

Aus:

JAN GERSTNER

Das andere Gedächtnis

Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts

Dezember 2012, 442 Seiten, kart., 39,80 €, ISBN 978-3-8376-2280-5

Die Fotografie ist im 20. Jahrhundert zum zentralen Medium der Vermittlung von Vergangenheit avanciert. In Literatur und Theorie figuriert sie auf den ersten Blick oft das Andere des Textes. Doch geht es dabei zugleich um den Text als Gedächtnismedium: In der Fotografie findet die Literatur das, was ihrem Gedächtnis entgeht.

In detaillierten Lektüren klassischer Texte zur Fotografie (Barthes, Benjamin, Kracauer sowie Proust und Brecht) und anhand der problematischen Erinnerung nach Auschwitz bei Jorge Semprun, Georges Perec, Hubert Fichte und Christa Wolf zeigt Jan Gerstner, dass eine Theorie des Gedächtnisses ohne eine intermediale Perspektive nicht auskommen kann.

Jan Gerstner (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Neuere und Neueste deutsche Literatur und Literaturtheorie an der Universität Bremen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2280/ts2280.php

Inhalt

Einleitung | 9

Zum Vorgehen | 15

Zur Textauswahl | 22

I.

Fotografietheorie als Literatur:

Roland Barthes' *La Chambre claire* | 31

1. Fotografietheoretische Einordnung | 34

2. *studium* und *punctum* | 38

Exkurs: Benjamin und Barthes | 40

3. Das Unbewusste der Fotografie | 46

4. Der Text der Fotografie | 52

5. Die *Recherche* als Intertext | 60

6. Fotografie als Monument der Literatur | 68

Walter Benjamin:

Fotogeschichte als Geschichte der Moderne | 73

1. Medium der Moderne | 73

2. Verluste der Fotografiegeschichte | 87

3. Das Porträt: Ähnlichkeit, Entstellung und literarisches Erinnern | 95

Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*:

Das literarische Gedächtnis der Fototheorie | 109

1. Fototheoretische Rezeption und Proust-Forschung | 109

2. Fotografie und Gedächtnismetaphorik | 113

3. Fotografische Metaphern bei Proust | 119

4. Die Aura der technischen Reproduzierbarkeit | 122

5. Fotografische Gegenmetaphorik | 127

6. Literarisches und fotografisches Gedächtnis: Das Bild der Großmutter | 134

Siegfried Kracauer: *Der Blick aufs Verschollene* | 143

1. Theorie des Films und der Geschichte: Der Umweg des Realismus | 143

2. *Die Photographie*: Oberfläche und Konstruktion | 158

3. Die Theorie des Films angesichts von Auschwitz | 172

Benjamin und Brecht:

Geschichte als Konstruktion von Bild und Schrift | 181

1. Benjamin: Destruktion und Konstruktion | 181
 - 1.1 Metaphern der Lesbarkeit und Entwicklung | 182
 - 1.2 Gedächtnismedien und Verfahren der Konstruktion | 187
2. Brechts Arbeit mit Fotografie | 199
 - 2.1 Text- und Bild-Experimente in den *Journalen* | 201
 - 2.2 Funktionen der Text-Bild-Beziehungen in der *Kriegsfibel* | 203
 - 2.3 Poetologie und literarische Tradition in den *Journalen* | 212
 - 2.4 Das Gedächtnis der Namenlosen | 216

II.

Fotografie und Literatur nach Auschwitz | 227

Jorge Semprun: Die andere Erinnerung | 249

1. Foto und Zeugenschaft | 249
2. Fotografie und Fiktion | 269

Erinnerung als Fotografie und Fiktion:

Georges Perecs *W ou le souvenir d'enfance* | 287

Exkurs: Autobiografie, Fotografie, Fiktion | 303

Hubert Fichte: Momentaufnahmen und Fragmente | 311

1. Poetologische Auseinandersetzungen | 314
2. Zeit, Bild und Erzählen | 331
3. Fotografie und Gedächtnis | 341

Fremdheit und Authentizität der Erinnerung in Christa Wolfs *Kindheitsmuster* | 357

Schluss | 381

Siglen | 391

Literaturverzeichnis | 393

Einleitung

Ab jetzt ist die Geschichte nicht länger gleichbedeutend mit einem nüchternen Buch, schön gedruckt, aber ohne Bilder.¹

Spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert ist nicht bloß die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit zunehmend fotografisch vermittelt. Als Medien der familiären Erinnerung sind Fotos schon im 19. Jahrhundert fester Bestandteil der alltäglichen Erfahrung und Praxis;² ihre Bedeutung im öffentlichen Gedächtnis des 20. Jahrhunderts wird nicht erst am Beispiel einschlägiger Ausstellungen und Bildbände offensichtlich.³ Die Fotografie scheint nun nicht nur ein Gedächtnismedium unter vielen, sondern das Gedächtnismedium des Jahrhunderts selbst zu sein.

-
- 1 George Santayana: Das fotografische und das geistige Bild (ca. 1905). In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I. 1839-1912. München: Schirmer/Mosel 1980, S. 251-259, S. 255.
 - 2 Vgl. u.a. Geoffrey Batchen: Forget me not. Photography and Remembrance. Amsterdam/New York: Van Gogh Museum/Princeton Architectural Press 2004; aus soziologischer Perspektive vgl. in der klassischen Studie von Pierre Bourdieu u.a.: Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Minuit²1965, S. 53 f.
 - 3 Vgl. exemplarisch die zwei Bände von Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, Bd. 1: 1900 bis 1949, Bd. 2: 1949 bis heute (der größte Teil der behandelten Bilder sind Fotos); zu Ausstellungen sei hier nur auf die enorme Resonanz vor allem der ersten Ausstellung »Verbrechen der Wehrmacht« (Hannes Heer/Klaus Naumann (Hg.): Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1997) in Deutschland verwiesen und, v.a. für Frankreich, auf die Ausstellung »Mémoire des camps« (Clément Chéroux (Hg.): Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999). Paris: Marval 2001).

Die Frage nach Medien – das heißt hier zunächst im allgemeinsten Sinn Techniken, Symbolisierungen, materiellen Trägern und Praktiken – und ihrer Funktion bei der individuellen und kollektiven Gedächtnisbildung⁴ ist in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung auch in historischer Perspektive längst ein etabliertes Untersuchungsfeld.⁵

»Beide, Individuen und Kulturen, organisieren ihr Gedächtnis mit Hilfe externer Speichermedien und kultureller Praktiken. Ohne diese läßt sich kein generationen- und epochenübergreifendes Gedächtnis aufbauen, was zugleich bedeutet, daß sich mit dem wandelnden Entwicklungsstand dieser Medien auch die Verfaßtheit des Gedächtnisses notwendig mitverändert.«⁶

Mit dem im Anschluss an Maurice Halbwachs entwickelten Theoriemodell Aleida und Jan Assmanns lässt sich diese Externalisierung als Bedingung für ein kulturelles Gedächtnis beschreiben, in dem eine Gruppe ihren Bestand an Tradierbarem objektiviert und darin ihre Identität und Einheit festigt.⁷ Demnach überführt das kulturelle Gedächtnis Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses, das sich auf direkte Interaktion und meist mündliche Überlieferung stützt und in der Regel nicht mehr als drei Generationen umfasst, in eine symbolische, institutionalisierte Form, die durchaus noch über bestimmte Funktionsträger, wie etwa Geschichtenerzähler, in festen Tradierungsformen mündlich überliefert sein kann. Aleida Assmann hat in diesem Rahmen weitere Differenzierungen vorgenommen, indem sie das kommunikative Gedächtnis durch das soziale ergänzt hat, wobei ersteres noch auf familienähnliche Strukturen, letzteres auf weitere gesellschaftliche Zusammenhänge, jedoch ebenfalls mit beschränktem Zeithorizont, bezogen ist;⁸ es ist eine Art »Kurzzeitgedächtnis« der Gesellschaft,⁹ das sich auf externe Medien wie etwa Fotografien

4 Den Begriff »kollektives Gedächtnis« verwende ich in Anlehnung an Erll als »Oberbegriff für all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenem und Gegenwärtigem in soziokulturellen Kontexten zukommt.« (Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 6).

