

BERND STIEGLER

DOPPELT BELICHTET

Schriftsteller und ihre Photographien

»Die ganze Welt drängt sich heute in den Guckkasten des Photographen.«¹

Wenn man die Bilder der Ausstellung *In der Geisterfalle*² im Schiller-Nationalmuseum in Marbach betrachtet oder auch Bücher wie Herlinde Koelbls *Im Schreiben zu Haus*³ oder den Bildband *Dichter*⁴ durchblättert, so könnte es fast den Anschein haben, als sei die Verbindung zwischen Literatur und Photographie eine von selten trauter Eintracht gewesen. Von der Wiege bis ins Grab ist die Photographie eine stille und meist unauffällige Begleiterin der Literaten, bannt Schreibszenen ins Bild, folgt den mehr oder minder subtilen Filiationen der Selbstinszenierung der Schriftsteller und auch den Wanderungen durch Stadt und Natur.

Wenn man hingegen in die Geschichte der Photographie zurückblickt und vor allem die Texte und dann auch die Bilder erneut betrachtet, so stellt sie sich wenn nicht als *mésalliance*, so doch zumindest als *liaison dangereuse* heraus. Bereits die Bezeichnung *Photographie*, *Lichtschrift* wurde seitens der Schriftsteller nicht selten als Provokation aufgenommen und blieb, den Gepflogenheiten des 19. Jahrhunderts folgend, nicht ohne Folgen: Viele der Schriftsteller, Feuilletonisten und Kunsttheoretiker forderten die Photographie mehr oder weniger unverhohlen zum Duell auf. Wer von uns besser und angemessener schreiben kann und dabei zugleich den subjektiven Ausdruck einer künstlerischen Anverwandlung des Gegenstandes ins Bild zu bannen vermag, möge der Sieger sein. Wer verliert, dem möge die Anerkennung als Kunst verwehrt bleiben.

Dieser Wettstreit fand seine emblematische Gestalt in einer Geschichte, die im 19. Jahrhundert gleich mehrfach erzählt wurde: Eine Gruppe von Malern und eine zweite von Photographen werden gemeinsam losgeschickt, um Bilder »d'après

¹ Ferdinand Kürnberger, *Aus Kaulbachs Atelier*, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Otto Erich Deutsch, Bd. II, München, Leipzig 1911, S. 449-470, S. 461.

² Heike Gfrereis, Ulrich Raulff, Ellen Strittmatter, *In der Geisterfalle. Ein deutsches Pantheon: Fotos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten*, *Marbacher Magazin* 115/116, Marbach a.N. 2006. Gleiches gilt auch für den älteren Band *Dichterportraits in Photographien des 19. Jahrhunderts* (Marbach a. N. 1976).

³ Herlinde Koelbl, *Im Schreiben zu Haus: wie Schriftsteller zu Werke gehen*, München 1998.

⁴ *Dichter. Autoren der Gegenwart. Texte von Günther Steinbrinker*, Gütersloh 1958.

nature«⁵ mit nach Hause zu bringen. Am Ende werden ihre Bilder verglichen und bewertet. Während der Photograph Albert Londe und der seinerzeit wohl bedeutendste Berichterstatter aus der Welt der Technik und der Naturwissenschaften Louis Figuier lauter unterschiedliche Blätter in Händen halten zu meinen, sieht Champfleury, der Protagonist des Realismus in Frankreich, nur bei den Bildern der Maler Unterschiede – die Photographen kommen alle mit demselben Bild heim. Ihre Bilder zeigen, daß »l'assimilation de l'homme à une machine exacte est dépourvue de toute justesse.«⁶

Es stehen sich gegenüber: die Literatur und die Photographie. Die Pistolen sind geladen. Die Einsätze sind hoch. Beginnen wir mit der Photographie: Sie stellt sich als Allianz von Kunst und Natur, als natürliche Sprache der Kunst vor. Viele der frühen Berichte über die Erfindung der Photographie unterstreichen etwa, daß erstmals die Sonne selbst zur Künstlerin geworden ist: Sie schreibt und zeichnet mit dem Licht Bilder, die vollkommener sind als es die Menschenhand vermöchte. Die Grenze zwischen Kunst und Natur ist aufgehoben und die Photographie wird als eine göttliche Schrift, als technisch-natürliche Offenbarung beschrieben: Und so bemühen die Berichterstatter auch die antike Mythologie, um die besonderen Bilder ins rechte Licht zu rücken:

Wenn irgend ein Maler des Altertums auf die Erde käme und die Wunder der Photographie sähe, würde er ausrufen: »Apollo, du bist mit Recht der Gott der Sonne und der Künste; indem du deinen Wagen über das Himmelsgewölbe lenkst, zeichnest du mit deinem Lichtstrahle Bilder, welche vollkommener und naturgetreuer sind als die Gemälde Apelles.«⁷

Und so wurde auch das Aufkommen der Photographie nicht selten als das Ende der Literatur angesehen – oder zumindest als ihre radikale Transformation. So heißt es etwa in einem Artikel aus *Westermanns Illustrierten Deutschen Monatsheften* aus dem Jahr 1860 anlässlich der Erfindung des photographischen Telegraphen:

Man phantasire einen Augenblick über den Erfolg dieser Kunst für die Schriftstellerei. Verbannt wird das Tintenfaß, man sitzt nicht mehr gebeugt über dem grauen Papier und hakt mit der von der Tinte zerfressenen Stahlfeder fest, was schon manchen guten Gedanken in alle Lüfte verspritzen ließ; man sitzt bequem vor einem Tastenapparat in Clavierform, man spricht und ein Telegraphensecreitär druckt mit Hilfe eines solchen Instrumentes jeden Laut in schönen Buchstaben auf einen Papierstreifen. Ist das Blatt voll, so liefert die Photographie in einer Stunde alles Vorgetragene im Druck in so viel Exemplaren, das meist jeder

⁵ So lautete dann später auch die Bezeichnung der Photographien, die im Umfeld der Maler von Barbizon als Vorlagen dienten und die in Serien vertrieben wurden.

