen existieren, die sich, trotz großer struktureller Nähe, von diesen abheben. Um Ausmaß, Funktion und Bedeutung dezidiert photographisch geprägten Erzählens erfassen und untersuchen zu können, bedarf es allerdings eines spezifischen Beschreibungsmodells, das dem Bezugsmedium in adäquater Weise gerecht wird.

Ein weiteres Ziel der Studie liegt schließlich darin, das vielfältige Formenspektrum von photographischen Strukturen im französischen Gegenwartsroman exemplarisch am Werk Patrick Devilles aufzuzeigen und im Kontext zeitgenössischer Mediendiskurse zu interpretieren. Dabei wird die Auffassung vertreten, dass insbesondere die photographische Ausrichtung eine äußerst produktive und zugleich interessante Tendenz literarischen Schaffens der Gegenwart darstellt. Weiter wird angenommen, dass in vielen Erzähltexten der achtziger und neunziger Jahren eine enge Korrelation zwischen postmodernen Mediendiskursen und der literarischen/narrativen Funktionalisierung der Photographie als ästhetischer Schreibstrategie der Postmoderne besteht, und dass es in vielen Fällen gerade die im weitesten Sinne des Begriffs „photographischen“ Schreibweisen sind, die als einendes Element der von Heterogenität und Diversität gekennzeichneten Gegenwartsliteratur geltend gemacht werden können.¹⁰ Ferner wird die These vertreten, dass sich anhand der Ausprägungen unterschiedlicher Formen sowie der Verschiebung von Funktionsweisen photographischer Momente im literarischen Text Entwicklungslinien der Gegenwartsliteratur ablesen lassen. So wird argumentiert, dass die poetologische Abkehr von der Schule des

(2004), Jencks (1990), Kibédi Varga (1990b), Lyotard (1979), Mecke (2000a), Rorty (1984), Zima (2001) sowie auf *Œuvres et Critiques* XXIII/1 (1998).

9 Vgl. z.B. Eggeling (2003) und Tschilschke (2000). Irmela Schneider (2008) bezeichnet die literarische Funktionalisierung unterschiedlicher Medien als eine „intermediale Kulturtechnik“ der Gegenwart. Mit Blick auf die aktuelle Literaturproduktion Frankreichs stellt Vray (2007: 193; Herv. i. O.) fest: „Des photographies, réelles ou fictives, interviennent *in praesentia* ou le plus souvent *in absentia* dans la narration de beaucoup d'œuvres contemporaines majeures. L'interrelation texte narratif-photographie, en référence à l'histoire, est très productive en littérature contemporaine.“

10 Auf die herausragende Bedeutung der Photographie in der französischen Literatur der achtziger Jahre wies Robert Fleck in seinem Artikel „Kurz belichtet. Vom Photo zum Text“ bereits 1989 hin. Allerdings bildet sein Beitrag eher die Ausnahme, denn abgesehen von Studien zu Jean-Philippe Toussaint oder Hervé Guibert (siehe z.B. Strom 1998) wurde dieser Aspekt in der Literaturkritik kaum weiterverfolgt.

nouveau roman und der Neubeginn der französischen Narrativik vor dem Hintergrund veränderter Mediendiskurse vor allem auf dem Feld der intermedialen Schreibverfahren ausgetragen werden und sich Autoren wie Deville gerade durch die Art ihres literarischen Umgangs mit dem Medium Photographie von der Poetik des *nouveau roman* lösen. Die Untersuchung des Wechselspiels von Photographie und Roman in Devilles Werken wird zeigen, dass sich mittels einer konterkarierend-spielerischen Verzerrung der photographischen Schreibweisen des *nouveau roman* eine poetologische Distanzierung von diesem vollzieht, die dem Autor zugleich neue Wege zu einer völlig anderes gearteten Funktionalisierung der Photographie im literarischen Text eröffnet.