5 Vgl. dazu Manfred Weinberg/Martin Windisch: Einleitung. In: Aleida Assmann/Manfred Weinberg/Martin Windisch (Hg.): Medien des Gedächtnisses. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998 (=DVjs Sonderheft), S. 1-13, S. 5 sowie die Beiträge im Heft.

6 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999, S. 19.

7 Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 1992, S. 53 ff.

8 Vgl. Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Beck 2006, S. 25 ff.

9 Ebd., S. 28.

stützt, im Wesentlichen aber durch die persönliche Erinnerung von Individuen getragen wird. Das langlebigere, symbolisch vermittelte kulturelle Gedächtnis wiederum beruht auf medialen Trägern und wird nur in seiner jeweiligen Aktualisierung durch Individuen gestützt.¹⁰ Zentrales Moment einer weitergehenden Differenzierung des kulturellen Gedächtnisses in ein identitätsrelevantes Funktionsgedächtnis und ein Reservoir potentiell aktualisierbarer Inhalte im Speichergedächtnis ist der Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, die erst die Möglichkeit einer umfassenden Externalisierung nicht unmittelbar relevanten Wissens erlaubte.¹¹

Mit der Fotografie tritt nun »eine zunehmende visuelle Komplementierung und Korrektur der sprach- und schriftgebundenen Erinnerungskultur«¹² auf den Plan. Dies betrifft nicht so sehr die Möglichkeit einer bildlich vermittelten Erinnerung – die ja an sich nichts Neues wäre –, sondern vor allem die mit der apparativen Bilderstellung ermöglichte Menge und den technischen Charakter der Bilder. Insofern Medien das, »was sie speichern, verarbeiten und vermitteln, jeweils unter Bedingungen stellen, die sie selbst schaffen und sind«,¹³ lässt auch das fotografische Bild, wie immer man es im Einzelnen bestimmen mag, die Darstellung nicht unberührt.¹⁴ Bei der unübersehbaren visuellen Erweiterung des Speichergedächtnisses scheint tendenziell der Mensch umgangen werden zu können, zugunsten einer Abbildung der Welt, die keiner willentlichen Vorauswahl mehr unterworfen ist. Trotz allen Wissens um die Manipulierbarkeit des Abzugs oder ein mögliches Arrangement des Motivs, wofür die Geschichte des 20. Jahrhunderts ja genügend Beispiele liefern könnte, bleibt der Eindruck, das Bild gebe die Kontingenz des historischen – oder privaten – Moments selbst wieder. Kleine Gruppen wie die Familie, die ihre Erinnerungen wohl kaum schriftlich fixierten, versammeln ihre Anekdoten um die Bil-

10 Vgl. ebd., S. 33.

11 Vgl. Aleida Assmann/Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Klaus Mertens/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 114-140, S. 121 ff., S. 130 ff.

12 Jens Ruchatz: Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen. In: Astrid Erl/Hanne Birk (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität. Berlin u.a.: de Gruyter 2004, S. 83-105, S. 104.

13 Lorenz Engell/Joseph Vogl: Vorwort. In: Claus Pias u.a. (Hg.): Kursbuch Medienkultur. München: DVA 2008, S. 8-11, S. 10.

14 Vgl. Konrad Köstlin: Photographierte Erinnerung? Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Ursula Brunold-Bigler/Hermann Bausinger (Hg.): Hören – Sagen – Lesen – Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag. Bern u.a.: Lang 1995, S. 395-410.

der eines Albums; die ›große‹ Geschichte sedimentiert sich zunehmend in ikonischen Bildern, von Robert Capas Fotos des Spanischen Bürgerkriegs über die deutschen Konzentrationslager oder den Vietnamkrieg bis hin zum Fall der Berliner Mauer. »Das Ereignis gewinnt in seiner Reproduktion eine historische Bedeutsamkeit.«¹⁵ Die technischen Effekte des Mediums sind ebenso sehr Wahrnehmungseffekte und tragen als solche nicht minder zur Umstrukturierung des kollektiven Gedächtnisses – in seiner kulturellen wie in seiner kommunikativen Variante – bei. Bedeutsamkeit muss dabei, gerade als Medieneffekt, nicht mit dem historischen Gewicht einer Sache zusammenfallen: Die aufgezählte Ereignisreihe sagt als solche letztlich weniger über die spezifische Qualität des jeweiligen Geschehens aus als über die Prominenz der entsprechenden Bilder im kollektiven Gedächtnis. Die Medialität der Bilder liegt bei alledem weniger im Wesen der Technik begründet als im Gebrauch der Fotografie als Gedächtnismedium. In dem Rahmen allerdings dürfte die technische Genese des Bilds für die größten Irritationen innerhalb einer schriftbasierten Erinnerungskultur gesorgt haben.

Vilém Flusser, der eine Geschichtsphilosophie der Medien entwirft, die den Bogen von magischen Bildern der Vorgeschichte über die lineare Schrift bis zu den technischen Bildern spannt (oder überspannt),¹⁶ sieht in der Erfindung der Fotografie sogar einen Einschnitt, der der Erfindung der Schrift ebenbürtig ist. Mit der Fotografie eröffne sich erst das »Universum der technischen Bilder« und elektronischen Medien, das aus den Aporien der Schriftkultur herausführe.¹⁷ Man muss die Dinge nicht unbedingt unter Flussers »apokalyptische[m] Gesichtswinkel«¹⁸ betrachten, um in der Fotografie eine Vorläuferin heutiger medialer Entwicklungen zu sehen. Das Interesse an der Fotografie, das sich gegenwärtig artikuliert, könnte aus den aktuellen Umbrüchen im Bereich der Medien – und das betrifft ja nicht nur das Feld des Gedächtnisses – herrühren, und dies umso mehr, als die Fotografie, zumindest in ihrer analogen Form, selbst beginnt, historisch zu werden. Es ist zumindest auffällig, dass mit der zunehmenden Bedeutung der Digitalfotografie auch die Produktion und Sammlung fototheoretischer Schriften, teilweise mit explizit retro-

15 Hubertus von Amelunxen: Das Memorial des Jahrhunderts. Fotografie und Ereignis. In: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Übers. v. Rolf W. Blum u.a. Köln: Könnemann 2001, S. 130-147, S. 133 (Amelunxen bezieht sich auf das 19. Jahrhundert; sein anschließender Kommentar – »Gleichwohl hat die Fotografie einen epilogischen Charakter: Sie beendet die Geschichte« – wäre hinsichtlich des 20. Jahrhunderts wohl eher in Richtung einer Transformation zu korrigieren).

16 Vgl. Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography⁹ 1999 (= Edition Flusser, Bd. 3).

17 Vgl. Vilém Flusser: Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen: European Photography⁶ 1999 (= Edition Flusser, Bd. 4), u.a. S. 86.

18 Flusser: Für eine Philosophie, S. 19.

spektivem Charakter, zuzunehmen scheint.¹⁹ Auch in dieser Hinsicht scheint die Fotografie zum Gedächtnismedium einer Epoche zu werden.