⁶ Champfleury, *Le réalisme*, Paris 1857, S. 93. Zu Londe vgl. Denis Bernard, André Gunthert, *L'instant rêvé*. Albert Londe, Nîmes 1993, S. 162; zu Figuier vgl. ders., *La Photographie au salon de 1859*, Paris 1860. Eine Variante dieser Geschichte findet sich auch bei Rodolphe Toepffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou l'essai sur le beau dans les arts*, Paris 1865, S. 126f.

⁷ Léon Halévy, zit. nach: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Bd. 3, 1861, S. 111.

Leser sein eigenes wird erhalten können. Der Prometheusfunke ist unser, wir brauchen nicht mehr auf einen freundlichen Blick der neidischen Sonne zu warten, noch in derselben Nacht, wo wir gedacht, ist Alles zu Papier gebracht. Glückliche Nachwelt! Du verlierst keinen unserer Gedanken mehr! Aber an dir wird es sein, zu erfinden, wie Du Dir das Leben eben so leicht machst, wie wir uns das Büchermachen.⁸

Das Schreiben und die Schrift werden an die Photographie delegiert, der Literatur bleibt aber immerhin die *Phone*, die Stimme und die gehört, wie wir seit Jacques Derrida wissen, mehr noch als die Schrift zum Zentralbestand der abendländischen Metaphysik.

Das Verdikt der Literatur gegenüber der Photographie kommt seinerseits auch nicht ohne metaphysische Implikationen aus. Auch hier eine höchst explosive Mischung aus Theologoumena und ästhetischer Theorie. Ein Beispiel – und ein kurzes noch dazu – möge *pars pro toto* genügen. Joseph von Eichendorff beschrieb die Erfindung der Photographie folgendermaßen: »Solch Daguerreotyp-Portrait giebt freilich jedes Härchen und jede Warze wieder, aber das materielle Licht erkennt eben nur den Leichnam; der geistige Lichtblick des Künstlers kann erst das Wunderbare im Menschen, die Seele befreien und sichtbar machen.«⁹ Einerseits die Oberfläche und das materielle, andererseits die Tiefe und das spirituelle Licht, einerseits das Leben, andererseits der Tod und der Leichnam, einerseits die Materie, andererseits die Seele. Das ist das diskursive Setting, das die Debatten des 19. Jahrhunderts strukturiert und mitunter bis in die Gegenwart Bestand hat. Es wurde in zahlreichen Texten – theoretischen wie literarischen – ausbuchstabiert.¹⁰

Ich will es hier nicht nachzeichnen, sondern eine andere Beziehungsgeschichte zu skizzieren versuchen. Denn selten war, so könnte man auch sagen, Zwietracht so fruchtbar, und selten war eine Liebe auf den x-ten Blick so produktiv: Die Beziehung zwischen Literatur und Photographie ist durch viele Stereotypen hindurchgegangen, hatte viele Anfeindungen und Krisen zu überstehen und hat viele höchst eigentümliche Bilder hervorgebracht, die mit Fug und Recht als paradigmatische Selbstbilder bestimmt werden können. Die Haltung der Literatur gegenüber der Photographie hat, das wäre meine Ausgangsthese, immer auch etwas mit dem Selbstbild der Literatur zu tun. Ob die Literatur nun die Photographie vehement ablehnt oder emphatisch feiert, ihr geht es durchweg auch um ein Selbstbild, um eine Bestimmung ihrer eigenen Haltung zum Bild im allgemeinen und zum photographischen im besonderen und mehr noch: mitunter kristallisiert sich im Bild, und selbst im photographischen Portrait eine Art von Denkbild, das auf emblematische Weise eine bestimmte Form einer regelrechten Poetologie inszeniert. Man könnte

⁸ Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte, Bd. 9, Oktober 1860–März 1861, S. 572.

⁹ Joseph von Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, in: Sämtliche Werke, hrsg. v. Wolfram Mauser, Bd. IX, Regensburg 1970, S. 477.

