

**Aus:**

KENTARO KAWASHIMA

## **Autobiographie und Photographie nach 1900**

Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald

August 2011, 314 Seiten, kart., 33,80 €, ISBN 978-3-8376-1764-1

Die Photographie hat in der modernen Erinnerungskultur eine entscheidende Rolle gespielt. Wie hat sich die Autobiographie mit dem Aufkommen dieses technischen Gedächtnismediums verändert?

Aus literatur- und medienwissenschaftlicher Perspektive beschäftigt sich Kentaro Kawashima exemplarisch mit autobiographischen Texten von fünf Schriftstellern, die sich mit Blick auf die Photographie umorganisiert haben. Die Analyse dieser nach 1900 entstandenen Schriften stößt immer wieder auf die Kategorien der Zerstreuung und Wiederholung – in dem Maß, wie die Photographie in der modernen Gesellschaft als Identitätsmaschine fungiert hat.

**Kentaro Kawashima** (Dr. phil.) lehrt Deutsch und deutsche Literatur an der Universität Meijigakuin in Tokio/Yokohama.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1764/ts1764.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1764/ts1764.php)

# Inhalt

---

## **Einleitung** | 7

1. Fragestellung | 7
2. Über den Begriff der Autobiographie | 13
3. Kommentar, Metapher, Montage und Theorie | 18
4. Identität/Differenz: Sammlung/Zerstreuung | 23

## **1. Photographische Recherchen von Proust** | 37

- 1.1 Das Photoporträt als Schauplatz  
von Identifizierung und Metamorphose | 37
- 1.2 » Erotische Recherchen« und Zerstreuung | 49
- 1.3 Photographische Ästhetik in der *Recherche* I:  
Technische Innovationen | 55
- 1.4 Photographische Ästhetik in der *Recherche* II:  
Thanatographie | 62
- 1.5 Die Photographie als Metapher  
für Gedächtnis und Erinnerung | 71
- 1.6 Die *mémoire involontaire* als Wiederholung | 79

## **2. Benjamins Album der Erinnerungsbilder** | 87

- 2.1 *Kleine Geschichte der Photographie*  
als Vorlage der Autobiographie | 87
- 2.2 Unsinnliche Ähnlichkeit und Mimikry | 94
- 2.3 Die *mémoire involontaire* als photographisches Erinnern | 104
- 2.4 Photosammlung der Erinnerungsbilder | 113
- 2.5 Zerstreuung auf den Film hin | 123

### **3. Brinkmanns autobiographe Ruinen | 137**

- 3.1 Sammlung und Zerstreung  
eines fahrenden Autobiographen | 137
- 3.2 Photographien als Autobiographeme: Abfälle und Utopie | 152
- 3.3 Mehrfache Ruinen | 166

### **4. Barthes' Autobiographien mit Blick auf die Photographie | 183**

- 4.1 Spiegelstadium in *Roland Barthes par Roland Barthes* | 183
- 4.2 Zur Performanz des autobiographischen Fragmentarismus:  
das Schauspiel des Imaginariums | 195
- 4.3 *Die helle Kammer* als phototheoretische  
Wiederholung der *Recherche* | 204
- 4.4 Die phototheoretische Supplementierung  
der Autobiographie | 215
- 4.5 Wahnsinn der Lichtschrift | 220

### **5. Autobiographie als Archäologie der Lebensgeschichten:**

#### **Sebalds *Die Ausgewanderten* | 235**

- 5.1 Biographik und Autobiographik Sebalds | 235
- 5.2 (Auto-)Biographik mit Photoalben | 244
- 5.3 Archäologische Erinnerung | 260
- 5.4 Ästhetik des Unterwegs | 270

### **Schlußbemerkung: Merkmale der Autobiographik mit Blick auf die Photographie | 281**

### **Zitierte und weiterführende Literatur | 291**

# Einleitung

---

»[...]

*Fotografie des Autors*

[...]

*Zerreißung der Fotografie des Autors.*«

(Heiner Müller)

## 1. FRAGESTELLUNG

Wie hat sich das autobiographische Schreiben seit dem Aufkommen der Photographie verändert? Als Johann Wolfgang von Goethe zwischen 1809 und 1831 sein autobiographisches Werk *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* verfaste, war die Erfindung der Photographie noch nicht allgemein bekannt: Die photographiegeschichtlich älteste Aufnahme von Joseph Nicéphore Nipce, dem Erfinder der sogenannten Heliographie, datiert zwar auf das Jahr 1827. Die Daguerreotypie von Louis Jacques Mand Daguerre, die die Photographie als neue Medientechnik weltweit bekannt machte, wurde aber erst 1839 veröffentlicht.<sup>1</sup> Was Goethe Gedächtnis und Erinnerung vermittelt, war daher neben mündlichen Überlieferungen und manuell produzierten Bildern nicht zuletzt die *Schrift*. In der medialen Konstellation um 1800, wo die Schrift im Zug der allgemeinen Alphabetisierung das privilegierte Leitmedium zur Aufzeichnung und Übertragung von sinnlichen Daten aller Art war, waren für den Dichter schriftliche Dokumente das Gedächtnismedium schlechthin.<sup>2</sup> Die Schrift als Gedchtnistrger war für ihn aber auch deshalb von großem Belang, weil seine *Dichtung und Wahrheit* es darauf absah, nicht nur seine eigene Lebensgeschichte als Bildung zum exemplarischen ›Autor‹ zu erzählen, sondern

---

1 | Zur Erfindungsgeschichte der Photographie vgl. Bernd Busch 1995, S. 178-205. Beaumont Newhall 1998, S. 13-26. Bernd Stiegler 2006a, S. 15-45.

2 | Zum »Aufschreibesystem um 1800« vgl. Friedrich Kittler 1995, S. 9-220.

auch ein kulturhistorisches Panorama der Epoche zu entfalten. Die Autobiographie war für Goethe keine private Angelegenheit. Wie er im Vorwort proklamierte, sah er »die Hauptaufgabe« der *Selbstbiographie* darin, »den Menschen in seinen Zeitverhältnissen«<sup>3</sup> nachzuzeichnen. Was Goethes Rekurs auf Schriftdokumente anbelangt, belegt etwa der Ausleihkatalog der Weimarer Herzoglichen Bibliothek sein weitgreifendes Quellenstudium.<sup>4</sup> Die in der deutschsprachigen Literatur kanonischste Autobiographie gehört also mediengeschichtlich zu dem Zeitalter der Schrift und Literatur, das von der photographischen Umwälzung der Erinnerungstechnik noch nicht getroffen wird.

Um 1900 herrscht aber eine ganz andere gedächtnismediale Konstellation für die autobiographische Literatur. Hat sich doch damals die medienhistorische Revolution der Photographie, die in der Präzision und Bildauflösung in hohem Maß manuellen Bildmedien überlegen ist, längst verallgemeinert. In seiner zwar nicht literarischen, aber für das 20. Jahrhundert paradigmatischen Autobiographie, die Freud, Lacan, Canetti, Deleuze, Kittler und andere ausführlich kommentierten, hinterläßt der Dresdner Senatspräsident Daniel Paul Schreber eine Spur von der Begegnung mit der hohen Bildauflösung der Photographie. In den *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903), die er in der Heilanstalt Sonnenstein bei Pirna verfaßte, spricht Schreber selbst von solch »plastischer Deutlichkeit und photographischer Treue« seiner nächtlichen Visionen:

Daß ein nicht ganz ruhig schlafender Mensch Traumbilder zu sehen glaubt, die ihm sozusagen von seinen eigenen Nerven vorgegaukelt werden, ist eine so alltägliche Erscheinung, daß darüber an sich kein Wort zu verlieren wäre. Die Traumbilder der vorerwähnten Nacht und die früheren ähnlichen Visionen übertrafen aber an plastischer Deutlichkeit und photographischer Treue bei Weitem alles Dasjenige, was wenigstens ich in gesunden Tagen früher je erlebt habe.<sup>5</sup>

Die Photographie dient in dieser Passage dazu, eine unglaubliche Wahrfähigkeit der wahnhaften Halluzinationen zu unterstreichen, weil sie seit

---

**3** | Johann Wolfgang von Goethe 1998, Bd. 9, S. 9.

**4** | Vgl. Benedikt Jeßing 1997, S. 280f.

**5** | Daniel Paul Schreber 2003, S. 49. Zu weiteren Photographiebezügen vgl. Daniel Paul Schreber 2003, S. 256, S. 295.

ihrer Erfindung als wirklichkeitsgetreue Reproduktion gilt.<sup>6</sup> Die Photographie nimmt, wie der Erfinder der Negativphotographie William Henry Fox Talbot 1844 für seine Kalotypie propagierte, schon in ihrer Inkunabel »eine Vielzahl kleinster Details« auf, die »die Wahrheit und Realitätsnähe der Darstellung steigern helfen und die kein Künstler so getreu in der Natur abkopieren würde.«<sup>7</sup> Wenn die »Traumbilder« diese von keiner Künstlerhand erreichbare Auflösungsgenauigkeit und damit bedingte Wirklichkeitstreue aufweisen, dann geht es tatsächlich um ihre unwahrscheinliche Intensität. Die Photographie tritt hier als technisches, allgemeingültiges Maß der Repräsentation auf, anhand dessen der »Nervenranke« die außerordentliche Realität seiner Halluzination behauptet.