1.2 DAS PROBLEM DER ABGRENZUNG: FILMISCHES UND PHOTOGRAPHISCHES SCHREIBEN

In unserer „Kultur der Einbildungen“ (Roloff 1993: 1; Herv. i. O.) ist die Aussage, dass wir in einer Welt der Bilder leben, längst zu einem „abgedroschenen“ Gemeinplatz geworden. Meist meint man dabei allerdings die Flut schnell bewegter Bilder, die aufgrund der unzähligen audiovisuellen Digitalmedien unseren Lebensalltag dominieren. Dennoch eignet gerade dem statischen Bild eine ganz spezifische Prägnanz:¹¹ „Fotos sind ubiquitär, sie prägen aus, was Max Bense schon vor Jahrzehnten Plakatwelt genannt hat – man sieht sie, ohne es zu wollen. Gemälde und Filme dagegen muß man sehen wollen, man muß ja erst die Schwelle zum Museum oder Kino überschreiten.“ (Bolz 1996: 18) Als „Baustein für die Medien des 20. Jahrhunderts“ (Scheurer zit. nach Uka 2000: 221) war es ja gerade die Photographie, die die Entstehung filmischer Medien überhaupt erst ermöglichte.¹² Daher „scheint es normal zu sein, eine Theorie des Films mit dem Nachdenken über die Eigenschaften des fotografischen Bildes zu beginnen.“ (Penley zit. nach Paech 1998: 19) Da das, was für die Theorie des Mediums gilt, im Grunde auch für die literaturwissenschaftliche Textanalyse gelten sollte, verwundert es, dass solche „Vorüberlegungen“ zur filmischen Schreibweise in Form eines Nachdenkens über die photographische Schreibweise lange nur vereinzelt und relativ unsystematisch angestellt wurden.¹³ Aus diesem Grund wird hier quasi rückwärts vorgegangen, um zu einem Modell photographischen Schreibens zu gelangen: Von den theoretischen Erkenntnissen

11 Susanne Blazejewski nimmt sogar eine „Dominanz des photographischen Bildes“ (2002: 13) an.

12 Dies betont auch McLuhan mit seinem berühmten Diktum, dass der „Inhalt“ jedes Mediums immer ein anderes Medium ist“ (1968a: 14; Herv. i. O.).

13 Wie beispielsweise bei Albersmeier (1992).

zum filmischen Schreiben wird auf die Möglichkeiten des Schreibens in Bezug zu bzw. mit Photographien geschlossen und die methodologischen Konzepte des filmischen Schreibens¹⁴ bei der Entwicklung des Analyseinstrumentariums der photographischen Schreibweise nutzbar gemacht.

Die mediale Nähe der beiden visuellen Medien und ihre Strukturverwandtschaften legen nahe, dass die Überlegungen zum photographischen Schreiben keineswegs ein Gegenmodell zu Konzepten des filmischen Schreibens darstellen. Der hier entwickelte Ansatz photographischen Schreibens versteht sich folglich als komplementär zu den Konzepten benachbarter Disziplinen, insbesondere zu den Analyseverfahren filmischen Schreibens, welche auf die Spezifika der Photographie adaptiert werden. Statt um Konkurrenz geht es hier folglich vielmehr um eine Fokusverschiebung und somit um eine Erweiterung narratologischer Theorien und Analyseinstrumentarien durch ein weiteres visuelles Medium unter Hervorhebung seiner medialen Besonderheiten. Wie im Weiteren noch zu zeigen sein wird, weist die Photographie eine Reihe von medialen Spezifika auf, die im Verlauf der Diskursgeschichte des Mediums von unterschiedlich großer Bedeutung waren und dementsprechend auch in unterschiedlicher Weise in literarischen Texten thematisiert und verarbeitet wurden und werden. Dies gilt etwa für das (funktionale) Spezifikum der Photographie, im Vergleich zum Film, durch sekundenschnelle bzw. dauerhafte Belichtung das – wie Benjamin (1977a: 50) sagt – für die menschliche Wahrnehmung „Optisch-Unsichtbare“ zeigen zu können. Schließlich wird insbesondere in den Textanalysen dargelegt werden, inwiefern photographische Schreibverfahren in narratologischer Hinsicht im Allgemeinen sehr viel stärker als filmische Schreibweisen zum Beschreiben tendieren (Photographien bilden etwas ab, sie zeigen) und das im Gegensatz zum Film sehr viel eingeschränktere erzählerische Potenzial der Photographie (auch bei der medialen Übertragung) text- wie