¹⁰ Vgl. dazu ausf. Gerhard Plumpe, Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990 und Bernd Stiegler, Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München 2001.

diese Bilder als doppelte Reflexivität bestimmen; sie sind in gewisser Weise »doppelt belichtet«: Einerseits wird das Portrait einbezogen in eine Geschichte des Portraits, die ihrerseits auch im Bereich der Photographie aufgenommen und fortgeführt wird.¹¹ Andererseits reflektiert das photographische Portrait mitunter auch das ambivalente Verhältnis, das der Schriftsteller zu diesem neuen Medium unterhält. Es geht, so könnte man sagen, um eine Inszenierung seiner eigenen poetologischen Haltung, die zur Pose gerinnt und als Pose Gestalt annimmt. »Ich suche in Autorenportraits«, so brachte Ursula März in einem Gespräch mit Claudia Schmölders diese Frage auf den Punkt, »auch immer eine Botschaft über das Verhältnis zwischen Literatur und Fotografie. Es ist ja eine Art natürliches Konkurrenzverhältnis. Und jeder fotografierte Schriftsteller nimmt an dieser Konkurrenz unmittelbar teil.«¹² Einige wenige dieser Bilder möchte ich im folgenden in den Blick nehmen und mit ihnen einige Vorstellungen, die in den Darstellungen erkennbar werden.

Ich werde mich dabei vor allem auf bestimmte Formen von Sammlungen konzentrieren, auf Photoarchive, die den Schriftstellern höchst unterschiedliche Rollen zuweisen und beschränke mich dabei auf drei Beispiele: auf Schriftsteller als Sammelbilder im 19. Jahrhundert, August Sanders Sammlung von Typen in *Antlitz der Zeit* und schließlich Walter Benjamins höchst eigentümlicher Überblendung seines eigenen Kinderbildes mit demjenigen Franz Kafkas. Viele weitere Themen und Bilder mußten leider ausgespart bleiben: August Strindbergs photographische Selbstinszenierungen, die surrealistischen Bildprogramme, Ernst Jüngers Sammlung von Kriegsbildern oder Rolf Dieter Brinkmanns Reisebilder oder auch Sebalds raffinierter wie komplexer Rückgriff auf Photographien, um nur einige wenige zu nennen.

Den Rahmen meiner Überlegungen bildet jedoch die Furcht des Schriftstellers vor der Photographie bzw. die Verweigerung von photographischen Portraits. Von Honoré de Balzac bis hin zu Maurice Blanchot und Thomas Pynchon gibt es auch jene andere Form der Beziehungsgeschichte: eine Geschichte der begründeten wie dezidierten Verweigerung des photographischen Portraits.

1. HONORÉ DE BALZACS PHOTOGRAPHENFURCHT

»Die Photographie ist«, schrieb Roland Barthes in seinem berühmten Buch *Die helle Kammer*, »wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin [...]. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographischen Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Me-

¹¹ Vgl. dazu den Beitrag von Michael Diers in diesem Band.

¹² Wie sehen die denn aus? Dichter und ihre Portraits. Ein Gespräch mit der Physiognomik-Expertin Claudia Schmölders, in: *Die Zeit* vom 18. Januar 2007, S. 47f., S. 47.

dium, eine Haut, die ich mit diesem oder jenen teile, die einmal fotografiert worden ist.«¹³

Wenn Barthes 1980, an der Schwelle zum digitalen Zeitalter, der Photographie die metaphysische Tradition und auch die Trauerarbeit als Programm mit auf den Weg gibt, so greift er dabei auf eine lange Deutungsgeschichte zurück. Honoré de Balzac begründet etwa seine Furcht, sich fotografieren zu lassen, mit der Theorie der Emanation à la Lukrez. Seine feindliche Haltung gegenüber der Photographie, von der auch sein Roman *Cousin Pons* zeugt, wurde ironischerweise von dem berühmten französischen Photographen Nadar überliefert und hielt ihn zudem, wie eine überlieferte Daguerreotypie zeigt, keineswegs davon ab, sich dem Photographen auszuliefern.¹⁴

»Nach Balzac besteht nun«, schrieb Nadar, »jeder Körper in der Natur aus einer Reihe von Spektren, aus unendlich vielen sich überlagernden Schichten, aus nicht endenden Rollen an Folien, in denen alle Sinne oder die Optik den Körper wahrnehmen. Der Mensch kann nun diese Häutchen nicht erzeugen [...] und die Photographie überrascht ihn, zieht ihm eine Schicht des Körpers ab und bewahrt sie auf. Daher kommt es für den Körper zu einem offenkundigen Verlust eines seiner Häutchen und mit ihm eines Teils seines konstitutiven Wesens.«¹⁵

Balzacs Annahme, daß Photographien aufgefangene Sehhäutchen seien, ist keineswegs so (esoterisch) singulär, wie es vielleicht den Anschein haben mag. Auch Théophile Gautier teilt die Überzeugung, daß wir es bei der Photographie mit einer »gewissen fluidalen Übertragung«¹⁶ zu tun haben und liefert damit zugleich eine Formel für die weit verbreitete Annahme, daß, wenn wir es bei der Photographie mit einer physischen Übertragung zu tun haben, diese dann auch eine Evidenz der im Wortsinn physischen Präsenz sicherstellt.

Balzacs eigentümliche Frucht vor der Photographie zeigt zweierlei: Einerseits demonstriert sie den fließenden Übergang der Physik in Metaphysik, der Materie in Form, der Oberfläche in Tiefe. Andererseits ist sie aber auch Ausdruck eines Regimes der Sichtbarkeit, das in Bildern und vor allem in Photographien eine materiale Übersetzung und in ihrer Sammlung ein Archiv von physischer Realpräsenz vermutet. Eine doppelte Belichtung: Das Licht ist Physik und Metaphysik zugleich und mit ihm die Photographie.

Diese Alchemie hatte in der Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts recht konkrete Handlungsanweisungen zur Folge. Bereits Oliver Wendell Holmes regte in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Sammlung dieser Häutchen an, die wie ein

¹³ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt/M. 1985; S. 90f.