Die Medientechnik der Photographie ist mit allen ihrer technischen Entwicklungen seit der Erfindung spätestens um die Jahrhundertwende ein »historisches Apriori«<sup>8</sup> für das autobiographische Schreiben, indem sie in nahezu alle Bereiche des modernen Lebens Eingang gefunden hat. »Fotografien sind«, so Vilém Flusser in *Für eine Philosophie der Fotografie*, »allgegenwärtig: in Alben, Zeitschriften, Büchern, Vitrinen, auf Plakaten, Einkaufsstüten, Konservenbüchsen.«<sup>9</sup> Ohne große Übertreibung könnte man sagen, daß die Photographie einen notwendigen Bestandteil moderner Institutionen wie etwa Familie, Bürokratie, Polizei, Wissenschaft, Massenmedien, Kunst usw. ausmacht. Im Zuge dieser Verallgemeinerung hat sich die Photographie nach und nach immer mehr an »dem Archiv«<sup>10</sup> beteiligt, das den autobiographischen Diskurs reguliert. Die Regulierung des autobiographischen Diskurses durch das photographische Archiv vollzieht sich insbesondere dadurch, daß es präzise Gedächtnisbilder sammelt und aufbewahrt, daß es diese Bilder dem Erinnerungssubjekt je nach seinem Bedarf zur freien Verfügung stellt. Die Photographie der Familie, die das Subjekt zum autobiographischen Erzählen bringt, ist ein Paradebeispiel hierfür. In ihrer Autobiographie *weiter leben* (1992) kommt beispielsweise Ruth Klüger auf ein Photo des früh gestorbenen Vaters zu sprechen:

**6** | Zur Diskursivierung der Photographie als wirklichkeitsgetreuer Wiedergabe im 19. Jahrhundert vgl. Gerhard Plumpe 1990; Bernd Stiegler 2001.

**7** | William Henry Fox Talbot 2006, S. 62.

**8** | Michel Foucault 1981, S. 184.

**9** | Vilém Flusser 2006, S. 38.

**10** | Michel Foucault 1981, S. 187. Zum philosophischen Begriff des Archivs im Singular vgl. auch Jacques Derrida 1997b.

Ich habe zwei Photos von ihm, das eine ist auf seinem Studentenausweis, da sieht er jung und draufgängerisch aus. Das war die Zeit, als er um meine Mutter warb, er ein mittelloser Medizinstudent, in einer Stadt, wo es zu viele Ärzte gab, und sie die Tochter eines wohlhabenden Ingenieurs und Fabrikdirektors.<sup>11</sup>

Daß der Autobiographin nur zwei Photos vom Vater übrigbleiben,<sup>12</sup> ist ein Teil ihrer Familiengeschichte, die in die nationalsozialistische Judenvernichtung verwickelt war. Klüger überlebte nämlich die Konzentrationslager Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau und Christianstadt, während der Vater wohl 1944 in Auschwitz vergast wurde. Wenn das alte Ausweisphoto sie vom Vater in der Jugend erzählen macht, den sie selbst nicht sah, dann deshalb, weil es sonst nicht die Möglichkeit gäbe, ihn sich auf eine so präzise Weise zu vergegenwärtigen.

Monika Maron stößt auch auf die Problematik des Photographie-Archivs, das wesentlich vorgibt, was über die Biographie eines Subjekts gesagt werden kann. Wenn sie sich nämlich im Buch über ihre Familiengeschichte mit dem Titel *Pawels Briefe* (1999) bemüht, die Lebensgeschichten der Großeltern aus der tiefen Vergessenheit auszugraben, dann ist die Schriftstellerin gezwungen, sich wiederholt auf alte Photos zu beziehen. Hat sie doch keine eigene Erinnerung an ihre Großeltern, die am Anfang des 20. Jahrhunderts aus einem polnischen Dorf nach Berlin übersiedelten und 1942 getrennt voneinander sterben mußten: Pawel Iglarz im Vernichtungslager und seine Frau Josefa im Krankenhaus. Versucht die Schriftstellerin, die Leidensgeschichte der Großeltern zu rekonstruieren, dann bleibt ihr nur der Weg der sukzessiven *Ekphrasis* entlang ihrer alten Familienphotos, die sie teilweise auch ins Buch einmontiert. Daher ist es nicht verwunderlich, daß sie schreibt: »Das Bild, das ich mir von meinen Großeltern mache, ist schwarzweiß wie die Fotografien, von denen ich sie kenne.«<sup>13</sup> Wenn sich die Schriftstellerin ausschließlich anhand des pho-

---

**11** | Ruth Klüger 1994, S. 20f.

**12** | Genaugenommen besitzt die Schriftstellerin nur dieses Photo vom Vater, denn im »zweiten Photo« geht es um eine Photographie-Metapher für die Erinnerung: »Das ist das zweite Photo, das ich von ihm habe. Da sieht er so aus wie an dem letzten Abend, ernst, die Haare schon ein bißchen dünn, an den Schläfen Andeutungen einer Glatze, die er nicht mehr bekommen sollte. Ich hab ihn nicht wiedergesehen.« Ruth Klüger 1994, S. 32f.

**13** | Monika Maron 2004, S. 18.

tographischen »Archivs« die Großeltern vorstellen kann, dann wird der autobiographische Diskurs über die Familiengeschichte durch die photographische Gedächtnisordnung im vorhinein eingegrenzt und strukturiert.<sup>14</sup> Die Photographie funktioniert in diesem Sinne nicht lediglich als Gedächtnisstütze, sondern als *Formation* des Gedächtnisses, welche die autobiographische Praxis mit bestimmt. Von hier aus läßt sich die Frage, die eingangs gestellt wurde, präzisieren: Auf welche Weise hat sich die autobiographische Literatur gemäß der Photographie als neuer Gedächtnisformation umorganisiert? Welche Grundzüge weist das autobiographische Schreiben auf, das für seine Möglichkeiten die Präzision des technischen Bildmediums voraussetzt?

Bezüglich dieser Fragestellung stellt Manfred Schneiders diskurstheoretisches und medientheoretisches Buch *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*<sup>15</sup> eine bahnbrechende Arbeit dar, an die die vorliegende Untersuchung anschließt. Schneider legt die autobiographischen Texte von Marcel Proust, Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre und Michel Leiris jeweils im Verhältnis zu Photographie, Telephon, Kinematographie und Grammophon aus, wohingegen sich die vorliegende Arbeit nur auf autobiographische Texte im Verhältnis zu Photographie konzentriert: Es handelt sich hier um Texte, die für das autobiographische Schreiben mit Blick auf die Photographie exemplarisch zu sein scheinen: Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-27), Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1932-34/1938 entstanden), Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke* (1973 entstanden, 1979 erschienen), Roland Barthes' *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) sowie *Die helle*

---

**14** | Als ein interessantes Beispiel hierfür in der zwar fiktionalen, doch biographischen bzw. Biographie simulierenden Literatur sei Marcel Beyers Roman *Spione* (2002) genannt. Dort rekonstruiert der Erzähler die Lebensgeschichte seines Großvaters anhand eines alten Photoalbums. Freilich beginnt die eigentliche Handlung des Romans bezeichnenderweise mit dem Verschwinden der Photos von der Großmutter, mit einer Lücke im Album, durch die hindurch die Lebensgeschichte der Großmutter *ausspioniert* wird. Das Photoalbum, dessen Prinzip variable Anordnung ist, setzt Selektion voraus. Dagegen setzt Beyers Roman damit ein, dieses mediale Verfahren des Ein- und Ausschlusses in Frage zu stellen.

**15** | Manfred Schneider 1986; vgl. auch Manfred Schneider 1993. Zu Schneiders Theorie über die Autobiographie vgl. Martina Wagner-Egelhaaf 2000, S. 72-77.

*Kammer* (1980) und schließlich W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* (1992). Diese autobiographischen Schriften zeichnen sich dadurch aus, daß sie eine Beschäftigung mit der Gedächtnisordnung Photographie als wesentliche Dimension implizieren. Sei es als Sammler (Proust, Brinkmann, Sebald), sei es als Rhetoriker bzw. Metaphoriker (Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes), sei es als Theoretiker (Benjamin, Barthes), sei es als Knipser (Brinkmann, Sebald), nehmen die Schriftsteller die Beschäftigung mit der Photographie in ihre autobiographische Praxis auf, um dadurch eine gründliche Transformation des autobiographischen Schreibens zu vollbringen. Hierin liegt der Grund, daß ihre Texte als exemplarisch für das autobiographische Schreiben nach 1900, das sich angesichts der Photographie umorganisiert hat, angesehen werden können. Es gilt nun zu beschreiben, wie sie von ihren – jeweils anders angesetzten – Beschäftigungen mit der Photographie ausgehend eine neuartige Autobiographik entwickeln. Die vorliegende Arbeit teilt sich dabei in fünf Kapitel, um in chronologischer Reihenfolge die autobiographischen Texte der genannten fünf Schriftsteller zu durchleuchten.<sup>16</sup> Was die Textauswahl anbelangt, ist die vorliegende Untersuchung komplementär zur Dissertation von Susanne Blazejewski zu sehen, die sich, obgleich theoretisch grundverschieden, auf einem ähnlichen Forschungsfeld bewegt. In ihrem komparatistischen Buch *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur* beschreibt die Verfasserin Marguerite Duras' *Der Liebhaber* und Michael Ondaatjes *Es liegt in der Familie* im Verhältnis zur Photographie.<sup>17</sup> Abgesehen von dieser Nachbarschaft zu anderen literaturwissenschaftlichen Arbeiten bedarf die hier getroffene Textauswahl noch weiterer Explikationen, insofern auch Texte, die innerhalb der geläufigen Klassifikationen nicht als Autobiographien erscheinen, etwa *Die helle Kammer* und *Die Ausgewanderten*, einbezogen werden. Von daher gilt es nun, den Autobiographiebegriff zu skizzieren, der dieser Auswahl der Texte zugrundeliegt.

---

**16** | Auch auf Vladimir Nabokovs *Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie* (1951/1966) oder Marguerite Duras' *Der Liebhaber* (1984) wird in einem angemessenen Kontext eingegangen. Zu *Erinnerung, sprich* vgl. 5.2 (Auto-)Biographik mit Photoalben. Zu *Der Liebhaber* vgl. 2.4 Photosammlung der Erinnerungsbilder und 4.5 Wahnsinn der Lichtschrift.