Vor dem Hintergrund verwundert es nicht, dass die Literaturwissenschaften sich in den letzten Jahren verstärkt den Beziehungen von Literatur und Fotografie zugewandt haben.²⁰ Während die dem 19. Jahrhundert gewidmeten Studien dabei zeigen können,²¹ dass die Reaktion der Literatur auf das neue Medium im entsprechenden

19 Vgl. die beiden von Herta Wolf unter dem Titel *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* herausgegebenen Bände *Paradigma Fotografie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002) und *Diskurse der Fotografie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003); vgl. auch Hubertus von Amelunxen: *Fotografie nach der Fotografie* [Ausstellungskatalog]. Dresden u.a.: Verlag der Kunst 1995; auf ein neuerliches Interesse an Fotografie deuten auch die weiteren Einführungen, Fotografiegeschichten und Sammelbände der letzten Jahre hin, vgl. für den deutschsprachigen Raum v.a. Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam 2010; Peter Geimer: *Theorien der Fotografie*. Hamburg: Junius 2009; Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Fink 2006; Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie* (frz. EA: *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larousse 2001); Peter Geimer: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002; auch die vierbändige, von Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen herausgegebene Anthologie *Theorie der Fotografie* wurde 2006 in einem Band neu aufgelegt (vgl. Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelunxen: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München: Schirmer/Mosel 2006 (ich zitiere nach den in dieser Auflage in ihrer Aufteilung und den Seitenzahlen beibehaltenen Einzelbänden)).

20 Vgl. zur frühen Auseinandersetzung die eher motivgeschichtlich angelegte Studie von Erwin Koppen: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler 1987; mit eher methodischen und fototheoretischen Fragen verbunden; Hubertus von Amelunxen: *Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie*. In: Peter V. Zima (Hg.): *Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 209-231; vgl. außerdem die Anthologie von Jane M. Rabb: *Literature & photography. Interactions 1840-1990. A critical anthology*. Albuquerque: University of New Mexico Press 1995; zu einem grundlegenden Überblick zu den Beziehungen von Literatur und Fotografie vgl. Irene Albers: *Das Fotografische in der Literatur*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, Bd. 2, S. 534-550, S. 545 f. (Teil des Artikels »Fotografie/fotografisch«, 1. Teil von Bernd Busch, S. 494-534).

21 Vgl. v.a. Daniel Akiva Novak: *Realism, photography, and nineteenth-century fiction*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2008; Jérôme Thélot: *Les inventions littéraires de la photographie*. Paris: PUF 2003; Irene Albers: *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Emile Zolas*. München: Fink 2002; Philippe Ortel: *La litté-*

Zeitraum in erster Linie durch Abwehr und eine Konzentration auf den Abbildcharakter der Fotografie gekennzeichnet war, lässt sich für das 20. Jahrhundert eine größere Diversifizierung verzeichnen.²² Die Fotografie wird in die ästhetische Reflektion eingebunden, es entstehen Mischformen von Foto und Text, aber auch weiterhin gibt es kritische Auseinandersetzungen, die sich nun zunehmend mit dem Massenmedium Fotografie und insbesondere der Problematik des Gedächtnisses auseinandersetzen. Angesichts dessen ist es erstaunlich, dass abgesehen von Irene Albers' Arbeit zu Claude Simon²³ und der unlängst erschienenen Studie von Silke

ture à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible. Nîmes: Chambon 2002; Bernd Stiegler: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Fink 2001; Rolf H. Krauss: *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Ostfildern: Hatje Cantz 2000 (methodisch allerdings problematisch); Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink 1990.

- 22 Vgl. unter denen aufs 20. und beginnende 21. Jahrhundert konzentrierten Monographien und Sammelbänden v.a. Roger-Yves Roche: *Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2009; Pierre Taminiaux: *The paradox of photography*. Amsterdam u.a.: Rodopi 2009; Silke Horstkotte/Nancy Pedri (Hg.): *Photography in Fiction (= Poetics Today 29/1 (2008))*; Thomas von Steinaecker: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. Bielefeld: Transcript 2007; Michael Neumann: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden: Thelem 2006; Michele Vangi: *Letteratura e fotografia*. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W.G. Sebald. Pasian di Prato: Campanotto 2005; Anna Dolfi (Hg.): *Letteratura & fotografia. Volume I*. Rom: Bulzoni 2007 (Bd. II 2005); Christoph Ribbat: *Blickkontakt. Zur Beziehungsgeschichte amerikanischer Literatur und Fotografie (1945-2000)*. München: Fink 2003; Daniel Grojnowski: *Photographie et langage. Fictions, Illustrations, Informations, Visions, Théories*. Paris: Corti 2002; Marie-D. Garnier (Hg.): *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure 1997; Marsha Bryant (Hg.): *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*. Newark/London: University of Delaware Press/Associated University Press 1996; Jürgen Zetzsche: *Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker*. Heidelberg: Winter 1994; Jefferson Hunter: *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press 1987; Carol Shloss: *In visible light: Photography and the American Writer. 1840-1940*. New York u.a.: Oxford University Press 1987.

- 23 Irene Albers: *Photographische Momente bei Claude Simon*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (vgl. auch Albers' Aufsatz zu Proust, der hier natürlich nur stellvertretend

Horstkotte zur deutschen Gegenwartsliteratur²⁴ die Problematik des Gedächtnisses in den vorliegenden längeren Arbeiten als ein Thema unter vielen oder eher am Rande auftaucht, eine umfassende Untersuchung zur Fotografie als Gedächtnismedium in der Literatur des 20. Jahrhunderts bislang aber fehlt. Auch die vorliegende Arbeit wird das Thema angesichts der breiten Rezeption der Fotografie in der Literatur nach 1900, gerade im Bezug auf die Gedächtnis-Problematik, kaum erschöpfen können, aber zentrale Problemfelder innerhalb der reichhaltigen literarischen Auseinandersetzung mit der Fotografie als Gedächtnismedium im 20. Jahrhundert erarbeiten.²⁵

ZUM VORGEHEN

Ähnlich wie Horstkotte in ihrer Untersuchung zu »Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur«, deren Untersuchungszeitraum dort einsetzt, wo die vorliegende Arbeit aufhört, nehme ich eine intermediale Perspektive auf literarische Gedächtnisdarstellungen ein, bei der sowohl die »gedächtnispragmatischen Funktionen, die Fotografien innerhalb ästhetischer Inszenierungen und in Kombination mit anderen Medien übernehmen«, als auch die »medientheoretische Beschreibung der Integrationsformen von Fotografien in der Literatur«²⁶ untersucht werden sollen. Es geht mir dabei nicht allein um den Status von Fotografien als Objekten in der literarischen Gedächtnisinszenierung, sondern auch um die spezifischen Aneignungsformen des Gedächtnismediums Fotografie durch den literarischen Text. Insofern ist die Untersuchung der gedächtnispragmatischen Funktion der Fotografie durch ihre poetologische und rhetorische zu ergänzen. Damit ist zugleich die Frage nach der Medialität der Literatur aufgeworfen:

»Wenn in der Literatur über Photographie phantasiert wird, so handelt es sich selbstverständlich mehr um Projektionen als um ›gerechte‹ Einschätzungen des Mediums; und eher um die

für andere kürzere, aber wichtige Beiträge zum Thema genannt werden kann: Irene Albers: Prousts photographisches Gedächtnis. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 111 (2001), S. 19-56).

24 Silke Horstkotte: Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln: Böhlau 2009.

25 Seit Fertigstellung der Arbeit sind weitere Titel zum Thema erschienen. Hingewiesen sei insbesondere auf: Kentaro Kawashima: Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald. Bielefeld: Transcript 2011; Jessica Nitsche: Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie. Berlin: Kadmos 2010.