¹⁴ Sie ist abgebildet in: Jane M. Rabb (Hrsg.), *Literature & Photography. Interactions 1840-1990*, Albuquerque 1995, S. 6.

¹⁵ Nadar, *Quand j'étais photographe*, in: Nadar, 2 Bde., hrsg. v. J.-F. Bory, Bd. 2, *Dessins et Écrits*, Paris, 1979, S. 967-1284, S. 978.

¹⁶ Théophile Gautier, *Exposition photographique (1856/1857)*, in: André Rouillé (Hrsg.), *La Photographie e France. Textes & Controverses: une Anthologie. 1816-1871*, Paris 1989, S. 282-285, S. 284.

Buch gebunden werden sollten.¹⁷ Die Photographien sind, so wollen es diese Deutungen, nicht einfach Bilder und auch keine schlichten Zeichen, sondern ein physisches Dokument, eine Haut, die dem Gegenstand abgezogen wurde. Und Wendell Holmes zog auch die Konsequenzen des Primats der Form gegenüber dem materialen Substrat. Hat man erst einmal hinreichend Bilder gesammelt und archiviert, so sind die Gegenstände nicht mehr erforderlich, sie können verschwinden, man kann sie abreißen. Photographien sind in dieser Deutung Trophäen der Häutung, Photoalben sind Hautarchive. »Von einem Häutchen zum anderen. Von einem Film zum anderen: *pellicula*«. ¹⁸

2. SCHRIFTSTELLER GALERIE ODER DAS BILD ALS SAMMELGEGENSTAND

So nimmt es kaum Wunder, daß es im 19. Jahrhundert Mode war, Schriftstellerbilder zu sammeln und in Gestalt von Carte de Visite-Photographien sogar in das Photoalbum der Familie aufzunehmen. In nicht wenigen der Photoalben des 19. Jahrhunderts finden sich Schriftstellerportraits neben jenen der Angehörigen und es war verbreitete Praxis, sein eigenes Bild Freunden oder Bekannten zu übereignen. Ludwig Uhland schrieb am 1. Januar 1846 – also noch zu Zeiten der Daguerreotypie – an Fritz Vogel:

Sie haben uns durch die gütig überschickten Lichtbilder ausnehmend erfreut, ich bin ihnen dafür sehr zu Dank verpflichtet. Längst war es mein Wunsch, von meiner Frau ein wohlgetroffenes Bild zu besitzen, und nun ist dieses photographische so trefflich gelungen. Auch das meinige wird von den Freunden gerühmt; auf die Augen, die damals etwas reizbar waren, scheint das Licht von oben etwas gedrückt zu haben, obgleich der Morgen nicht besonders hell war. Weitere Abdrücke von meinem Lichtbilde abzugeben, sowie einen Stahl- oder Kupferstich darnach zu veranstalten, steht gänzlich zu Ihrem Ermessen, und ich werde dasselbe an Niemand anders zu gleichem Zwecke verabfolgen.¹⁹

Viele ähnliche Briefe wären hier anzuführen: von Gottfried Keller und Gustave Flaubert, von Paul Heyse und selbst von Charles Baudelaire, der harsch wie kaum ein zweiter Schriftsteller des 19. Jahrhunderts mit der Photographie ins Gericht

¹⁷ Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, in: ders., *Soundings from the Atlantic*, Boston 1864, S. 124-165 und 289-300, dort S. 125: »[These evanescent films] must be packed like the leaves of a closed book«; dt. Teilübersetzung: *Das Stereoskop und der Stereograph*, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie I*, München, 1979 S. 114-121.

¹⁸ Ulrich Raulff, *Ein Etwas oder ein Nichts*, in: Floris Neusüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1990, in: S. 406-410, S. 408.

¹⁹ Zit. nach: Eberhard Mayer-Wegelin, *Frühe Photographien in Frankfurt am Main 1839-1870*, München 1982, S. 26f.

ging, aber seiner Mutter Empfehlungen gab, beim welchem Photographen sie sich ablichten lassen sollte, um nur einige wenige zu nennen.

Und zugleich begannen in der Jahrhundertmitte erste großangelegte Sammlungen von Portraits, die als Einzelbilder oder in Serien vertrieben wurden (vgl. Abb. 1 u. 2) und die man seinerzeit sammeln konnte – wie es heute bei Sammelbildern von Fußballstars der Fall ist. Franz Hanfstaengl gab 1860 ein *Album der Zeitgenossen* heraus; Hermann Biow publizierte bereits 1849 *Die Männer des deutschen Volkes* – angefertigt nach Daguerreotypien. Alois Löcherer fertigte zwischen 1850-1852 *Portraits der Münchner Gesellschaft* an und gab 1852 ein *Photographisches Album der Zeitgenossen* heraus. In Frankreich erschien 1854 der berühmte *Panthéon Nadar* – allerdings noch als Lithographie. Wenig später fertigte er Hunderte von photographischen Portraits an, die einzeln als Carte de Cabinet- oder Carte de Visite-Aufnahmen vertrieben wurden. In der Bibliothèque Nationale in Paris befinden sich heute zahllose bedruckte und dann mit persönlichen Grüßen versehene »klassische« Carte de Visites, Visitenkarten von berühmten Persönlichkeiten, die Nadar seinerseits nahezu manisch sammelte.