**17** | Susanne Blazejewski 2002.

## 2. ÜBER DEN BEGRIFF DER AUTOBIOGRAPHIE

Anders als Epos, Drama, Lyrik usw. ist die Autobiographie keine rein literarische Gattung. Sie ist bekanntlich nicht nur von Dichtern und Schriftstellern, sondern auch von Musikern, Filmstars, Politikern, Sportlern und anderen Personen des öffentlichen Lebens beansprucht worden. Diesbezüglich macht Manfred Schneider darauf aufmerksam, daß eine Unzahl von Autobiographien innerhalb verschiedener Institutionen wie etwa im Kloster und in religiöser Gemeinde, in Klinik und Anstalt, Schule und Erziehungsheim, im Gericht und Gefängnis verfaßt, gesammelt und archiviert worden ist: Die Autobiographie ist nicht lediglich ein literarisches Phänomen, sondern auch an die Institutionen der europäischen Kulturmächte gebunden, die das Subjekt über sich selbst erzählen lassen.<sup>18</sup> So wird ab dem Mittelalter bis auf den heutigen Tag die *Lebensgeschichte* unablässig produziert und reproduziert: religiöse Berichte im Mittelalter, Memoiren und Biographien in der Renaissance, puritanistische und quietistische Geständnisse, pietistische Erwegungsgeschichten, Lebensbeschreibungen der paradigmatischen Menschen (z. B. Politiker, Künstler, Verbrecher, Kranke) vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Die Lebensgeschichte läßt sich als das *Schreibformat* fassen, demgemäß das Subjekt im Abendland, das Michel Foucault als »Geständnistier«<sup>19</sup> bezeichnet, seine Wahrheit formuliert hat. Durch diese Wahrheitsproduktion im Schreibformat der Lebensgeschichte ist sich einerseits das »Geständnistier« selbst begegnet, während es sich andererseits einer institutionellen Norm unterworfen hat. Die lebensgeschichtliche Autobiographik funktioniert also als biopolitische Kulturtechnik, durch die sich der Mensch subjektiviert, individualisiert und *normiert*.

Dieser diskurstheoretische Begriff der Autobiographie als Kulturtechnik richtet sich insbesondere gegen den Idealismus von Wilhelm Dilthey, der in seinem Buch *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1927) die »Selbstbiographie« als den »direktesten Ausdruck der Besinnung über das Leben« auffaßte.<sup>20</sup> So bringt er dieses literarische Genre in einen systematischen Zusammenhang mit der hermeneutischen Kategorie des »Verstehens des Lebens«: »Die Selbstbiographie ist die

18 | Vgl. Manfred Schneider 1993.

19 | Michel Foucault 1983, S. 63.

20 | Wilhelm Dilthey 1981, S. 244.

höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt.«<sup>21</sup> Dieser lebensphilosophische und hermeneutische Begriff der Autobiographie als unmittelbarer Ausdruck des *Selbstbewußtseins* dominierte in der Autobiographieforschung im 20. Jahrhundert. Davon zeugt namentlich die monumentale vierbändige *Geschichte der Autobiographie* des Dilthey-Schülers Georg Misch.<sup>22</sup> Wie er im Vorwort expliziert, will er dort aufgrund einer umfassenden Darstellung der Autobiographiegeschichte von der Antike bis zum 19. Jahrhundert »die autobiographischen Schriften in den verschiedenen europäischen Sprachen als Zeugnisse für die Entwicklung des Persönlichkeitsbewußtseins der abendländischen Menschheit« behandeln.<sup>23</sup> Es geht hier um ein hegelianisches Projekt, in der geschichtlichen Entwicklung der Autobiographie einen fortschreitenden Gang des menschlichen Selbstbewußtseins festzustellen.<sup>24</sup> In dieser idealistischen Lesart der Autobiographiegeschichte erscheint jene Blüte der Lebensgeschichte im aufgeklärten 18. Jahrhundert, die lange aus dem Gesichtspunkt der »Säkularisation«<sup>25</sup> der Bekenntnisliteratur betrachtet worden ist, als Ausdruck der unaufhaltsamen Bewußtwerdung des ›Individuums‹ und seiner zunehmenden Autonomie in der bürgerlichen Gesellschaft.

Gegen diesen idealistischen Autobiographiebegriff der Geisteswissenschaften, der die philologische Autobiographieforschung des 20. Jahrhunderts gründierte, wendet sich Manfred Schneider, wenn er auf die institutionelle Funktion der Lebensgeschichte als »Test auf die ›Normalität‹«<sup>26</sup> hinweist. Nicht zuletzt am Ein- und Ausgang verschiedener Institutionen muß das Subjekt gemäß dem Schreibformat der Lebensgeschichte seine Biographie kontinuierlich darstellen können. Eine kleine illustrative Szene hierzu befindet sich in Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, der nicht nur die *Bekanntnisse einer schönen Seele* beinhaltet, sondern auch Grundzüge des »Institutionenromans«<sup>27</sup> aufweist. Hier handelt es sich

---

**21** | Wilhelm Dilthey 1981, S. 246.

**22** | Vgl. hierzu Martina Wagner-Egelhaaf 2000, S. 23-26.

**23** | Georg Misch 1998, S. 36.

**24** | Georg Misch 1998, S. 42: »Die Geschichte der Autobiographie ist in einem gewissen Sinne eine Geschichte des menschlichen Selbstbewußtseins.«

**25** | Günter Niggel 1998, S. 367-391; Klaus-Detlef Müller 1998.

**26** | Manfred Schneider 1993, S. 259.

**27** | Rüdiger Campe 2004, S. 207f.

um eine fast an das polizeiliche Verhör erinnernde Befragung Wilhelms, die auf die Identifizierung Mignons zielt:

»Wie nennest du dich?« fragte er [Wilhelm, K.K.]. – »Sie heißen mich Mignon.« – »Wieviel Jahre hast du?« – »Es hat sie niemand gezählt.« – »Wer war dein Vater?« – »Der große Teufel ist tot.«<sup>28</sup>

Mignon besitzt keine von ihr selbst erzählbare Biographie, mit der man sie *identifizieren* könnte. Gerade deshalb bleibt sie »Rätsel«<sup>29</sup> und Fremdkörper in der bürgerlichen Gesellschaft. Der Ausfall des biographischen Gedächtnisses kommt in der Diskursordnung nach 1800 Anomalität gleich.<sup>30</sup> Lücken in der Lebensbeschreibung erwecken sogleich Verdacht. Der »Test« der Lebensgeschichte zielt also auf die Fähigkeit, ob man nach dem Prinzip des linearen Schriftmediums biographische Daten ordnen kann. Um seine Normalität zu beweisen, oder genauer: sie herzustellen, muß das Subjekt lernen, kontingente Lebensdata streng in die Ordnung der linearen Kontinuität der Schrift zu bringen. Es ist eben diese Normierungskraft der Autobiographie, die Dilthey entgeht, wenn er die Autobiographie als den direktesten Ausdruck des Selbstbewußtseins auffaßt. Aus der diskurs- und medientheoretischen Sicht erweist sich dagegen das *ununterbrochene Bewußtsein* als Produkt der normierenden Kraft der Lebensgeschichte, die Leben und Schrift in der Schrift synchronisiert. Die Kontinuität des Bewußtseins ist aus dieser Perspektive nichts anderes als »eine Dematerialisierung des Schrift-Kontinuums«.<sup>31</sup> Die dauerhafte Bewußtseinseinheit, die man im 20. Jahrhundert die *Identität* nennt, ist solchermaßen mit einer Medienpolitik gekoppelt, bei der das Schreiben der Lebensgeschichte als Normierung des Subjekts fungiert.

Parallel dazu, daß die Erfindung der Schrift vormals die Lasten von Gedächtnis und Erinnerung erleichterte, entlastet das Aufkommen der Photographie nunmehr bis zu einem gewissen Grad das autobiographische Schrifttum von seiner Gedächtnisfunktion. Denn das technische Medium vermag präzisere und detailreichere Gedächtnisbilder zu speichern als die

**28** | Johann Wolfgang von Goethe 1998, Bd. 7, S. 98.

**29** | Ebd.

**30** | Vgl. Manfred Schneider 1993, S. 254.

**31** | Manfred Schneider 1993, S. 265.

Schrift. Diesbezüglich findet sich im Vortrag zu *Hundert Jahre Photographie* von Paul Valéry eine instruktive Beobachtung:

Der Grad der Präzision, den die Sprache beanspruchen darf, wenn sie dazu eingesetzt wird, von einem Gegenstand visueller Wahrnehmungen eine Vorstellung zu geben, ist geradezu illusorisch. Wie ließe sich denn auch selbst bei größtem schriftstellerischem Geschick eine Landschaft oder ein Gesicht so schildern, daß das Geschriebene nicht ebenso viele verschiedene Vorstellungen hervorriefe, wie wir Leser haben? Man öffne einen Reisepaß, und die Frage ist sogleich entschieden: der mühselige Steckbrief hält keinen Vergleich aus mit dem daneben eingeklebeten Konterfei.<sup>32</sup>

Einer der scharfsinnigsten Schriftsteller am Anfang des 20. Jahrhunderts räumt ein, daß die Photographie ein exakteres Bild des Individuums repräsentieren kann als die geschriebene Personendarstellung. In der Tat übt die Photographie als Lichtbild im 20. Jahrhundert die Funktion des *Identitätsnachweises* aus, die der Lebensgeschichte um 1800 zukam. Wenn es sich so verhält, braucht der autobiographische Text nicht mehr so lückenlos erzählt zu werden, wie man um 1800 forderte. Entsprechend dieser Gedächtnisentlastung durch die Photographie als Identitätsmaschine sehen die autobiographischen Texte, mit denen sich die vorliegende Untersuchung befaßt, keine Aufgabe mehr darin, eine Lebensgeschichte kontinuierlich zu erzählen. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes und Sebald sind bei allen Unterschieden darin einig, daß sie aufgehört haben, nach dem kulturtechnischen Schreibformat der Lebensgeschichte ihre autobiographischen Texte zu verfassen.

*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Proust ist weit davon entfernt, eine kontinuierliche Lebensgeschichte zu erzählen. Dieser autobiographische Roman besteht vielmehr aus dem Nebeneinander unterschiedlicher Zeitebenen, das durch Unterbrechungen, Sprünge und Wiederholungen konstruiert wird. Bei Benjamin ist die diskontinuierliche Struktur des autobiographischen Textes noch augenfälliger. Daher ist es kein Wunder, daß Benjamin in der *Berliner Chronik*, die die Vorstufe zur *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* darstellt, explizit schreibt, aus seinen Erinnerungstexten werde keine Autobiographie. Denn seine Kindheiterinnerungen haben es nicht mit »dem stetigen Fluß des Lebens« zu tun, sondern mit einem

---

32 | Paul Valéry 1995, S. 496.