26 Horstkotte: Nachbilder, S. 17.

selbstbezügliche Konzentration auf die Medialität von Schrift und Literatur als um die Erforschung des neu hinzugetretenen Mediums.«²⁷

Die Bezugnahme auf Fotografien wird daher in dieser Arbeit auch im Rahmen einer Selbstreflektion der Literatur als Gedächtnismedium betrachtet. In ihrer Darstellung der Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses weist Astrid Erll darauf hin, dass literarische Texte als »Zirkulationsmedien [...] ihr erinnerungskulturelles Leistungsvermögen aus ihrer Modellfunktion« beziehen. Zwei Funktionspotentiale sind hierbei zentral: »das der Gedächtnisbildung und das der Gedächtnisreflexion.«²⁸ Beide Funktionen sind nicht exklusiv zu betrachten, sondern gerade literarische Texte »zeichnen sich dadurch aus, dass sie ihren Lesern in der Regel beides ermöglichen, die Beobachtung erster und zweiter Ordnung«,²⁹ den Anschluss an Inhalte der Erinnerungskultur (sei es affirmierend oder destruiierend) und die Reflexion über Funktionsweisen des kollektiven Gedächtnisses. Diese Reflexion kann nicht nur die Erinnerungskultur als solche betreffen, sondern eben auch die Funktion literarischer Texte selbst. In diesem Sinn hat Renate Lachmann das Gedächtnis des Textes als »Intertextualität seiner Bezüge«³⁰ dargestellt. Gegenüber Lachmanns semiotisch orientierter Intertextualitätstheorie geht es hier (ohne dass diese Herangehensweise vollständig ausgeschlossen würde) um die Intermedialität als Möglichkeit medialer Selbstreflektion der Literatur im Rahmen einer Auseinandersetzung mit der Medialität des kollektiven Gedächtnisses.

Während Intertextualität, zumindest in der üblicherweise praktizierten pragmatischen Verengung des poststrukturalistischen Modells,³¹ weiterhin auf das Medium

27 Gisela Ecker: Neugier und Gefahr. Skopisches Begehren am Schnittpunkt von Literatur und Photographie. In: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. München: Fink 1999, S. 377-387, S. 377.

28 Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin, New York: de Gruyter 2005, S. 249-276, S. 265 (Hervorhebungen sind hier wie im Folgenden, soweit nicht anders angegeben, aus dem Original übernommen).

29 Ebd. (Erll bezieht sich auf Luhmanns Unterscheidung von Beobachtern erster und zweiter Ordnung); vgl. auch dies.: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S. 165.

30 Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 36.

31 Vgl. zu letzterem v.a. Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. Übers. v. Michel Korinmann u. Heiner Stück. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Frankfurt a.M.: Athenäum 1972, S. 1317-1375; dies.: Zu einer Semiotologie der Paragramme. Übers. v. Michel Korinmann u. Heiner Stück. In: Helga Gallas

Literatur beschränkt bliebe, rückt mit der intermedialen Herangehensweise eben nicht allein der zwischenmediale Aspekt in den Blick, sondern auch der »Aspekt der Materialität und die soziale Funktion dieser Prozesse.«³² Anders als beim intertextuellen Bezug kommt es beim Bezug auf ein fremdmediales Produkt »aufgrund der Mediendifferenz gleichzeitig immer auch zu einer Thematisierung bzw. Indizierung des medialen Systems, dessen sich das aufgerufene Produkt bedient.«³³ Mit dem intermedialen Bezug ist eine vergleichende Perspektive auf die Leistungen der involvierten Medien eröffnet. Kirsten Dickhaut hat in dem Zusammenhang gegen Tendenzen der Intermedialitätsforschung und vor allem im Blick auf Rajewskys Systematik darauf hingewiesen, dass die Medienkonkurrenz als wesentliches Element intermedialer Bezüge oft vernachlässigt wird. Insbesondere hinsichtlich der Gedächtnisproblematik, die im Zusammenhang intermedialer Fragestellungen zu selten Beachtung findet, kommt der Konkurrenz von Einzelmedien aber eine entscheidende Bedeutung zu, da »intermediale Phänomene gerade nicht allein als kooperierende, sich ergänzende Tradierungsleistung im diskursiven Zusammenhang funktionieren, sondern [...] vielmehr im Sinn von Paragoni Medien versuchen, die jeweils eigene Instanz als Leitmedium zu etablieren und die eigenen Vorteile gegenüber dem oder den anderen auszuspielen und dergestalt möglichst allein ein Thema im ›kulturellen Gedächtnis‹ zu verankern.«³⁴ Auch wenn die subjektivierenden Formulierungen hier ein wenig missverständlich erscheinen mögen, ist der Hinweis für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit wertvoll.

Es wird im Folgenden auch darum gehen müssen, literarische und essayistische Auseinandersetzungen mit der Fotografie als Ausdruck der Irritationen, die die zunehmende Bedeutung von Fotos als Gedächtnismedien im 20. Jahrhundert auslöste, zu lesen und anhand der entsprechenden Texte Strategien herauszuarbeiten, mit denen die Schriftkultur auf diese Irritationen reagierte. Dies muss sich nicht immer im

(Hg.): Strukturalismus als interpretatives Verfahren. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1972, S. 163-200; zur Vermittlung zwischen »weitem« und »engem« Intertextualitätsbegriff vgl. Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1-30.

32 Jürgen E. Müller: Intermedialität und Medienhistoriographie. In: Joachim Paech/Jens Schröter (Hg.): Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen. München: Fink 2008, S. 31-46, S. 39.

33 Irina O. Rajewsky: Intermedialität. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 73; vgl. zur ästhetischen Relevanz medialer Grenzen auch dies.: Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung. In: Dagmar von Hoff/Bernhard Spies (Hg.): Textprofile Intermedial. München: Meidenbauer 2008, S. 19-47.

34 Kirsten Dickhaut: Intermedialität und Gedächtnis. In: Erll/Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft, S. 203-226, S. 214.

Rahmen einer Medienkonkurrenz artikulieren, vielmehr wird sich zeigen, dass teilweise die der Konkurrenzperspektive zugrunde liegende Differenzierung der Einzelmedien durch Figuren der literarischen Aneignung des Fotografischen wieder innerhalb des Textes unterlaufen wird. Trotz – bzw. gerade wegen – dieser Möglichkeiten des ›Wiedereintritts‹ ist die Frage nach den medialen Differenzen zentral,³⁵ allerdings nicht im Sinn einer statischen Konzeption der involvierten Medien:

»Um die ›Intermedialität‹ zwischen einem literarischen Text und der Photographie, der literarischen und der photographischen Medialität (also nicht allein zwischen einer speziellen Passage und einem speziellen Photo) zu untersuchen, reicht es nicht aus, einen ahistorischen Begriff des Mediums an den Text heranzutragen (als gäbe es *die* Photographie). Vielmehr ist es nötig, die diskursive und historisch wandelbare Konstitution von Konzepten des Photographischen zu reflektieren.«³⁶

Das kann auch für punktuelle Bezüge auf einzelne Fotos in einem Text gelten, wenn diese – auch rezeptionsgeschichtlich – eine über die alltagspraktische Relevanz von Fotos hinausgehende intermediale Auseinandersetzung nach sich ziehen. Intermediale Auseinandersetzung ist vor diesem Hintergrund ganz wörtlich zu lesen, sozusagen mit Bindestrich, indem Intermedialität sich als konstitutiv für die Unterscheidung eines Mediums erweist.