In Frankreich erschien auch die vielleicht berühmteste dieser großangelegten und zugleich großformatigen Bildsammlungen: die sogenannte *Galerie contemporaine* (Abb. 3), die in zwei Serien die politische wie künstlerische Prominenz der Zeit ins Bild bannte und dabei auf Aufnahmen der berühmtesten Photographen der Zeit zurückgriff: Nadar, Carjat, Adam-Salomon. »Jeder Bürger kann jetzt«, schrieb Ursula Peters, »zumindest mittels der Kulissen des Fotoateliers, an allen »idealen« Orten der Gesellschaft teilhaben«²⁰ und seine eigene »Familie der Menschen«²¹ zusammenstellen. Doppelte Belichtung auch hier: Einerseits passen die Sammelbilder dank ihrer normierten Formate nahtlos ins Familienalbum und werden Teil des familialen Imaginariums, andererseits aber bleiben sie dort Fremdkörper. Zwar erzählen die Schriftsteller Geschichten, aber in die erzählte Familiengeschichte, die für Alben konstitutiv ist, wollen sie sich nicht fügen. Sie sind nahe und zugleich ferne, vertraute und zugleich fremde Bilder.

Mehr als seine Vorgänger und Vorbilder fand das Album mit Fotografien seinen Gebrauch in der Sphäre des Privaten, versammelte es Bruchstücke aus dem Alltag seines Besitzers, die als Bilder von den Erlebnissen der Wirklichkeit und der Träume kündeten. Die Kunst des Formulierens – eigentlich Ausdruck sprachlichen Vermögens – wurde als Fähigkeit der Fotografie zugeschrieben, das tatsächliche Vorhandensein realer Vorbilder erhob sie zum bevorzugten Mittel der Aufzeichnung des Vergangenen.²²

So beschrieb Tim Starl diese neue Sammelleidenschaft, um zugleich die Sammlung der Bilder als visuelle Kompensation der eigenen fragmentierten Geschichte zu

²⁰ Ursula Peters, Aufklärung, Volksbildung oder Herrschaftsstrategie? Die Prominenz im Sammelfoto, in: Fotogeschichte, Bd. 9, 1983, S. 21-40, S. 32.

²¹ Ebd., S. 24.

²² Tim Starl, Der Faden des Gedächtnisses. Über Fotoalben im 19. Jahrhundert, in: Martin Heller (Hrsg.), Welt-Geschichten. Fotoalben im 19. Jahrhundert, Zürich 1989, S. 9-41, S. 9f.