»Raum«, mit »Augenblicken« und mit dem »Unstetigen.«<sup>33</sup> Brinkmanns *Rom, Blicke* macht hauptsächlich nur seinen zweijährigen Rom-Aufenthalt zum Gegenstand. Die Konzentration des reisenden Schriftstellers auf seine Gegenwart, das Hier und Jetzt des Schreibens, kontrastiert deutlich zur retrospektiven Haltung der Lebensgeschichte.<sup>34</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes* ist ein autobiographisches Buch, dessen Verfasser sich explizit von der Tradition der *Bekenntnisse* abgrenzt.<sup>35</sup> Strukturell ist es eine Sammlung von Fragmenten, die weder chronologisch noch thematisch, sondern nach der alphabetischen Reihenfolge der Überschriften geordnet werden. *Die helle Kammer* von Roland Barthes wurde bisher meistens als theoretisches Buch über die Photographie gelesen.<sup>36</sup> Nur durch eine sorgfältige Lektüre eröffnet sich die autobiographische Dimension dieses Buchs, das sowohl im Motiv der Trauer als auch in der Erzählstruktur Prousts *Recherche* wiederholt. *Die Ausgewanderten* von Sebald gehört nach der geläufigen Klassifikation nicht zur autobiographischen, sondern zur biographischen Literatur. Der Schriftsteller versteckt sein autobiographisches Projekt hinter der Konstruktion von Fremdbiographien. Aus welchem ästhetischen, poetologischen oder theoretischen Grund es auch gewesen sein mag, die Schriftsteller, die mit Blick auf die Photographie Autobiographien verfaßten, gehorchten nicht mehr dem kulturellen Imperativ, eine Lebensgeschichte zu erzählen. Statt dessen organisierten sie ihre Autobiographik

**33** | Walter Benjamin 1972, Bd. IV, S. 488: »Denn die Autobiographie hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen Fluß des Lebens ausmacht. Hier aber ist von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede.«

**34** | Damit hängt es wahrscheinlich zusammen, daß *Rom, Blicke* in der Autobiographieforschung keine nennenswerte Rolle gespielt hat. *Rom, Blicke* wird sowohl in der *Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* von Günter Niggel (1989) als auch in der *Autobiographie* von Wagner-Egelhaaf (2000) nicht erwähnt. In Michaela Holdenrieds *Autobiographie* wird zumindest der Titel des Buchs einmal genannt. Michaela Holdenried 2000, S. 251.

**35** | Roland Barthes 1978, S. 131: »Dieses Buch ist keins von ›Bekenntnissen‹; nicht daß es unaufrichtig wäre, sondern weil wir heute ein von gestern verschiedenes Wissen haben; dieses Wissen kann so resümiert werden: was ich von mir schreibe, ist niemals *das letzte Wort* davon.«

**36** | *Die helle Kammer* ist schon von Anselm Haverkamp (1993) und Doris Kolesch (1995) als autobiographischer Text gelesen worden.

um, indem sie, wie es sich noch zeigen wird, jeweils von Bezügen auf die Photographie ausgingen. In der Epoche, wo die Photographie als effizienter Test auf die Identität des Subjekts funktioniert, hört die Literatur auf, unter dem Prinzip des Schrift-Kontinuums biographische Daten zu ordnen. An dieser Entfernung von der Lebensgeschichte als Kulturtechnik liegt es, wenn die hier ausgewählten Texte sich dem gängigen Autobiographiebegriff nicht mehr einpassen lassen.

### 3. KOMMENTAR, METAPHER, MONTAGE UND THEORIE

Es gibt mehrere Typen der autobiographischen Bezugnahme auf die Photographie. Prousts Rekurs auf die Photographie ist erstens *kommentatorisch*. Auf dem Weg der *Recherche du temps perdu* kommentiert Proust zahlreiche Photographien: Photoporträts, Ansichtskartenphotos, Architekturphotographien, Reproduktionen von Gemälden und andere Arten der Photographie werden von Proust kommentiert. Dadurch bezieht er detailreiche Gedächtnisbilder in sein Abenteuer der Suche in die verlorene Zeit mit ein. Das Kommentieren ist die elementarste Operation, mit der sich der autobiographische Text auf die Photographie bezieht. Kommentierend vermag er sich auf der Ebene der photographisch vermittelten Erinnerungen und Gedächtnisse zu bewegen. Zweitens dient Proust die Photographie als *Metapher*. Die photographische Metapher ist selbstredend keine Erfindung von Proust.<sup>37</sup> Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedient sich Carl Gustav Carus in seinen *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* (1865/66) der Photographie als Metapher für die Erinnerung. Dort schreibt der Dresdner Maler und Arzt, »daß die allerfrühesten Erinnerungen nie einen Gedanken, sondern immer nur eine oder die andere Sinnesvorstellung, welche gleichsam daguerreotypisch besonders fest sich eingepreßt hatte, zutage fördern werden.«<sup>38</sup> Hier steht die Daguerreotypie für die Bildlichkeit einzelner Kindheitserinnerungen, die sich nicht zu einem »Gedanken« sammeln. »Zwar sagt man sich bald«, so fährt Carus fort, »daß es nicht füglich anders sein könne, da eben in erster Kindheit das Denken [...] noch so unbehilflich und schwach ausgeübt wird. So also, wenn ich mich frage, zunächst wie weit ich mich in die Region der Kind-

---

37 | Zur mannigfaltigen Photographie-Metapher vgl. Bernd Stiegler 2006b.

38 | Zitiert nach Anton Philipp Knittel 1996, S. 545.

heit hinein und was ich mir dort zumeist erinnern kann, so finde ich aus frühester Zeit durchaus nur einzelne Bilder vorhanden [...].«<sup>39</sup> Auch in der *Recherche* zeigen sich Photographie-Metaphern, die auf die Disparität pluraler Erinnerungsbilder bezogen sind. Aber anders als Carus trägt Proust dem neuen Zeitmodus Rechnung, der der drastischen Entwicklung der Photographietechnik am Ende des 19. Jahrhunderts entspricht: der *Augenblicklichkeit*, die es in der Daguerreotypie so noch nicht gab. Im Blick auf neue Photographietechniken wie Augenblicksphotographie oder Schnappschuß metaphorisiert Proust augenblickliche Wahrnehmungen und unwillkürliche Erinnerungen, auf die es ihm poetologisch sehr ankommt, anhand der Photographie. Die Photographie tritt also als ästhetisch entscheidende Metapher für die »Plötzlichkeit«<sup>40</sup> auf, die den Ereignischarakter der authentischen Wahrnehmung und Erinnerung bezeichnet.

Benjamin hat durch seine Schriften *Kleine Geschichte der Photographie* und *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* nicht nur einem medientheoretischen Denken Bahn gebrochen, sondern sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne Proust übersetzt. Die kommentatorischen und metaphorischen Bezüge auf die Photographie, die wesentliche Ebenen der *Suche nach der verlorenen Zeit* herstellen, nimmt Benjamin in seine *Berliner Kindheit* auf. Konstitutiv für Benjamins autobiographisches Schreiben ist vor allem die proustsche Photographie-Metapher für die unwillkürliche Erinnerung. Einzelne Stücke der *Berliner Kindheit* werden nämlich als Erinnerungsbilder konzipiert, die dem photographisch augenblicklichen Erinnern unbewußter Gedächtnisse entspringen. Darüber hinaus konstruiert sich Benjamins autobiographischer Text durch den Rekurs auf das *Photoalbum*: Er besteht aus einer Sammlung von photographisch erinnerten Gedächtnisbildern, die zusammenhangslos miteinander erscheinen. Die *Berliner Kindheit* ist also ein Paradebeispiel für die photographisch modellierte Strukturierung des autobiographischen Textes. Ein anderes Beispiel hierfür ist Michel Leiris' Autobiographie *Mannesalter* (1939). Es lohnt sich, hier kurz darauf einzugehen. Leiris, der mehr als Benjamin dem Surrealismus nahesteht, expliziert in seinem 1945/1946 geschriebenen Vorwort seinen autobiographischen Text, »wo sich Kindheitserinnerungen, Erzählungen wirklicher Ereignisse, Träume und tatsächlich erlebte Eindrücke in einer Art von surrealistischer Colla-

39 | Ebd. Vgl. hierzu auch Aleida Assmann 1999, S. 220.

40 | Karl Heinz Bohrer 1981.

ge überschneiden, oder vielmehr Photomontage, denn kein Element ist hier verwendet, das nicht von einer strengen Wahrhaftigkeit wäre oder dokumentarischen Wert hätte.«<sup>41</sup> Die »Photomontage«, die zum einen von der Diversivität, zum anderen von der Authentizität des Materials gekennzeichnet ist, ist das Modell des autobiographischen Buchs von Leiris. Denn beim Schreiben eines Schriftstellers, der sich als literarischen »Stierkämpfer«<sup>42</sup> begreift, handelt es sich um ein lebensgefährliches Spiel, alles aufrichtig zu gestehen, in keiner Weise die Geständnisse zu zensieren, für sich selbst ohne Verklärung oder Ästhetisierung zu zeugen.<sup>43</sup> So schaltet er Erinnerungen, Fantasien und Fakten ohne Hierarchie nebeneinander, die Diskurselemente nämlich, die nach der Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft streng voneinander geschieden werden sollen. Sei es im Photoalbum bei Benjamin, sei es in der Photomontage bei Leiris, die Photographie-Metapher steht für die diskontinuierliche Struktur des autobiographischen Textes, der nicht von einer temporalen und kausalen Konsequenz der Lebensgeschichte, sondern von der Intensität einzelner Gedächtnisbilder lebt.