14 Als Rekursfolien sind vornehmlich Helbig (1996), Schmelzer (2007) und Tschiltschke (2000) zu nennen. Nach ausführlicher Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Ansätzen der Intertextualitätsforschung entwickelt Helbig (1996: 224) eine Analyse unterschiedlicher Formen der Markierung von Intertextualität. In seinem Schlusswort räumt er selbst ein, dass der Aspekt der Intermedialität zu geringe Aufmerksamkeit erfahren habe und er verweist auf die denkbare Übertragung seiner Markierungstheorie auf andere semiotische Systeme. Als möglichen Ausgangspunkt nennt er Heinrich Pletts Modellschema medialer Transformationsprozesse (vgl. Plett 1991: 20). Tschiltschke entwickelt darauf aufbauend ein methodisch hervorragend fundiertes Modell des filmischen Schreibens, mit dem er unter anderem Devilles Roman *Longue vue* untersucht. Schmelzers Arbeit zum filmischen Schreiben bezieht Tschiltschkes Instrumentarium in ihr Modell mit ein und vertieft, modifiziert bzw. ergänzt Einzelaspekte mit Hinblick auf ihr Analysekorpus.

rezipientenseitig sehr viel stärker von Kontext und Kofunktionen abhängig ist.¹⁵

Einer der wesentlichsten medialen Unterschiede zwischen Photographie und Film, der die Vielfalt der Möglichkeiten literarischer Bezugnahme auf das jeweilige Medium bestimmt, liegt jedoch zweifelsohne in der Statik der Photographie: Denn die bimediale Konzeption des intermedialen Bezugs durch die materielle Integration der Photographie in den gedruckten Text (Medienkombination) differenziert das referenzielle Verhältnis zwischen Photographie und Text maßgeblich von dem zwischen Film und Text. Zwar ist auch der Film ein *per se* schon plurimediales Medium, der geschriebene (und gedruckte) Text kann allerdings immer nur monomedial – also rein sprachlich – auf den Film Bezug nehmen. Anders bei der Bezugnahme eines Textes auf ein Photo, denn dieses kann auch materiell in den Text integriert sein. Ferner unterscheidet sich die Kombination von Photo und Text auch medien- wie rezipientenseitig vom Film: Denn anders als beim Film, wo die beteiligten Medien innerhalb des Hybridwerkes in einem medialen Dazwischen aufgehen und auf habitualisierte Weise als narrative Einheit rezipiert werden, bleiben bei Photo-Text-Hybriden die Einzelmedien deutlich als solche bestehen; die beiden unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi fordern den lesenden Betrachter dabei dazu auf, die unterschiedlichen Beziehungen der Medien untereinander sowie die Gesamtkonstruktion als Ko-Autor mit Sinn zu erfüllen. Dennoch ist abschließend festzuhalten, dass es aufgrund (z.T. bewusst eingesetzter) medialer Konvergenzen allerdings immer wieder zu Überschneidungen kommt, so dass sich das Problem der Abgrenzung letztlich nicht vollständig auflösen lässt.¹⁶

15 Das Narrativitätspotenzial der Photographie ist Gegenstand zahlreicher Diskussionen (siehe hierzu auch 2. Teil, Kapitel 3.2.1). Insbesondere Baetens vertritt mit Nachdruck die These, dass die Photographie nicht *per se* über ein geringeres Fiktionalitäts- und Narrativitätspotenzial verfügt als beispielsweise der Film, jedoch, so argumentiert Baetens (2006a: 74), variere dies sehr stark: „Une photographie vaut-elle mille films? Cela dépend du type de photographie, du type de lecteur et du type de contexte.“

16 Hierauf verweist beispielsweise auch Wilken (2008: 181, 240-241). Die Tatsache der gerade in der Gegenwart beliebten motivischen und strukturellen Interferenzbezüge zwischen Film und Photographie unterstreichen dies nur. Mit der Bedeutung der Photographie im Film beschäftigen sich auch diverse Einzelbeiträge in Becker/Korte (2011). Berücksichtigt man ferner, dass literarische Texte auch auf „photographische Filmverfahren“ und „filmische Photoverfahren“ rekurrieren können, so offenbart sich, dass eine saubere Grenzziehung im Grunde gar nicht möglich ist. Vgl. hierzu Barck (2006) und Diers (2006). Zum medialen Vergleich von Film und Photographie, insbesondere auch mit Hinblick auf die vielfältigen zwischenmedialen Überschneidungsbereiche, in denen die Konturen der Einzelmedialität verschwimmen, siehe auch 1. Teil, Kap. 1.6.