»Als Theorie der Medien hätte Intermedialität nicht nur die technischen und ästhetischen Möglichkeiten des Wiederauftauchens von Medien in Medien zu thematisieren, sondern auch die historischen, sprachlichen und symbolischen Kopplungen, die einem Medium durch den Vergleich oder Bezug zu anderen *zugeschrieben* werden. [...] Intermedialität hätte damit auch die Spannung von technischem und kulturellem Diskurs, ja diese Unterscheidung selbst, zum Thema.«³⁷

35 Vgl. Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration. In: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 14-30, S. 25: »Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert. Das Verfahren, dieses ›mediale Differenzial‹ wiederum als (Trans-)Form durch die Wiedereinführung der Form sichtbar zu machen und zu formulieren (oder zu symbolisieren), ist fester Bestandteil der kunst- und mediengeschichtlichen Diskurse [...].«

36 Albers: Sehen und Wissen, S. 27.

37 Matthias Bickenbach: Die Intermedialität des Photographischen. In: Jürgen Fohrmann/ Erhard Schüttpelz (Hg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 123-162, S. 140; vgl. auch im selben Band: Jürgen Fohrmann: Der Unterschied der Medien, S. 5-19.

Solche Unterscheidungen gilt es, als rhetorische und poetologische Operationen herauszuarbeiten. Unter dem Aspekt einer selbstbezüglichen Konzentration auf die Medialität von Schrift und Literatur lässt sich die Auseinandersetzung von Literatur und Fotografie rückbeziehen auf das darin implizierte Konzept der Schriftlichkeit bzw., unter der spezifischeren Frage nach der Medialität des Gedächtnisses, auf den Gedächtnisentwurf des jeweiligen Textes.

Vor allem in der ersten Hälfte der Arbeit wird es darum gehen, zum einen die gedächtnistheoretischen Implikationen einiger Konzepte des Fotografischen in klassischen Texten zur Fotografie herauszuarbeiten und zum anderen nachzuweisen, dass dabei gleichzeitig Konzepte der Textualität und Sprache umgesetzt und diskutiert werden. Zugleich möchte ich zeigen, wie die Reflektion über Fotografie innerhalb der Texte selbst auch dann produktiv werden kann, wenn sie das Foto einem literarisch gefassten Gedächtnis entgegensetzt. Mit der Fotografie kann ein Element ins Spiel kommen, das den Gedächtniskonstruktionen des Textes ebenso zu entgegen scheint wie den Formen des kulturellen Gedächtnisses. Gegen das Assmann'sche Konzept des kulturellen Gedächtnisses hat bereits Vittoria Borsò eingewandt, dieses überspringe bei aller Betonung der Medialität des Gedächtnisses die darin implizierte Alterität um einer sinnstiftenden Kontinuität willen. Als kritisches Gegenmoment zur Auffassung des Mediums als mehr oder weniger transparentem Vermittler von Inhalten dient Borsò neben der »écriture« im Sinne Roland Barthes' gerade die Fotografie: »Die Materialität der Einschreibungen führt zu einer empfindlichen Interferenz für die Funktionsgedächtnisse, die als Aufbewahrungsspeicher von identitätsbezogener Selbstvergewisserung verstanden werden.«³⁸ Dagegen ließe sich wiederum einwenden, dass die Vorstellung einer materiellen Einschreibung jenseits aller sinnbezogenen Zurichtungen bereits höchst voraussetzungsvoll und in ihrer Opposition zur Selbstversicherung im kulturellen Gedächtnis Assmann'scher Prägung auch nicht unmittelbar einsichtig ist. Die hier skizzierte kritische und destabilisierende Funktion des Medialen verwirklicht sich in erster Linie im Ästhetischen und betrifft darin eine Möglichkeit literarischen Schreibens, die innerhalb der Literatur deren Funktionalisierung als Medium des kollektiven Gedächtnisses entgegenwirkt. In welcher Weise die untersuchten Texte solche Momente in Auseinandersetzung mit der Fotografie ins Spiel bringen und inwiefern ihre Gedächtnisinszenierungen generell um etwas zentriert sind, das keinen Platz in einem kulturellen Gedächtnis findet, wird in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein.

38 Vittoria Borsò: Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs. In: Vittoria Borsò/Gerd Krumeich/Bernd Witte (Hg.): Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 23-53, S. 49.

Indem die Arbeit sich dabei zunächst auf die Analyse von Texten konzentriert, die normalerweise zur theoretischen Bestimmung der Fotografie herangezogen und meist an fiktionale Texte einfach herangetragen werden, sind die jeweiligen Konzepte von vornherein aus einer distanzierten Perspektive betrachtet, zugleich aber eingeführt. Diese doppelte Herangehensweise erscheint nötig, da sie es einerseits erlaubt, der Wirkungsgeschichte der jeweiligen theoretischen Entwürfe Rechnung zu tragen, an der schließlich auch die anschließend behandelten Texte partizipieren, und damit Begriffe einzuführen, mit denen gearbeitet werden kann und muss. Andererseits verhindert die analytische Distanz substantzialistische Missverständnisse einer unkritischen Übernahme dieser Begriffe und kann sie in ihrem Wert als poetologische und Denkfiguren herausstellen.

Ein wichtiger Bereich der Aneignung der Fotografie als poetologische und philosophische Reflektionsfigur ist zweifellos die Metaphorik.³⁹ Es geht dabei weniger um die metaphorischen Umschreibungen, mit denen die Fotografie seit ihren Anfängen gefasst wurde – bereits der Name »Fotografie« ist eine Metapher –,⁴⁰ sondern um fotografische Metaphern, also die Verwendung der Fotografie als Metapher. Dieser Aspekt steht im Zentrum der Studie von Michael Neumann, der sich allerdings vor allem auf Begriffe der Wahrheit, der Evidenz und der Präsenz konzentriert,⁴¹ dem Bereich einer fotografischen Metaphorik des Gedächtnisses jedoch kaum Beachtung schenkt. Die Verwendung der Fotografie als Metapher lässt sich aber in zumindest zwei oft konträr konzipierte Bereiche aufteilen: den Bezug aufs fertige Bild und den Prozess der Entwicklung. Während das Bild oft im Zusammenhang der von Neumann dargelegten Topik der Oberfläche steht, die besonders im 19. Jahrhundert, im Umkreis von Realismus und Naturalismus, zum Tragen kommt, aber unter kulturkritischen Vorzeichen bis ins 20. Jahrhundert wirksam bleibt,⁴² kommt mit dem Entwicklungsprozess eine zeitliche Komponente ins Spiel, die im Bild fotografischer Evidenz und Präsenz nicht aufgeht. Wesentlich für die

39 Vgl. zur Intermedialität und dem Problem der Mediengrenzen unter dem Gesichtspunkt der Metapher die Überlegungen von Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2005, S. 22 f.

40 Vgl. hierzu Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album fotografischer Metaphern*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006; Stefanie Diekmann: *Mythologien der Fotografie. Abriß zur Diskursgeschichte eines Mediums*. München: Fink 2003; Geoffrey Batchen: *The Naming of Photography. »A Mass of Metaphors«*. In: *History of Photography* 17/1 (1993), S. 22-32; zur Metaphorik der Medien allg. (mit dem Schwerpunkt auf dem Computer) vgl. Georg Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 19 ff.

41 Vgl. Neumann: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*, S. 15 ff.

42 Vgl. ebd., S. 62 f., S. 259 f.; zur Vieldeutigkeit der Oberflächentopik im 19. Jahrhundert vgl. Stiegler: *Philologie des Auges*, v.a. S. 325 ff.

Fotografie als Gedächtnismedium in der Literatur des 20. Jahrhunderts sind gerade Verfahren des Aufschubs und der Nachträglichkeit, und dies nicht allein im Bereich der Metaphorik im engeren Sinn.