Auch Brinkmann, Barthes und Sebald beziehen sich auf die Photographie kommentatorisch und metaphorisch. Von Proust und Benjamin unterscheiden sie sich aber insbesondere dadurch, daß sie Photos in den autobiographischen Text einmontieren. Zu Kommentar und Metapher kommt also die *Montage* als dritte Technik für den Photographiebezug hinzu. Montage bedeutet in diesem Kontext, daß die autobiographische Schrift und die Photographie visuell auf derselben Textoberfläche arrangiert werden. Der autobiographische Diskurs entfaltet sich damit im Blick auf die Ebene der eingelegten Photos. Brinkmann und Sebald differenzieren sich ferner von Barthes dadurch, daß sie selbst mit einer Handkamera für den autobiographischen Text photographieren: Sie sind photographierende Autobiographen. In *Rom, Blicke* montiert Brinkmann neben anderen zahlreichen Bildern und multimedialen Materialien *Momentaufnah-*

---

**41** | Michel Leiris 1975, S. 14f.

**42** | Michel Leiris 1975, S. 8.

**43** | Freilich hatte Leiris selbst schon die Unmöglichkeit einer solchen heißen Bekenntnisliteratur erkannt, als er 1940 mit seinem autobiographischen Schreiben gemäß der anderen *Spielregel* einsetzte. Vgl. hierzu Manfred Schneider 1986, S. 199-253. Zur philologischen Beschreibung der Entwicklung von Leiris' Autobiographik vgl. auch Philippe Lejeune 1994, S. 294-375.

men ein, die er in Rom mit seiner Handkamera aufnahm: Schnappschüsse von der Dingwelt Roms und der anonymen Großstadtmasse, die die gesteigerte Aufmerksamkeit des flanierenden Schriftstellers auf seine Schreibgegenwart hervorheben. Diese Photos gehen Hand in Hand mit postali-schen Schrifttexten, in denen er an seine Frau und an Freunde von seinen Rom-Wahrnehmungen in allen Details berichtet. Mit einer Medienallianz von Momentaufnahmen und Brieftexten experimentiert Brinkmann, um utopische »Augenblicke (Augen + Blicke)«<sup>44</sup> zu fassen, epiphanische Mo-mente, die durch den radikalen Bruch mit der fließenden Zeit definiert werden. Sebald ist genauso wie Brinkmann immer *unterwegs*. Für diese photographierenden Autobiographen ist das autobiographische Schreiben vom Unterwegs-Sein des auf der Suche seienden Subjekts untrennbar. Im Gegensatz zu Brinkmanns Fokussierung auf die Gegenwart steht aber Sebald mit seinen *Ausgewanderten*. Sebald dient die Photographie als Mittel einer *literarischen Archäologie*. Um verdrängte und vergessene Geschichten der »Ausgewanderten« auszugraben, bezieht sich der Schriftsteller wie-derrholt auf Photos, die als Fundstücke auch im Buch abgebildet werden. Die archäologische Arbeit an verschütteten Gedächtnissen, das mehr oder weniger von Zufällen abhängige Abenteuer praktiziert Sebald auch mit sei-nem eigenen Photographieren: Anhand der von ihm gemachten Photos rekonstruiert er seine Recherche und Forschungsreisen, weil vergebliche Suchen auch einen wesentlichen Teil der archäologischen Erinnerungsarbeit ausmachen. Erst durch diese Arbeit an den vergessenen Lebensge-schichten der anderen »Ausgewanderten« spricht der Schriftsteller über sich selbst, der 1970 in die ostenglische Stadt Norwich ausgewandert war.

Anders als Brinkmann und Sebald photographiert Roland Barthes nicht. Er ist aber ein Photographietheoretiker. Sein autobiographisches Buch *Roland Barthes par Roland Barthes* ist vor allem deshalb interessant, weil Barthes Verfasser von zwei phototheoretischen Aufsätzen, *Die Foto-graphie als Botschaft* (1961) und *Rhetorik des Bildes* (1964), sowie des Stan-dardwerks *Die helle Kammer* ist. Entsprechend diesen Reflexionen über die Photographie funktioniert in *Roland Barthes par Roland Barthes* die photographische Abbildung nicht einfach als biographisches Dokument, sondern auch als *Zeichen*, das gelesen werden muß. Codiert sind die mon-tierten Photos dabei als *Imaginäres* des autobiographischen Subjekts. Sie werden, mit anderen Worten, als photographische Variationen der Spie-

---

44 | Rolf Dieter Brinkmann 1979, S. 330.

gelbilder präsentiert, die das Subjekt faszinieren. *Die helle Kammer* läßt sich als Fortsetzung der Autobiographie lesen. Die Trauer um den Tod der Mutter, mit deren Bild *Roland Barthes par Roland Barthes* einsetzt, ist die Grundsituation für Barthes' Photographietheorie. Im zweiten Teil von *Die helle Kammer* bezieht sich Barthes dabei explizit auf die Trauer-Episode der »*Arrhythmien des Herzens*«<sup>45</sup> in Prousts *Recherche*, in der die plötzliche Erinnerung an die verstorbene Großmutter eben mit ihrer Photographie kontrastiert wird. Damit schließt Barthes an Prousts Problematisierung der Photographie als autobiographisches Gedächtnismedium an. Im Gegensatz zu Proust steht es aber, wenn Barthes dann auf dem Wintergarten-Photo die Wahrheit der verstorbenen Mutter eben im Sinne Prousts »wiederfindet«.<sup>46</sup> Gleichzeitig bezieht sich Barthes dabei auch auf Augustinus' Trauer um die Mutter.<sup>47</sup> Die Anspielung auf die Ostia-Szene in den *Bekanntnissen* lädt hier dazu ein, die neuplatonische Lichtmetapher des konvertierten Philosophen auf die Theorie der Photographie als *Lichtschrift* anzuwenden. So nimmt Barthes' photographietheoretischer Diskurs den autobiographischen Diskurs über den Tod der Mutter in sich selbst hinein. *Die helle Kammer* ist also nicht einfach ein theoretisches Buch über die Photographie, sondern auch ein autobiographischer Text des anhand der Photographie trauernden Sohns. Barthes hat gleichsam das letzte Kapitel von *Roland Barthes par Roland Barthes* dadurch geschrieben, daß er über die Photographie als das »historische Apriori« des autobiographischen Schreibens reflektiert. Der Name des Bezugs von autobiographischem Text auf Photographie ist hier *Theorie*.

Befaßt sich die vorliegende Untersuchung mit den autobiographischen Texten von Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes und Sebald, dann evaluiert sie dadurch Kommentar, Metapher, Montage und Theorie als vier typische Bezüge auf die Photographie. Durch diese Photographiebezüge geschieht die Umorganisation der autobiographischen Literatur als eine gewisse *Begleiterscheinung* zum technischen Gedächtnismedium.<sup>48</sup> Ereignet sich doch der autobiographische Diskurs nun nur noch auf der Ebene, die es ohne die Photographie nicht gäbe. In der Epoche, wo die Photographie »das Archiv« des autobiographischen Diskurses ausmacht, ist es für

---

**45** | Marcel Proust 2004, Bd. IV, S. 224.

**46** | Roland Barthes 1989, S. 74.

**47** | Vgl. hierzu Anselm Haverkamp 1993.

**48** | Manfred Schneider 1986, S. 253.

die autobiographischen Texte, um die es hier geht, notwendig, sich durch parasitäre oder ergänzende Bezüge auf diesen neuen Gedächtnisträger zu entfalten, mit dessen Präzision und Bildauflösung, wie Valéry sagt, keine Schrift den Vergleich aushält. Inwiefern diese autobiographische Literatur dem Bezugspunkt Photographie gegenüber subversiv wirken kann, ist erst nachher zu explizieren. Festzuhalten ist aber schon eins: Das autobiographische Schreiben der hier ausgewählten Schriftsteller verhält sich epiphänomenal und supplementär zur Photographie, die in der modernen Gesellschaft individuelle und kollektive Gedächtnisse konstruiert. Es sind kommentatorische, metaphorische, montagetechnische und theoretische *Supplementierungen* der Photographie, durch die sich das autobiographische Schreiben umstrukturiert.<sup>49</sup>

#### 4. IDENTITÄT/DIFFERENZ: SAMMLUNG/ZERSTREUUNG

Um die nach 1900 mit Blick auf die Photographie vollzogene Transformation und Umstrukturierung des autobiographischen Textes weiter zu befragen, bedarf es des kategorialen Begriffspaars von *Identität* und *Differenz*. Die Identität ist hier als Kontinuität des Bewußtseins aufgefaßt, stellt das Korrelat der Kulturtechnik der Lebensgeschichte als normierender Synchronisierung von Leben und Schrift dar. Es darf nicht vergessen werden, daß diese Schriftpolitik auch nach dem Aufkommen der Photographie ihre Geltung nicht verliert. Die Photographie macht die institutionelle Produktion und Reproduktion von Lebensgeschichten nicht überflüssig, sondern sie überlagert, wie die Funktion des Lichtbildes als Identitätsnachweis deutlich zeigt, die kulturtechnische Normierung durch die Lebensgeschichte. Als Mittel der Identifizierung steht sie auf der Seite der Identität. Darüber reflektiert z.B. Robert Walser in seinem 1909 erschienenen Roman *Jakob von Gunten*. Dieser Institutionenroman simuliert eine wenn nicht autobiographische, so doch diaristische Literatur, präsentiert sich, wie der Untertitel zeigt, als *Tagebuch*, das der Internatszögling Jakob führt. Gleich nach dem Eintritt ins Institut Benjamenta schreibt er, er müsse ins Warenhaus:

---

49 | Zum Begriff des *Supplements* vgl. Jacques Derrida 1983, S. 244-282.