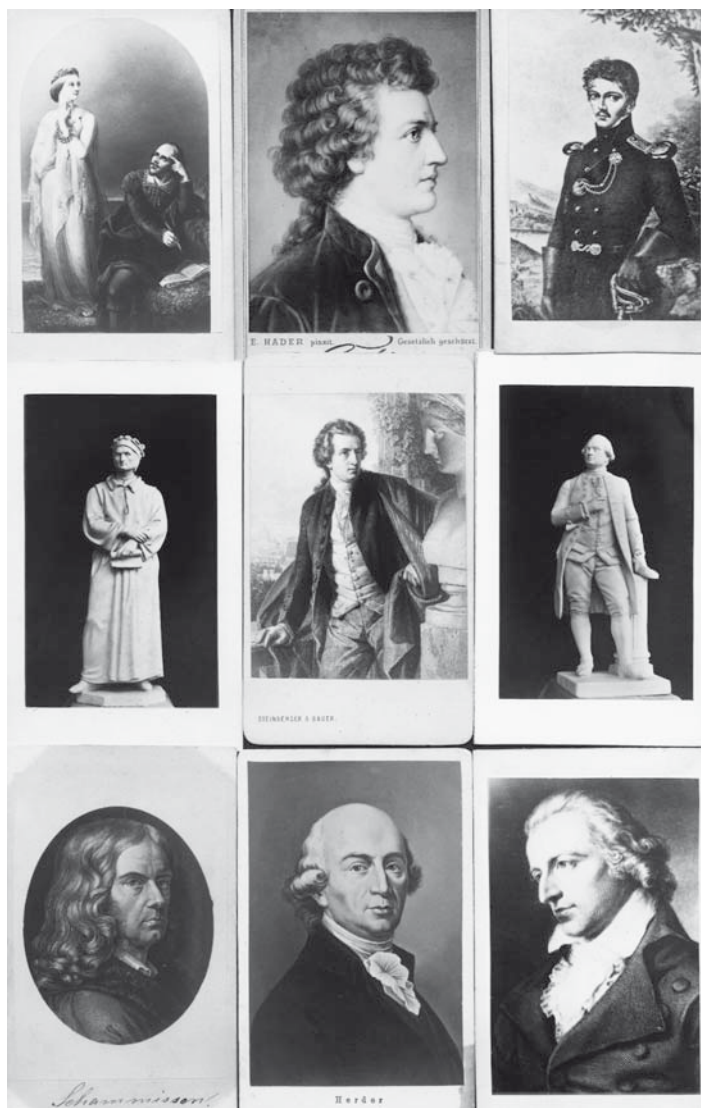


Abb. 1: *Carte de Visite-Photographien*
19. Jahrhundert, Sammlung Stiegler



Abb. 2: Carte de Visite-Photographien
19. Jahrhundert, Sammlung Stiegler

charakterisieren: »Die zerstückelte Welt der Erinnerung erfuhr ihre Entsprechung in jener des Albums, in dem der Besitzer die Splitter seiner Biografie zu einer neuen Ordnung gefügt hatte.«²³ Die Bildersammlungen der Photoalben waren, so Starl weiter, Illusionsräume, die es dem Sammler und Betrachter gestatteten, nach Belieben im vorgegebenen Rahmen des Albums mit den standardisierten Formaten und sich wiederholenden Posen der inszenierten Atelieraufnahmen ein visuelles Imaginarium zusammenzustellen:²⁴ Sie waren »die Erfüllung der Träume als Bilder«. ²⁵ Zu diesen visualisierten Träumen gehörten sowohl die Schriftstellerportraits als auch Gemäldereproduktionen sogenannter Dichtergalerien, die gemalte oder gezeichnete Szenen berühmter Werke der Dichter als Einzelbilder oder als Serien feilboten. In den Photoalben konnte man so nach Belieben eigene wie fremde Bilder kombinieren und sich neben den Familienbildern auch seine eigene Galerie berühmter Werke und ihrer Meister zusammenstellen.

3. TYPOLOGIE DER BILDER: SCHRIFTSTELLER IN SANDERS ORDNUNG DER WELT

Bereits im 19. Jahrhundert entstanden auch erste großangelegte Versuche, mithilfe der Photographie Archive anzulegen, bei denen es weniger auf das Einzelbild als auf eine typologische Ordnung der Bildersammlung insgesamt ankam. Die Photosammlung wurde zu einem regelrechten Atlas, der neben einer möglichst umfassenden Bestandsaufnahme auch die Regeln ihrer Betrachtung vorgab. Atlanten sind Schauwerke, bei denen die Auslegungspraxis notwendig zum didaktischen Ziel der Sammlung dazugehört: sie zeigen nicht nur und machen etwas als Ordnung der Dinge und Erscheinungen sichtbar, sondern sie zeigen, *wie* etwas zu sehen ist und *wie* etwas anzuschauen ist, damit es bedeutsam wird. Atlanten geben eine Ordnung der Dinge vor und bestimmen zugleich eine Haltung des Betrachters. Ihre Normativität zielt auf die Objekte wie die Subjekte zugleich.²⁶

Das gilt für Blumen, Tiere, Wolken und Landschaften, aber auch für die klinische Diagnostik in der Medizin und Psychiatrie und nicht zuletzt für Bewegungen und ihre Gesetze. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts fertigte der englische Arzt

²³ Ebd., S. 10.

²⁴ Vgl. auch ebd., S. 15f.: Die photographischen Reproduktionen von Kunstschatzen und von Künstlern und Schriftstellern »nährten mehr noch als die Öffentlichkeit der Museen [...] das Gefühl, die Kunstschatze gehörten der Allgemeinheit als Teil einer Kultur, die als Bilder zu bewahren wären. [...] Zeitalter und Kontinente konnten übersprungen, Stilepochen vermischt, monumentale Stücke mit winzigen Preziosen vereint, Vergangenheit und Gegenwart nebeneinander plazierte werden. Denn der Blick des Betrachters war immer zugleich derjenige des Arrangements. Die weitgehend gleiche Größe der Abzüge machte sie zu Bausteinen, die ihrem Besitzer jegliche Konstruktion seiner Welt erlaubten.«

²⁵ Ebd., S. 22.

²⁶ Vgl. dazu ausf. Lorraine Daston und Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt/M. 2007.



Abb. 3: *Théophile Gautier, Photographie von Bertall*
in: Galerie Contemporaine, Paris ca. 1875, Sammlung Stiegler

Hugh Welch Diamond Serien von psychisch Kranken an.²⁷ Viele weitere Versuche dieser Art – wie etwa von Duchenne de Boulogne, Charcot und der *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* – sollten folgen.²⁸ Gleiches auch für das Reich der Bewegungen: von Marey über Muybridge bis hin zu Londe, Eakins und Anschütz versuchten viele Photographen, dem Gesetz der Bewegung auf die Spur zu kommen und publizierten großangelegte Bildwerke mit Bildserien, die strengen normierten Regeln folgten.²⁹

Anfang des 20. Jahrhunderts rücken mit Blossfeldts Pflanzenaufnahmen und Sanders Portraitserien zwei Projekte ins Zentrum auch der ästhetischen Debatten. Blossfeldts Bände *Urformen der Kunst* und *Wundergarten der Natur* sowie August Sanders *Antlitz der Zeit* gehören heute unbestritten zum Kanon der Inkunabeln der Photographie, um einen Ausdruck Helmut Gernsheim's aufzunehmen. Sanders Buch, das 1929 erschien und in dem nun auch Schriftstellerportraits ihren Platz fanden, wurde seinerzeit überaus positiv aufgenommen und avancierte zum paradigmatischen Band einer gesellschaftskritischen Photographietheorie von Benjamin bis zur Gegenwart. Alfred Döblin steuerte seinerzeit ein Vorwort für die – heute sehr gesuchte – Erstausgabe bei und Thomas Mann widmete dem Band eine relativ ausführliche Rezension. Das photographische Œuvre von Sander und insbesondere das von ihm detailliert geplante und über mehrere Jahrzehnte verfolgte Mappenwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts*, das vor kurzem in einer mehrbändigen Ausgabe mitsamt einem Materialienband erschienen ist, verfolgt dabei ein ästhetisch-epistemologisches Programm, das sich an einer dezidiert typologisch-klassifikatorischen Bestandsaufnahme der sichtbaren Erscheinungen versucht. Diese nimmt allerdings die historisch-gesellschaftlichen Erscheinungsformen des Menschen in den Blick und nicht, wie etwa der seinerzeit scharf kritisierte neusachliche Photograph Albert Renger-Patzsch, die formalen Gesetze der Dingwelt. Die Physiognomik, auf die August Sander explizit rekurriert, ist die Entsprechung der Ordnung der Dinge im Bereich der Portraitphotographie.³⁰