Es wird also ebenso darum gehen, die jeweilige Metaphorik der Texte mit deren Verfahren zu vermitteln. Dies gilt bereits für die Topik der Oberfläche und ihr Verhältnis zu Verfahren der Montage, das heißt hier auch einer Kombination von Text und Bild. Solche Möglichkeiten der Medienkombination stehen zwar nicht im Zentrum der Arbeit,⁴³ lassen sich aber gerade im Fall der Montage an die im Fokus der übrigen Textanalysen stehenden Beschreibungen von Fotografien anschließen. Die Metaphorik einer opaken fotografischen Oberfläche kreuzt sich in den hier untersuchten Montage-Entwürfen mit einer Metaphorik der Lesbarkeit von Bildern. Dort, wo die Differenz von Bild und Text durch ihre Kombination am augenfälligsten ist, wird sie dem ästhetischen Anspruch der Kombination nach nivelliert.

Im Fall der Foto-Ekphrasis⁴⁴ treten dagegen Prozesse des Aufschubs und der Nachträglichkeit stärker in den Vordergrund, die tendenziell die Differenz zwischen Bild und Text betonen und die Möglichkeit einer sprachlichen Aufhebung der Fotografie ins »visuelle Gedächtnis der Literatur«⁴⁵ verhindern können. »The ekphrastic image acts [...] like a sort of unapproachable and unrepresentable ›black hole‹ in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping and affecting it in fundamental ways.«⁴⁶ Eben diese – auch inszenierte – Fremdheit im literarischen Bezug auf Fotografien soll in den Textanalysen vor allem in der zweiten Hälfte der Arbeit mit einer spezifischen Problematik des kollektiven und individuellen Gedächtnisses nach 1945 verknüpft werden. Die Frage des ›Undarstellbaren‹ ist gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts untrennbar mit Auschwitz verknüpft und dies betrifft in mehrfacher Hinsicht das Verhältnis von Literatur und Fotografie als Gedächtnismedien. Die Fotos der deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager

43 Vgl. dazu zuletzt: Steinaecker: Literarische Foto-Texte.

44 Vgl. dazu Laura Barrett: Ekphrastic Photographs. A Study in Time and Timelessness. In: Corrado Federici/Esther Raventos-Pons (Hg.): Literary texts and the arts. Interdisciplinary perspectives. New York u.a.: Lang 2003, S. 81-98.

45 Monika Schmitz-Emans: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern. In: Manfred Schmeling/Schmitz-Emans/Winfried Eckel (Hg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 17-34, vgl. v.a. S. 20 f., im Sinn der hier entwickelten These: S. 34.

46 W.J.T. Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations. Chicago, London: University of Chicago Press 1994, S. 158.

gehören zu den zentralen ›Ikonen‹⁴⁷ eines kollektiven visuellen Gedächtnisses des 20. Jahrhunderts und werfen zugleich die ethische Frage der Darstellbarkeit in besonderer Dringlichkeit auf. Literarische Texte, vor allem von Überlebenden der Lager, denen es um Gedächtnisbildung geht, stehen so durchaus in einer gewissen Medienkonkurrenz, die reflektiert werden muss. Diese Reflektion muss gleichwohl nicht immer die Form einer Konkurrenz annehmen bzw. müssen in den hier behandelten Texten nicht immer die Schreckensbilder aus den Lagern im Mittelpunkt stehen. Es wird an den einzelnen Texten zu verfolgen sein, welche Strategien jeweils in der Annäherung an die Vergangenheit zur Anwendung kommen und in welcher Weise der Bezug auf fiktive oder auch außerhalb des fiktionalen Texts vorliegende Fotos der Reflektion auf die eigene Medialität und Gedächtnisinszenierung dient. Es wird sich zeigen, wie die Medialität der Fotografie vor allem dann ins Spiel kommt, wenn die Grenzen der textuellen Gedächtnisinszenierung und auch eines kollektiven Gedächtnisses überhaupt aufgezeigt werden sollen.

ZUR TEXTAUSWAHL

Wie gesagt steht am Anfang der Arbeit die eingehende Analyse sozusagen klassischer Texte zur Fotografie – Texte, die offenbar in keiner Arbeit zur Fotografie fehlen dürfen, aber oft nur als mehr oder weniger autoritative Zitate fungieren. Dieser Status darf nicht unbeachtet bleiben. Soll durch die ausführliche Behandlung dieser Texte einerseits eine literarische Dimension erschlossen werden, die in ihrer Reduktion auf Belegstellenlieferanten notwendig verlorengeht, so sollen dadurch zugleich die wesentlichen Funktionen eines Diskurses über die Fotografie im 20. Jahrhundert deutlich werden. Obwohl eine Zusammenstellung der wichtigsten ›Topoi‹ oder Gemeinplätze der Fotografie, wie dem »toten Bild«, dem »Memento Mori« oder der »Vera Ikon« nicht intendiert ist,⁴⁸ werden einige dieser Topoi von Kapitel zu Kapitel wieder auftauchen und, wenn nötig, einer genaueren Betrachtung unterzogen. Der Einfluss der behandelten Texte dürfte auch in der spezifischen Ausformulierung begründet sein, die solche Gemeinplätze in ihnen gefunden haben, ebenso aber in ihrer Verbindung der Reflektion über die Fotografie mit anderen Diskursfeldern. In diesem Sinne geht es der Darstellung zwar notwendigerweise darum, die Logik und Funktion zentraler Begriffe dieser Texte herauszuarbeiten, und dies auch im Hinblick darauf, dass diese in der Rezeption fast ein Eigenleben entfalteten – Prägnanzen wie »*studium*« und »*punctum*« (Barthes) oder »Aura«,

47 Vgl. v.a. Cornelia Brink: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945. Berlin: Akademie Verlag 1998.

48 Vgl. dazu z.B. Stiegler: Bilder der Photographie, S. 233 ff., S. 139 ff., 238 ff.

»Konstruktion« und »Spur« (Benjamin) sind teilweise selbst wieder zu Gemeinplätzen geworden. Ebenso ist der Darstellung aber daran gelegen, der diese Rezeption begünstigenden Anschlussfähigkeit und Flexibilität der jeweiligen Begriffe Rechnung zu tragen und sie durch Querbezüge der Lektüren in Konstellationen zu setzen, die nicht nur in der Begriffslogik, sondern auch hinsichtlich der in den Texten selbst explizierten Querbezüge Verbindungslinien wie Brüche gleichermaßen zutage treten lassen. Es lassen sich so literarische Wahrnehmungsmuster der Fotografie herausarbeiten, die weniger auf der Ebene eines »fotografischen Blicks« etwa in der Beschreibungstechnik als auf der einer diskursiv vermittelten Betrachtung der Fotografie und von Fotografien anzusiedeln sind.