Ich lasse mich dort photographieren, Herr Benjamenta will eine Photographie von mir haben. Und dann muß ich einen kurz abzufassenden, wahrheitsgetreuen Lebenslauf schreiben.<sup>50</sup>

In seinem diaristischen Schreiben zeichnet Jakob auf, was die Institution von ihm verlangt: eine Photographie *und* eine Autobiographie. Es liegt auf der Hand, daß die Aufgabe der Photographie hier darin besteht, die Leistung der Lebensgeschichte als »Test« auf die Normalität zu steigern. Mit seiner hohen Auflösungsgenauigkeit, die für die Schrift auf immer unerreichbar ist, ergänzt das technische Bild den »wahrheitsgetreuen Lebenslauf«.<sup>51</sup>

Über die institutionelle Funktion der Photographie als Identitätsnachweis reflektiert auch Heiner Müller im Zusammenhang mit der Autobiographie. Sein Theaterstück *Die Hamletmaschine* (1977) ist zwar im Ganzen gewiss keine Autobiographie, auch kein autobiographisches Drama. Aber der Text bringt den autobiographischen Diskurs ins Spiel. Er beinhaltet nämlich ein literarisches Selbstporträt des Dramatikers, der unter der Aporie der Künstlerexistenz in der ehemaligen DDR leidet:

In der Einsamkeit der Flughäfen  
Atme ich auf Ich bin  
Ein Privilegierter Mein Ekel  
Ist ein Privileg  
Beschirmt mit Mauer  
Stacheldraht Gefängnis  
*Fotografie des Autors.*<sup>52</sup>

Die »*Fotografie des Autors*« erscheint hier mit »Mauer«, »Stacheldraht« und »Gefängnis« metonymisch verbunden. Wenn die Photographie auf »Flughäfen« als Identitätsnachweis fungiert, dann stellt sie ein Geschenk der despotischen Politik dar, die den Schriftsteller zugleich privilegiert und einmauert. Kondensiert wird also in die »*Fotografie des Autors*« die Aporie des Schriftstellers. Müller fährt daher fort:

---

**50** | Robert Walser 1985, S. 23.

**51** | Zur Problematik des »Lebenslaufs« in *Jakob von Gunten* vgl. Rüdiger Campe 2004, S. 200f.

**52** | Heiner Müller 1988, S. 96.

---

Ich will nicht mehr essen trinken atmen eine Frau lieben einen Mann ein Tier. Ich will nicht mehr sterben. Ich will nicht mehr töten.

*Zerreißung der Fotografie des Autors.*<sup>53</sup>

Das aporetische Geschenk der »Fotografie des Autors« nimmt dem Subjekt den Willen zum Leben weg. Wird das Bild zerrissen, dann geht es hier um eine Entscheidung des schreibenden Subjekts, sich selbst nicht mehr mit dem fotografierten »Autor« gleichzusetzen, die photographisch nachgewiesene Identität mit sich selbst zu bezweifeln, sich von der Photographie als Identittmaschine abzusetzen: Seine Literatur soll auf der Seite der *Differenz* stehen. Angesichts der »Fotografie des Autors«, die die Identität des Subjekts festhält, verlegt das autobiographische Schreiben seinen Zuständigkeitsbereich in die Differenz: die »Zerreißung der Fotografie des Autors«. Die Metapher der »Zerreißung« verhält sich kritisch zum Identittswang des photographischen Porträts, eröffnet die hinter dem fotografierten Gesicht des »Autors« befindliche Differenzzone. In *Krieg ohne Schlacht* (1994) von Heiner Müller wird das Autorphoto zwar nicht zerrissen, aber gleichfalls in Frage gestellt. Diese Autobiographie wird von zwei photographischen Autorportrts auf den Buchdeckeln gerahmt. Das autobiographische Subjekt erscheint im ersten Photo auf der Vorderseite des Buches mit seiner legendären Zigarre in der linken Hand, deren Rauch er im zweiten Photo auf der Rückseite ausbläst. Der autobiographische Schrifttext, dessen Inhalt die Transkription der Interviews über das Leben des Autors ist, situiert sich also nicht nur zwischen zwei Buchdeckeln, sondern auch im *Zwischenraum* von zwei Photos. Die Lebensschrift wird somit als Zug des ephemeren Rauches gegeben, der sich der photographischen Repräsentation entzieht: als Rauchzug des Nicht-Identischen, das die Photos nicht repräsentieren können, worauf ihre Konstellation nur indirekt hinweisen kann. Eine vergleichbare Problematisierung der photographischen Darstellbarkeit des autobiographischen Subjekts lässt sich schon bei Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes und Sebald entdecken.

Die Lebensgeschichte, die die Institutionen für den »Test« auf die Normalität fordern, lässt keine Auslassungen zu. Lücken in ihr erweisen das Uneins-Sein des autobiographischen Subjekts mit sich selbst. Eine Menge von autobiographischen Büchern scheint bis auf den heutigen Tag gemäß dieser institutionellen Formation produziert und reproduziert zu werden.

Im 20. Jahrhundert aber, wo die Photographie mehr und mehr biographische Daten speichert, als Medium der Identitätsbildung fungiert und als Identitätsnachweis funktioniert, finden sich auch autobiographische Texte, deren Transformationen zum Format der Lebensgeschichte nicht passen wollen. Die Autoren beziehen sich kommentatorisch, metaphorisch, montierend, theoretisch auf photographische Erinnerungsbilder, deren Präzision und Detailreichtum ihr autobiographisches Schreiben von einer bestimmten Gedächtnisarbeitsentlasten. Damit verändert sich die Struktur ihrer Texte. Sie werden so elliptisch, fragmentarisch, heterogen und intensiv, daß sie, statt durch das narrative Kontinuum die Ununterbrochenheit des Bewußtseins zu repräsentieren, die unreduzierbare Mannigfaltigkeit und Disparität des Subjekts hervorheben: Durch die Bezüge auf die Photographie als neues Medium der Identität arbeitet das schreibende Subjekt seine Nicht-Identität heraus. Mit der Verallgemeinerung der Photographie nach 1900 tritt also an die Stelle der geforderten Identität die gewünschte Differenz als leitende Kategorie für die literarische Autobiographie. Um diesen Kategorienwechsel zu beschreiben, bringt die vorliegende Arbeit eine Begriffsopposition ins Spiel: *Sammlung* und *Zerstreuung*. Wenn im 20. Jahrhundert, in dem sich die Photographie in nahezu allen Bereichen des Lebens zeigt, die Kategorie des autobiographischen Schreibens von der Identität zur Differenz übergeht, dann konkretisiert sich dieser Übergang im Zug der Vorrangstellung der Zerstreuung vor der Sammlung.

Ohne das *Sammeln* gäbe es aber überhaupt keine Autobiographie, weil sie von Anfang an für das Archivieren der biographischen Daten und Fakten verfaßt wird. Proust und Benjamin sammeln Erinnerungen und Gedächtnisbilder für ihr autobiographisches Schreiben. Brinkmann, Barthes und Sebald sammeln zudem Photographien, Zeichnungen, Zeugen, Zitate usw. für die Montage. Das Sammeln ist in diesem empirischen Sinne eine unerläßliche Voraussetzung für das autobiographische Schreiben.<sup>54</sup> Überdies gibt es aber die philosophische Tradition, die Sammlung als *logos* begreift. Kein geringerer als Augustinus, der am Ursprung der hermeneutisch verstandenen Selbstbiographie steht,<sup>55</sup> schreibt in den *Confessiones*:

---

**54** | Manfred Schneider 1986, S. 216f. Zur phänomenologischen Beschreibung des Sammelns vgl. Manfred Sommer 2002.

**55** | Wilhelm Dilthey 1981, S. 244: »Ich blicke in die Selbstbiographien, welche der direkteste Ausdruck der Besinnung über das Leben sind. Augustin, Rousseau, Goethe zeigen ihre typischen geschichtlichen Formen.«

Daher heißt denken, etwas gleichsam aus der Zerstreuung sammeln. Denn das Wort für denken, cogito, stammt von cogo, zusammenbringen [...]. Doch hat der Geist dies Wort für sich allein in Anspruch genommen, so daß nur das, was im Geiste, nicht anderswo, gesammelt, zusammengebracht wird, denken heißt.<sup>56</sup>

Denken ist ein Kampf gegen die Zerstreuung, die vergessen macht, ist eine Sammlung, die die Ordnung des Gedächtnisses stiftet und seine Verfügbarkeit herstellt. Der Philosoph Manfred Sommer formuliert lakonisch: »Sammeln ist rational, Streuung irrational.«<sup>57</sup> Diese, wenn man will, »geistige« Sammlung, die ihre Synonyme in der Aufmerksamkeit,<sup>58</sup> in der Konzentration, in der Kontemplation und in der Selbstpräsenz findet, hat im philosophischen und kulturkritischen Diskurs von der Antike bis zur Gegenwart eine fundamentale Rolle gespielt. Nach der Namenliste, die Manfred Schneider in seinem Aufsatz *Kollekten des Geistes* aufstellte, plädieren für die Sammlung (und protestieren gegen die Zerstreuung) antike und moderne Philosophen wie Heraklit, Platon, Augustinus, Luther, Kant, Hegel, Heidegger, Adorno und andere, aber auch der Jurist Gracian, der Dichter Goethe, der nationalsozialistische Propagandaminister Joseph Goebbels oder der Medientheoretiker Vilém Flusser.<sup>59</sup> Trotz ihrer epochalen, beruflichen, ideologischen Unterschiede sind sie darin einig, einen Gedankenkrieg gegen die Zerstreuung zu führen, gegen die »Dissemination«<sup>60</sup>, die durch Reizen der Sinne den Geist von seinem Sammeln ablenkt.