Sander schildert in einem Brief an Erich Stenger, einen der ersten Photographiehistoriker, sein Projekt in folgender Weise:

Um nun wirklich einen Querschnitt durch die heutige Zeit und unser deutsches Volk zu bringen, habe ich diese Aufnahmen in Mappen zusammengestellt und beginne hierbei bei dem Bauer und ende bei den Vertretern der Geistesaristokratie. Dieser Entwicklungsgang wird eingefaßt durch ein dem genannten paral-

²⁷ Vgl. Adrienne Burrows und Iwan Schumacher, Doktor Diamonds Bildnisse von Geisteskranken, Frankfurt/M. 1979.

²⁸ Vgl. dazu die ausführliche Dokumentation und Analyse: Georges Didi-Huberman, Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997.

²⁹ Vgl. zu diesem Themenkomplex expl. Philipp Prodger, *Time Stands Still*. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement, New York 2003, sowie Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey*, Chicago 1992.

³⁰ Auch Alfred Döblin, der das Vorwort der Erstausgabe verfaßt hatte, übt später Kritik an Sander und auch an seinem eigenen Text: Kritik an der physiognomischen Theorie: Photos ohne Unterschrift, in: *Das Kunstwerk* 1, 1946/1947, Nr. 12, S. 24-33.

ellaufendes [sic!] Mappenwerk, welches die Entwicklung vom Dorfe bis zur modernsten Großstadt darstellt. – Dadurch, daß ich sowohl die einzelnen Schichten wie auch deren Umgebung durch absolute Photographie festlege, hoffe ich eine wahre Psychologie unserer Zeit und unseres Volkes zu geben³¹

Der Versuch, »Menschentypen des 20. Jahrhunderts«³² bildlich zu erfassen (Sander wählt sieben Gruppen aus, die jeweils noch eine spezifische und komplexe Binnendifferenzierung aufweisen: Der Bauer, Der Handwerker, Die Frau, die Stände, Die Künstler, Die Großstadt, Die letzten Menschen), basiert darauf, Klassen- und Standeszugehörigkeiten physiognomisch darzustellen und in den Anlitzen der Menschen die gesellschaftliche Ordnung der Zeit photographisch abzubilden. Sanders »Bekennnis zur Photographie als Weltsprache und der Versuch, [sic!] zu einem physiognomischen Zeitbild des deutschen Menschen, welches aufgebaut ist auf der reinen Lichtgestaltung«³³ zu gelangen, formuliert ein Programm, das sich gleich gegen zwei andere Konzepte abzusetzen sucht. Auf der einen Seite geht es ihm nicht darum, eine gesellschaftliche Ordnung in eine natürliche zu überführen, wie dies etwa in exemplarischer Weise für die Serien der »Volksgesichter« Erna Lendvai-Diercksens der Fall ist. Sie versucht in ihren geographisch geordneten Sammlungen von Portraits metahistorische, rassische Erscheinungsformen aufzuzeigen und ist damit verwandt mit der berühmten *Kleinen Rassenkunde des deutschen Volkes* von Hans F. R. Günther, in der auch Schriftsteller abgebildet werden.³⁴ Auf der anderen Seite distanziert er sich aber auch vom Programm eines Helmar Lerski. In dessen 1936 entstandenem Band *Verwandlungen durch Licht*, der einhundertfünfundsechzig Aufnahmen des Gesichts eines einzigen jüdischen Arbeiters vereint, verändern »sich Gesicht, Charakter und Ausdruck – ja dessen ganze Persönlichkeit – von einem Bild zum anderen so radikal, daß manchmal jegliche Ähnlichkeit zu dem vorherigen schwand.«³⁵ Während Lerski die Photographie als die Möglichkeit begreift, einen vermeintlich bekannten Bildgegenstand in ungewohnter und immer wieder überraschend neuer Weise darzustellen, konstatiert Sander, daß »alle individuelle Naturauffassung [...] nur dann einen künstlerischen Wert hat, wenn dieser, als Ausdruck eines Gesetzmäßigen erfaßt, eine neue Variation des Grundthemas darstellt.«³⁶ Der serielle Aspekt ist beiden gemeinsam, aller-

³¹ Susanne Lange, Gabriele Conrath-Scholl, August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Ein Konzept in seiner Entwicklung, in: August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband, hrsg. v. der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, München, 2001, S. 12-43, S. 13. Hier findet sich auch eine umfassende Bibliographie der Sekundärliteratur zu Sander sowie vielfältige Hinweise auf die zeitgenössische Rezeption.

³² Ebd., S. 14.