Die skizzierte literarisch orientierte Begriffsarbeit verfährt dezidiert nicht chronologisch. Der Einstieg mit Roland Barthes' *La Chambre claire* bietet sich aus verschiedenen Gründen an. Zunächst erscheint Barthes' grundsätzliche, »ontologische« Herangehensweise an die Fotografie geeignet, nicht nur in der systematischen Darlegung sozusagen »gründlich« anzufangen, sondern ebenso eine in anderen Texten gleichermaßen zu beobachtende Faszination für das Medium Fotografie in ihrer literarischen Funktion als Phantasma herauszuarbeiten und so auch methodisch Zugänge für die späteren Textlektüren modellhaft anzuzeigen. Der systematische Aspekt hebt sich hierbei freilich gleichsam auf. Jenseits des Begrifflich-Systematischen ist der Beginn mit Barthes' Foto-Buch in dessen Popularität begründet. Zweifellos handelt es sich bei *La Chambre claire* um einen der einflussreichsten Texte zur Fotografie im 20. Jahrhundert, der den (theoretischen) Blick auf Fotografien und ihr Verhältnis zu Texten bis heute prägt. Gemäß der benannten Doppelperspektive einer Einführung von Begriffen und der distanzierten (und distanzierenden) Untersuchung ihrer textuellen Einsätze reflektiert die Arbeit an Barthes' Text einerseits dessen Historizität in Bezug auf den vorgängigen Fotodiskurs, andererseits aber auch die Historizität des gegenwärtigen Blicks, der frühere Texte nicht anders als im Licht der späteren lesen kann. Da es bei alledem in erster Linie um die Verquickung von theoretischer und literarischer Reflektion über die Fotografie geht, wird auf eine genauere Untersuchung des autobiografischen Texts *Roland Barthes par Roland Barthes*, der immerhin durch eine Reihe von privaten Fotos eingeleitet wird,⁴⁹ verzichtet.

49 Vgl. dazu v.a. Nancy Pedri: Documenting the Fictions of Reality. In: *Poetics Today* 29/1 (2008), S. 155-174; Gabriele Schabacher: Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion »Gattung« und Roland Barthes' *Über mich selbst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 237 ff.; Maryse Fauvel: Photographie et autobiographie. *Roland Barthes par Roland Barthes* et *L'Amant* de Marguerite Duras. In: *Romance Notes* 34/2 (1993), S. 193-202; Anna Whiteside: Autobiographie ou anti-autobiographie? Le cas Barthes. In: *Neophilologus* 65 (1981), S. 173-184.

Bei Benjamin, dem anderen notorischen Stichwortgeber in Sachen Fotografie, liegt eine stärkere Aufteilung entlang der Rezeptionsschemata theoretisch und literarisch näher, wenngleich die Trennung sich weder bei der Betrachtung seiner essayistisch-reflexiven Texte und erst recht nicht der literarischen Texte gänzlich aufrechterhalten lässt. Die Aufteilung und Verteilung der jeweiligen Kapitel zu Benjamin hat eher konstruktive Gründe. Hier wie im Fall der anderen Texte vor allem der ersten Hälfte der Arbeit geht es darum, in der Anordnung der Lektüren Texte zu kontrastieren und Verbindungen nachzugehen, die nicht zwingendermaßen chronologisch oder an der Einheit des Textes, geschweige denn an der Trennung theoretisch-literarisch orientiert sind. So ist Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* in beinahe allen hier behandelten theoretischen Entwürfen ein deutlicher Bezugspunkt, insbesondere, was die die Gedächtnisleistung der Literatur angeht. Dies verlangt nicht nur, in einzelnen Kapiteln – in diesem Fall bei Barthes – auf bestimmte Zusammenhänge aus Prousts Roman vorzugreifen, sondern zugleich einen Rückbezug der in Auseinandersetzung mit der *Recherche* entwickelten theoretischen Positionen auf die Fotografie-Bezüge im Roman selbst.

Die enge Verbindung von theoretischer Reflektion und den ästhetischen Positionen eines literarischen Texts prägt ebenso das spätere Kapitel zu Bertolt Brechts *Kriegsfiabel* in ihrem Bezug zu Benjamin und der Diskussion des Verfahrens Montage in den zwanziger Jahren. Mit dem Gegenstand der *Kriegsfiabel* ist zugleich die Zäsur verbunden, die die Arbeit auch in ihrer Aufteilung prägt. Schon das dem Brecht-Kapitel vorangehende Kapitel zu Kracauer arbeitet Auschwitz als beinahe unausgesprochenen Hintergrund von dessen Film- wie Geschichtstheorie heraus und setzt dies von der Auseinandersetzung mit der Bildkultur der zwanziger und dreißiger Jahre ab, bei der vor allem konstruktive Verfahren wie die Montage im Vordergrund standen.

Die Problematik der von Kracauer sowie Brecht entwickelten unterschiedlichen Positionen des Umgangs mit einer zunehmend visuell vermittelten und geprägten Wirklichkeit, insbesondere in historischer und memorialer Hinsicht, wird anhand des schwierigen kulturellen, wissenschaftlichen, ästhetischen und literarischen Umgangs mit Fotografien des Holocaust deutlich. In den Analysen von Texten Jorge Sempruns, Georges Perecs, Hubert Fichtes und Christa Wolfs steht die Funktion fotografischer Bezüge in der literarischen Auseinandersetzung mit Auschwitz und dem Nationalsozialismus daher im Vordergrund. Da diese literarischen Texte weniger stark in die Diskussion theoretischer Reflektionen der Fotografie als Gedächtnismedium eingebunden werden, setzt die zweite Hälfte der Arbeit auch in dieser Hinsicht einen anderen Akzent. Im Verhältnis zu den Theorielektüren der ersten Hälfte geht es weniger um die Applikation vorgängiger theoretischer Erörterungen, als um die Übertragung von Begriffs- und Problemzusammenhängen in einen veränderten Kontext. Über den bereits vorher präsenten Komplex Auschwitz hinaus bestimmt diesen Kontext vor allem der lebensgeschichtlich vermittelte, und darin

faktuale, Hintergrund der behandelten Texte und deren – gerade im Bezug auf den Holocaust nicht unproblematisches – Verhältnis zur eigenen Fiktionalität.

Die Verbindung von fiktionalen und faktualen Darstellungen wird in einem kurzen Exkurs durch allgemeinere Überlegungen zum Verhältnis von Fotografie, Autobiografie und Fiktion aufgenommen. Dabei geht es weniger um eine erschöpfende Erörterung des Themas als um die Erarbeitung analytischer Zugänge, die auf die behandelten Texte anwendbar sind und diese vergleichbar machen. Insofern sowohl Fotografie und Autobiografie in nicht unproblematischer Weise mit Begriffen der Authentizität verbunden sind, vor allem im Hinblick auf Fragen der Referenz,⁵⁰ scheint sich eine Engführung auch in dieser Hinsicht anzubieten. Bei den hier untersuchten Texten wird jedoch deutlich, dass fotografische und autobiografische Authentizitätsbegriffe durchaus unterschiedlich eingesetzt (und gebrochen) werden können. Vor dem Hintergrund der vorliegenden Arbeit ist vor allem die in struktureller und hermeneutischer Hinsicht an die Referenzfrage in der Autobiografie gekoppelte Identitätsproblematik interessant. Eine Auseinandersetzung etwa mit dem ebenfalls naheliegenden Konzept der »autofiction« erscheint für diesen begrenzten Zweck weniger ergiebig.⁵¹

Angesichts der Bedeutung von Fotografien im 20. Jahrhundert auch in der Literatur ist es nicht einfach, die Ausschlüsse einer Arbeit wie der vorliegenden zu begründen. Wie Albers richtig feststellt, gibt es »[k]aum ein[en] Autor des 19. oder 20. Jahrhunderts, bei dem die Untersuchung dieses thematischen Feldes nicht vielversprechend wäre.«⁵² Die Konzentration auf das Gedächtnis und die zentralen Texte zu Fotografie und Gedächtnis einerseits sowie die Eingrenzung bei der Textauswahl in der zweiten Hälfte der Arbeit auf den Themenkomplex Auschwitz und Nachleben des Nationalsozialismus andererseits legen bereits eine gewisse Auswahl nahe. Ein Autor, dessen Fehlen dabei vielleicht, auch angesichts seiner Popularität, besonders ins Auge fällt und der daher hier stellvertretend für alle anderen Ausschlüsse genannt sei, ist W.G. Sebald. Angesichts der ständig wachsenden For-

50 Vgl. zum Begriff der Referenzauthentizität: Susanne Knaller: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg: Winter 2007, zur Fotografie v.a. S. 25 f., S. 86 ff., zur Autobiografie S. 153 ff.; S. 177 ff.