An der Metaphysik des *logos* als dieser störungsfreien Sammlung des Geistes hat auch die Kulturtechnik der Lebensgeschichte teil, indem sie durch das Sammeln biographischer Daten und Fakten das Subjekt auf eine kontinuierliche Einheit des Bewußtseins ausrichtet. Die *Bekanntnisse* lassen sich als anschauliches Beispiel hierfür anführen. Augustinus wünscht sich die Gabe der »Enthaltsamkeit«. »Denn durch die Enthaltsamkeit werden wir gesammelt und zur Einheit zurückgebracht, von der wir in die

---

**56** | Aurelius Augustinus 2000, S. 259.

**57** | Manfred Sommer 2002, S. 119.

**58** | Zur Aufmerksamkeit vgl. Jonathan Crary 2002 und Bernhard Waldenfels 2004.

**59** | Manfred Schneider 1999a.

**60** | Jacques Derrida 1995.

Vielheit uns zerstreuten.«<sup>61</sup> Augustinus weiß aus biographischen Gründen zur Genüge, daß die Sinne, die leicht verführt werden, das Subjekt zerstreuen. Das weltliche, gottferne Leben, das er bis zum Alter von 32 Jahren, da der Wendepunkt der Bekehrung kam, geführt hatte, die Kindheit und die Jugend in der römischen Lebenswelt, die Ausbildung zum Rhetoriklehrer, die Kommunikation mit Manichäern und Neuplatonikern erscheint im Rückblick des Kirchenvaters voll von Sinneslüsten. Es ist unschwer zu erkennen, daß die Linie der Lebensgeschichte von Augustinus mit der allmählichen Konzentration auf den *logos* Gottes einhergeht. Das trifft mittels des Bekehrungsschemas aber fast auf jegliche religiöse Autobiographik zu. »In der Einsamkeit konnte ich«, so etwa die *Bekenntnisse einer schönen Seele*, »nicht immer bleiben, ob ich gleich in ihr das beste Mittel gegen die mir so eigene Zerstreuung der Gedanken fand.«<sup>62</sup> Diese in den Institutionenroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eingeschobene Autobiographie ist auch als Dokument eines Kampfs gegen »törichte Zerstreuung und Beschäftigung mit unwürdigen Sachen« zu lesen, die »die gerade Richtung« ihrer Seele zu Gott stören.<sup>63</sup>

Dagegen zeichnet sich die (hier betrachtete) autobiographische Literatur nach 1900, die die Photographie als historisches Apriori hat, dadurch aus, daß sie das Bewußtsein in seiner Zerstreuung läßt. Dort erweist sich immer wieder die Zerstreuung des Bewußtseins als unreduzierbar. Was Proust in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* erzählt, ist, wie Roland Barthes schreibt, »nicht sein Leben, sondern *sein Wunsch zu schreiben*«. <sup>64</sup> der Schreibwunsch, der einerseits die gesamte *Recherche* durchzieht, von dem Marcel aber andererseits unablässig abgelenkt wird. Die autobiographische Erzählung vom Schreibenwollen konstruiert sich also durch multiple *Ablenkungen* des Zerstreuungsfreudigen vom Beruf zur Literatur. Aus dieser Sicht ist gar nicht zufällig, daß sich die *unwillkürliche Erinnerung* per Definition eben in selbstvergessenen, geistesabwesenden Augenblicken ereignet. Benjamin ist ein seltener Zerstreuungstheoretiker. In seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* stellt er Sammlung und Zerstreuung gegenüber, um den Unterschied zwischen der traditionellen und der reproduktionstechnischen Ästhetik herauszu-

---

**61** | Aurelius Augustinus 2000, S. 277.

**62** | Johann Wolfgang von Goethe 1998, Bd. 7, S. 390.

**63** | Johann Wolfgang von Goethe 1998, Bd. 7, S. 377.

**64** | Roland Barthes 2006, S. 313.

arbeiten.<sup>65</sup> Demnach wird der Film von der Rezeption in der Zerstreuung gekennzeichnet, während die unreproduzierbare, auratische Kunst die Sammlung des Rezipienten beansprucht. Dieser *kinematographische* Zerstreuungsraum für die anonyme Masse macht den Fluchtpunkt der *Berliner Kindheit* aus: Benjamins Sammlung seiner photographisch erinnerten Kindheitsbilder konvergiert im Schlußstück *Das bucklichte Männlein* mit dem Erinnerungsfilm.

Brinkmanns *Rom, Blicke* entstand aus der Materialsammlung für den zweiten Roman, der nicht geschrieben wurde. Während des Rom-Aufenthalts von 1972/1973 schrieb er Briefe und Aufzeichnungen, in denen Gegenwartswahrnehmungen, Beobachtungen, Pläne, Gedanken und Träume mit einem exzessiven Detaillismus fixiert wurden. Zusammen mit diesen postalischen und diaristischen Texten werden in *Rom, Blicke* auch Zitate, Momentaufnahmen, Ansichtskarten, pornographische Bilder, Stadtpläne und andere Realitätszeugnisse eingelegt, die Brinkmann für den zu schreibenden Roman sammelte. Dieses autobiographische Montagebuch, das schon durch die Form des »scrapbook« das Unvollendet-Sein der Arbeit unterstreicht, präsentiert sich selbst als *Ruine* des gescheiterten Romanprojekts. Die extreme Fragmentarität und Disparität des autobiographischen Textes stellt also die intensive Bewußtseins-Zerstreuung des Schriftstellers zur Schau. Die fragmentarische Grundstruktur des autobiographischen Textes trifft auch auf *Roland Barthes par Roland Barthes* zu. Der Schriftteil dieser Autobiographie besteht nicht aus der traditionellen Form der Lebensgeschichte, sondern aus der Sammlung der Fragmente. Die romantische Konzeption des Fragments stellt Spielräume der ironischen Selbstbeschreibung für Barthes bereit. *Die helle Kammer* ist dagegen keine Fragmente-Sammlung. Dort geht die Zerstreuung nicht die Baustruktur des autobiographischen Textes an, sondern die Figur des *dionysischen Wahnsinns*, in der die rauschhafte Selbstauflösung des Ich eine mythologische Darstellung gefunden hat. Bedeutet für das autobiographische Subjekt, das auf dem Wintergarten-Photo die verstorbene Mutter wiederfindet, die Photographie nichts anderes als »Emanation des Referenten«,<sup>66</sup> dann gilt es für ihn, die »verrückte« Wahrheit der Photographie zu begrei-

**65** | Walter Benjamin 1972, Bd. VII, S. 380f. Zur medientheoretischen Gegenüberstellung von Sammlung und Zerstreuung vgl. auch Jochen Hörisch 1999, S. 191-260.

**66** | Roland Barthes 1989, S. 90.

fen.<sup>67</sup> In diese wahnsinnige Wahrheit der Lichtschrift löst sich das autobiographische Subjekt von *Die helle Kammer* auf. Sebalds biographische Erzählungen über *Die Ausgewanderten* haben die *Diaspora* als gemeinsames Thema. Vier Protagonisten haben es jeweils auf eine andere Weise mit dem jüdischen Schicksal der Heimatlosigkeit zu tun. Durch die Leidensgeschichten von den Zerstreuten erzählt Sebald von sich selbst, weil auch er zu den »Ausgewanderten« gehört.

Während die Autobiographik vor dem Aufkommen der Photographie, vor Avantgarde und Modernismus auf die Sammlung des Geistes nach Maßgabe des *logos* zustrebt, ist es für die Autobiographik nach 1900, für die Bezüge auf die Photographie konstitutiv sind, charakteristisch, daß sie sich mit den Mächten der Zerstreuung befaßt. Wie sich die Dezentralisation des Bewußtseins im autobiographischen Text zeigt, ist je nach Schriftsteller unterschiedlich: die unablässige Ablenkung vom Beruf zur Literatur bei Proust, die kinematographische Zerstreuung bei Benjamin, die Ruine des gescheiterten Romanprojekts bei Brinkmann, das Recycling des romantischen Fragmentarismus und des dionysischen Wahnsinns bei Barthes, die schicksalhafte *Diaspora* bei Sebald. Es geht aber immer um eine radikale Umwertung des kulturkritischen Diskurses über die Zerstreuung als *alogos*, der die abendländische Metaphysik durchzieht. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes und Sebald betrachten die Zerstreuung nicht mehr als Verfall des Bewußtseins. Für die Schriftsteller stellt die Zerstreuung vielmehr die Regel, nämlich eine noch nicht kanalisierte, ungebändigte und universale Kraft dar, als deren Ausnahme die Sammlung erscheint: Sie ist, mit anderen Worten, »der Urgrund von allem [...], auf das man sich konzentrieren könnte.«<sup>68</sup> Die entropische Zunahme der Komplexität von bewußten und unbewußten Bewegungen fasziniert die Schriftsteller nach 1900 mehr als die altabendländische »geistige« Sammlung. Daraus resultiert die fragmentarische Textur ihres autobiographischen Textes, die sich der Linearität und Kontinuität der Lebensgeschichte grundsätzlich entgegenstellt. Es handelt sich hier um den *Fragmentarismus* des autobiographischen Schreibens, das allein durch Unterbrechungen, Sprünge, Wiederholungen und Variationen vonstatten geht. Denn nur diese Form kann der komplexen Zerstreuung, auf deren Reduzierung und Überwindung die traditionelle Lebensgeschichte zielte, gerecht werden. Die fragmentarische

---

**67** | Roland Barthes 1989, S. 130.

**68** | Peter Risthaus 2006, S. 79.

Diskontinuität und Mannigfaltigkeit kennzeichnet die Struktur des autobiographischen Textes, der gleichsam auf eine *andere* Sammlung zustrebt: Aufzeichnungen des zerstreuten Bewußtseins (nicht nur Unterhaltungen und *Divertissements*, sondern auch Disseminationen von Unordnungen, Ruinen, Träumen, Rausch, Kontingenz, Wahnsinn, Heimatlosigkeit usw.), die sich dem Schreibformat der Lebensgeschichte nicht mehr anbequemen, indem sie sich zugleich einer *anderen* Aufmerksamkeit – Aufmerksamkeit in der Zerstreuung – verdanken.

Eine derartige Umwertung des kulturkritischen Diskurses über die Zerstreuung setzte schon mit der romantischen Literatur ein, die die anti-klassizistische Poetologie der *freien Assoziation* entdeckte. In der *Kreisleriana* Nr. 5. mit dem Titel *Höchst zerstreute Gedanken*, die in *Fantasiestücke in Callot's Manier* enthalten ist, schiebt E. T. A. Hoffmann:

Schon, als ich noch auf der Schule war, hatte ich die Gewohnheit, manches, was mir bei dem Lesen eines Buchs, bei dem Anhören einer Musik, bei dem Betrachten eines Gemäldes oder sonst gerade einfiel, oder auch was mir selbst merkwürdiges begegnet, aufzuschreiben. Ich hatte mir dazu ein kleines Buch binden lassen, und den Titel vorgesetzt: Zerstreute Gedanken.<sup>69</sup>

Es geht um spontane, kaum selektive Aufschreibungen von Einfällen und Assoziationen eines möglichst naiven Herzens, die in ihrer intendierten Zensurlosigkeit und Exzentrizität als Vorschule der Psychoanalyse und der surrealistischen *écriture automatique* zu betrachten sind. Sigmund Freud hat zwar nicht Hoffmanns *Höchst zerstreute Gedanken*, aber einen damit vergleichbaren Text, nämlich den 1923 verfaßten Aufsatz *Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden* von Ludwig Börne, zur *Vorgeschichte* der psychoanalytischen Technik der »Einfallsverwertung« gezählt.<sup>70</sup> Der Jean Paul-Verehrer Börne schreibt dort:

Und hier folgt die versprochene Nutzenanwendung. Nehmt einige Bogen Papier und schreibt drei Tage hintereinander, ohne Falsch und Heuchelei, alles nieder, was euch durch den Kopf geht. Schreibt, was ihr denkt von euch selbst, von euren Weibern, von dem Türkenkrieg, von Goethe, von Fonks Kriminalprozeß, vom

**69** | E. T. A. Hoffmann 1993, S. 61f.

**70** | Sigmund Freud 1999, Bd. XII, S. 312. Zur freien Assoziation vgl. auch Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis 1973, S. 77f.

jüngsten Gericht, von euren Vorgesetzten – und nach Verlauf der drei Tage werdet ihr vor Verwunderung, was ihr für neue, unerhörte Gedanken gehabt, ganz außer euch kommen. Das ist die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden!<sup>71</sup>

Börnes »Nutzanwendung« steht im Gegensatz zum Modell der Bildung als allmählicher Akkumulation des Wissens. Nicht einmal drei Jahre, sondern nur »drei Tage« braucht man, um »ein Originalschriftsteller zu werden«, denn es ist weder Bewußtsein noch Gedächtnis, sondern die Langeweile, Zerstreuung und Erschöpfung durch die Schreiarbeit von »drei Tagen hintereinander«, die die zensurlose, selektionslose Aufzeichnung von »allem«, was einem einfällt, ermöglicht. Freilich beruhen diese »drei Tage hintereinander« auf einem ganzen bzw. halben Leben der Erfahrung von Sehen und Hören, Lesen und Schreiben. »Neue, unerhörte Gedanken« je- denfalls eröffnen sich durch den Stillstand der bewußten Selbstkontrolle.

Psychologen und Psychoanalytiker experimentierten um 1900 verschiedentlich mit der Methode der freien Assoziation. In *Zur Psychotherapie der Hysterie* (1895) z.B. kommt Freud auf klinische Techniken zu sprechen, mit denen er den »Assoziationswiderstande«<sup>72</sup> des Patienten zu unterlaufen versucht. Ihm gilt es, »hiedurch die Aufmerksamkeit des Kranken von seinem bewußten Suchen und Nachdenken, kurz von alledem, woran sich sein Wille äußern kann, [zu] dissoziieren«.<sup>73</sup> Erst in zerstreuten Augenblicken sprechen geheime Begierde und Triebe. Die Zerstreuung, mit der die Romantik zugunsten ihrer exzentrischen Poetik zu operieren begann, tritt hier als Tor zum Unbewußten auf. Carl Gustav Jung reflektiert 1905 über die *Psychopathologische Bedeutung des Assoziationsexperimentes*. Es geht um experimentalpsychologische Untersuchungen von Reaktionen auf Reizworte, die konstatierten, daß die scheinbar schrankenlose Assoziation vom Konzentrationsvermögen abhängt. Wenn die Aufmerksamkeit nachläßt, etwa im geistesabwesenden Zustand der Ermüdung oder bei Geisteskranken, treten an die Stelle der inneren, semantisch hergestellten Assoziationen die äußeren »Klangassoziationen«.<sup>74</sup> Die Assoziationen der Zerstreuten gehorchen nicht der Logik des Sinns, sondern

---

**71** | Ludwig Börne 1964, Bd. 1, S. 743.

**72** | Sigmund Freud 1999, Bd. I, S. 270.

**73** | Sigmund Freud 1999, Bd. I, S. 271.

**74** | Carl Gustav Jung 1979, S. 436f.

der der Sinne. Daß die immer schon anfälligen Sinne sinnlos wahrnehmen und genießen können, lehrt insbesondere der Fall Daniel Paul Schreber. Er wird unaufhörlich von den Stimmen blödsinniger Vögel gestört, die sprechen, ohne daß er den Sinn der gesprochenen Worte verstehen könnte. Sie haben aber anscheinend »eine natürliche Empfänglichkeit für den *Gleichklang der Laute*«.75 Auf das Rauschen der Vogelstimmen reagiert der Paranoiker darum mit sinnlosen Reimen: »Santiago« auf »Carthago«, »Chinesenthum« auf »Jesum Christum« oder »Abendroth« auf »Athemnoth« usw.<sup>76</sup> In der Zerstreuung sind die Sinne imstande, das Spiel der Signifikanten als Parodie auf den *logos* zu genießen.

Es scheint kein Zufall zu sein, daß aus dem psychiatrischen Fall Schreber eine der interessantesten Autobiographien um 1900 geworden ist. Nach den psychologischen und psychoanalytischen Theorien um die Jahrhundertwende bildet das Subjekt keine Einheit mehr, sondern es ist in plurale Schichten und Triebe aufgespalten. Mit diesen neuen Ich-Theorien, die den genauen Gegensatz zur abendländischen Metaphysik des *logos* bilden, geht die literarische Autobiographie im 20. Jahrhundert Hand in Hand, wenn sie sich immer wieder mit dem zerstreuten Ich befaßt. André Bretons autobiographischer Bericht *Nadja* (1928), dessen Grundton von der leitmotivisch wiederkehrenden Frage: »Wer bin ich?«<sup>77</sup> bestimmt ist, ist hierfür exemplarisch: Nach der 1962 geschriebenen *Vor-Rede* unterliegt dieser Text zwei »zentralen ›antiliterarischen‹ Geboten«.78 Das eine ist, sich »die medizinische und zumal neuropsychiatrische Krankengeschichte zum Vorbild« zu nehmen.<sup>79</sup> Eine gewisse Kopplung an den medizinischen Diskurs über die psychische Nicht-Übereinstimmung mit sich selbst trifft auch auf die hier abgehandelten Autobiographen nach 1900 zu. Insbesondere bei Benjamin, Leiris, Barthes und Sebald ist der Rekurs auf die Psychoanalyse unverkennbar. Es scheint offensichtlich zu sein, daß ihr psychoanalytisches Wissen um die Spaltungen des Ich die fragmentarische Grundstruktur ihrer autobiographischen Texte mit bestimmt.

Wenn das autobiographische Subjekt, um das es in dieser Publikation geht, nicht mit sich selbst identisch, sondern zerstreut erscheint, dann hat

75 | Daniel Paul Schreber 2003, S. 154.

76 | Ebd.

77 | André Breton 2002, S. 9.

78 | André Breton 2002, S. 7.

79 | André Breton 2002, S. 8.

dies aber nicht nur mit dem medizinischen Diskurs über das gesplattete Ich, sondern auch mit der Photographie zu tun. Das andere »antiliterarische« Gebot«, dem *Nadja* gehorcht, ist, daß »die reichhaltige fotografische Bebilderung jede Beschreibung unterbinden soll«. <sup>80</sup> Das surrealistische Montage-Experiment *Nadja*, das die Autobiographik von Brinkmann und Sebald in gewisser Weise vorwegnimmt, <sup>81</sup> geht davon aus, daß die Präzision und Detailgenauigkeit der Photographie das autobiographische Schreiben von seiner bisherigen Beschreibungs- und Gedächtnisarbeit entlastet. Die Entlastung bedeutet hier das Folgende: Die literarische Autobiographie nach 1900 überläßt der Photographie ihr herkömmliches Terrain, um ein neues zu besetzen. In Anbetracht dessen, daß in der modernen Gesellschaft die photographische Archivierung der Lebensdata, sei es durch die Identifizierung, sei es durch die Erinnerung an den Lebenslauf, dazu dient, die Identität des Subjekts *festzumachen*, verläßt die Autobiographie dieses Terrain, das sie als Kulturtechnik der Lebensgeschichte besetzt gehalten hat. Ihr neues Territorium ist die Zerstreuung. Die Dissemination des autobiographischen Subjekts, um die es in den hier kommentierten Texten geht, verhält sich also einerseits oppositionell zur Photographie als Identitätsmaschine. Aber andererseits ist für die Freisetzung der Zerstreuung eine parasitäre, ergänzende Bezugnahme auf die photographische Wahrnehmung und Erinnerung entscheidend. Die photographische Ästhetik der hohen Auflösungsgenauigkeit, der technischen Vervielfältigung und Archivierung, der Plötzlichkeit der Belichtung und des Verzugs der Entwicklung beschleunigt die Auflösung dessen, was bis dahin als Einheit gelten konnte: das Bewußtsein. Supplementäre Bezüge des autobiographischen Schreibens auf die Photographie implizieren in dieser Hinsicht eine Subversion: Der autobiographische Text als Supplement funktioniert seinen Bezugspunkt Photographie um. Dort, wo sich das autobiographische Schreiben auf die Photographie bezieht, hört sie auf, einfach eine Identitätsmaschine zu sein. Die vier Bezüge der autobiographischen Literatur auf die Photographie, das Kommentieren, das Metaphorisieren, das Montieren und das Theoretisieren, berauben sie ihrer dokumentarischen Eindeutigkeit. Der administrativen und polizeilichen Funktion des Lichtbildes als Subjekt-Erfassung arbeitet die autobiographische Schrift entgegen, indem sie an der photographischen Wahrnehmung und Erinnerung

---

**80** | André Breton 2002, S. 7.

**81** | Vgl. hierzu Thomas von Steinaecker 2007, S. 316-319.

disseminierende Autobiographeme freisetzt. So vermag die Literatur mit Blick auf die Photographie die neue Vorrangstellung der Zerstreuung vor der Sammlung in Gang zu setzen. In diesem Zug reorganisiert sich der autobiographische Text, der nach 1800 als Test auf die Normalität und Identität des Subjekts fungiert hat, zu einem Raum der Differenz.