51 Vgl. zu einem Überblick Philippe Gasparini: Autofiction: une aventure du langage. Paris: Seuil 2008; Vincent Colonna: Autofiction & autres mythomanies littéraires. Auch: Tristram 2004 (im Hinblick auf die hier behandelten Texte v.a. S. 93 ff; 135 ff.); zur Einführung des Begriffs vgl. Serge Doubrovsky: Autobiographie/vérité/psychanalyse. In: Ders.: Autobiographiques: de Corneille à Sartre. Paris: Presses Universitaires de France 1988, S. 61-79 (bei der Analyse der Texte Sempruns verwende ich gelegentlich den Begriff »Autofiktion« als Umschreibung der Strategie, autobiografische Elemente in die Romanfiktion einzuführen, meine dies aber nicht streng terminologisch).

52 Albers: Photographische Momente bei Claude Simon, S. 11.

schungsliteratur⁵³ erschien der Bedarf, Sebald unter die Auswahl einiger exemplarischer AutorInnen in der zweiten Hälfte der Arbeit aufzunehmen, relativ gering. Es

-
- 53 Neben Horstkotte: Nachbilder, Vangi: Letteratura e fotografia; Steinaecker: Literarische Foto-Texte vgl. zur Fotografie bei Sebald: Richard Crownshaw: The Limits of Transference: Theories of Memory and Photography in W.G. Sebald's *Austerlitz*. In: Astrid Erll u.a. (Hg.): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin u.a.: de Gruyter 2009, S. 67-90; George Kouvaros: Images that Remember Us: Photography and Memory in *Austerlitz*. In: Gerhard Fischer (Hg.): *W.G. Sebald: Schreiben ex patria/Expatriate Writing*. Amsterdam: Rodopi 2009, S. 389-412; Sibylle Omlin: Die Realität von reproduzierten Dingen. Fotografien in »Die Ringe des Saturn« von W.G. Sebald. In: Alexandra Kleihues (Hg.): *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentationen des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*. Paderborn: Fink 2008, S. 171-184; die Beiträge in: Lise Patt/Christel Dillbohner (Hg.): *Searching for Sebald: Photography after W.G. Sebald*. Los Angeles: Institute of Cultural Inquiry 2007; Andrea Gnam: Fotografie und Film in W.G. Sebalds Erzählung »Ambros Adelwarth« und seinem Roman »Austerlitz«. In: Sigurd Martin (Hg.): *Verschiebeparkhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 27-47; Maya Barzilai: On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*. In: Scott Denham (Hg.): *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*. Berlin u.a.: de Gruyter 2006, S. 205-218; Lilian R. Furst: Realism, photography, and degrees of uncertainty. In: ebd., S. 219-229; Torsten Hoffmann/Uwe Rose: »Quasi jenseits der Zeit«. Zur Poetik der Fotografie bei W.G. Sebald. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125/4 (2006), S. 580-608; Edit Kovács: Halbdunkel. Zum Beschriften und Lesen von Fotografien in W.G. Sebalds Roman »Austerlitz«. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* (2006), S. 87-96; Jan Ceuppens: Realia: Konstellationen bei Benjamin, Barthes, Lacan und Sebald. In: Claudia Öhlschlager/Michael Niehaus (Hg.): *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 241-258; Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: ebd., S. 31-45; Doren Wohlleben: Über die Illustration hinaus. Zur paraliterarischen Funktion der Photographien in W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Urs Meyer (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein 2006, S. 185-202; Richard Crownshaw: Reconsidering Postmemory: Photography, the Archive, and Post-Holocaust Memory in W.G. Sebald's *Austerlitz*. In: *Mosaic* 37/4 (2004), S. 215-236; Peter Drexler: Erinnerung und Photographie. Zu W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Renate Brosch (Hg.): *Ikono-Philo-Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: trafo 2004, S. 279-302; Anne Fuchs: »Die Schmerzensspuren der Geschichte«. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa. Köln u.a.: Böhlau 2004, v.a. S. 138 ff.; Mark Anderson: Fino allo sciogliersi delle cose: la fotografia nell'opera di W.G. Sebald e la prosa della fotografia. In: Grazia Pulvirenti/Renata Gambino/Vincenza Scuderi (Hg.): *Le muse inquiete. Sinergie artistiche nel novecento tedesco. Atti del Con-*

wurde stattdessen stärker darauf geachtet, Texte aufzunehmen, die gerade hinsichtlich der Fotografie in ihren Werken relativ wenig untersucht wurden. Der Ausschluss, auch vieler anderer aktueller Texte, ist auch in den literarischen Strategien und damit zusammenhängend dem zeitlichen Rahmen der Arbeit begründet. Um weitere Kohärenz und Vergleichbarkeit zu erreichen, stehen Texte im Vordergrund, in denen sich ein fikionalisierender Zugriff auf die Biografie des Autors oder der Autorin feststellen lässt und bei denen diese Fiktionalisierung sich als Ausdruck einer literarisch in Szene gesetzten, gleichwohl autobiografisch vermittelten Identitätsproblematik lesen lässt. Die Identitätsproblematik wird demnach an die Zeitgenossenschaft zum Nationalsozialismus gekoppelt, was sich sicherlich als latent biografistische Herangehensweise kritisieren ließe. Es geht mir jedoch weniger darum, aus den Texten die Biografien ihrer Verfasser oder Verfasserin herauszuziehen oder diese jenen zugrunde zu legen, noch will ich die Frage literarischer Zeugenschaft über Gebühr ausdehnen. In den behandelten Texten zeigt sich auch eine Zeitgenossenschaft zu einem noch existierenden kommunikativen und vor allem natürlich einem individuellen Gedächtnis an den Nationalsozialismus. Bei aller Nähe von Sebalds Erzählern zu ihrem Autor fällt vor allem letztere Ebene bei ihm eher weg. Gerade die Konfrontation von individueller Erfahrung und Fotografie spielt aber in den meisten der behandelten Texte neben der rekonstruierenden Erinnerung eine wesentliche Rolle.

Ungefähr ab den neunziger Jahren lässt sich in literarischen Texten ein neuer Zugang zum Gedächtnis und ebenso zur Fotografie feststellen, der sich zum einen als (individuelle) Spurensuche nach einer zunehmend dem kulturellen Gedächtnis überantworteten Vergangenheit, zum anderen als Ausdruck einer verstärkten Aufmerksamkeit für die Fotografie lesen lässt. Im Schlusswort werde ich entsprechende Schlussfolgerungen am Beispiel der deutschsprachigen Gedächtnisliteratur in Form eines Ausblicks andeuten.

vegno Internazionale Catania 4-6 dicembre 2001. Firenze: Olschki 2003, S. 141-154; Heiner Boehncke: Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder. In: Text + Kritik 158: W.G. Sebald (2003), S. 43-62; J. J. Long: History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. In: Modern Language Review 98/1 (2003), S. 117-137; Christian Scholz: Photographie und Erinnerung. W.G. Sebald im Porträt. In: Akzente 50/1 (2003), S. 73-80; Elinor Shaffer: W.G. Sebald's Photographic Narrative. In: Rüdiger Görner (Hg.): The anatomist of melancholy. Essays in memory of W.G. Sebald. München: Iudicium 2003, S. 51-62; Stefanie Harris: The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. In: German Quarterly 74/4 (2001), S. 379-391.