³³ Ebd., S. 21.

³⁴ Hans F. R. Günther, *Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes*, 186.-205. Tsd., Berlin 1938. Abgebildet sind etwa Ludwig Börne (S. 54), W. von Scholz, aber auch Stalin und Lovis Corinth.

³⁵ Helmar Lerski, *Metamorphosis through light. Verwandlungen durch Licht*, with a preface by Andor Kraszna-Krausz, Düsseldorf, 1982, S. 9.

³⁶ Vgl. Anm. 31, S. 23.

dings steht bei Lerski die visuelle Evokation von Differenz bei Identität des Motivs im Mittelpunkt, während bei Sander die Identität des einzelnen Portraits zugunsten seiner Vernetzung in einer Reihe von Ähnlichkeiten und Entsprechungen, zugunsten einer visuellen Vergleichbarkeit und der Produktion von Typen in den Hintergrund tritt. Das gilt auch für den Schriftsteller, der eben einen besonderen *Typus* darstellt, der visualisiert werden kann.

Doppelte Belichtung auch hier: der Schriftsteller (in Sanders Mappenwerk finden sich unter anderem Aufnahmen der heute fast unbekanntenen Schriftsteller Armin Reuker, Claus Clausen, Karl August Wittvogel, Albert Busche, aber auch Bilder Raoul Hausmanns) ist Individuum *und* Typus, ist, um Alfred Döblins Einleitung zu zitieren, »Individuum und Kollektivum« (vgl. Abb. 4 u. 5). »Wir sprechen jetzt«, so Döblin weiter, »von der erstaunlichen Abflachung der Gesichter und Bilder durch die menschliche Gesellschaft, durch die Klassen, durch ihre Kulturstufe. Dies ist [nach dem Tod, B.S.] die zweite gleichmachende oder angleichende Anonymität. [...] Vor den Bildern der Lebenden begegnen wir einer zweiten Allgemeinheit, die sich als real und wirksam und als eine Kraft erweist, wir begegnen der Kollektivkraft der menschlichen Gesellschaft, der Klasse, der Kulturstufe.«³⁷ Döblin erblickt in den Bildern eine »vergleichende Photographie«, eine Soziologie. Auch Walter Benjamin teilte Döblins emphatische Deutung und sah in Sanders Buch weniger ein »Bilderbuch« als vielmehr einen »Übungsatlas«³⁸ und konstatierte eine neue Form der Photographie, die mit einer neuen Form von Erfahrung und auch von Lesbarkeit einhergehe. In seiner *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* unternimmt er seinerseits einen narrativen Versuch, neue künstlerische und narrative Formen einer solchen Erfahrung auszubilden. Auch hier geht es um Photographie und um eine höchst eigentümliche Form von Doppelbelichtung.

4. DAS BILD ALS SCHABLONE UND MATRITZE: BENJAMIN UND KAFKA

Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* versucht, so heißt es explizit, diejenigen Bilder aufzuzeichnen und lesbar zu machen, »in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt.«³⁹ Auch dieses Buch hat dabei durchaus eine exemplarische Bedeutung, da es Benjamin weniger um eine Autobiographie als vielmehr um Bilder geht, in denen sich eine bestimmte historische Erfahrung konzentriert, die für sich eine Exemplarität und Allgemeinheit beanspruchen kann. Die *Berliner Kindheit* kann zudem als Literatur über Medien gelesen werden, da die diversen neuen technischen Medien – von der

³⁷ Alfred Döblin, Von Gesichtern Bildern und ihrer Wahrheit, in: August Sander, *Antlitz der Zeit*, Reprint der Originalausgabe von 1929, München 1976, S. 5-15, S. 11.

³⁸ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt/M. 1970 ff, Bd. II, S. 312 (im folgenden: GS).

³⁹ Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, in: GS, Bd. VI, S. 486.



Abb. 4: *Karl August Wittvogel, Köln 1928, Photographie von August Sander*
in: August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien*
1892-1952, hrsg. v. Gunther Sander, München 1980, S. 298

© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur-August Sander Archiv,
Köln // VG BildKunst, Bonn 2023

Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture
and further permissions may be required from the right holder.



Abb. 5: *Schriftsteller und Literaturkritiker, D. H. S.,
Photographie von August Sander*
in: *Antlitz der Zeit*, mit e. Einf. v. Alfred Döblin,
Reprint der Ausg. v. 1929, München 1976, S. 54

© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur-August Sander Archiv,
Köln // VG BildKunst, Bonn 2023

Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture
and further permissions may be required from the right holder.

Photographie über den Film bis hin zum Telefon – sämtlich Gegenstand der Erzählung sind und hier auf höchst subtile Weise reflektiert werden.

Eines dieser Medien ist die Photographie, die explizit als Metapher der Erinnerung und des Gedächtnisses und somit als mediales Leitbild der *Berliner Kindheit* insgesamt apostrophiert wird. Benjamin bezeichnet in der *Berliner Chronik* – dem Nukleus der *Berliner Kindheit* – das Gedächtnis als »Platte des Erinnerns«⁴⁰ und vergleicht die Lebenszeit mit der Belichtungsdauer. Die Bilder des Gedächtnisses gleichen Photographien, welche die »Platte des Erinnerns« festgehalten hat. Benjamin beschreibt das plötzliche Auftauchen der Gedächtnisbilder als »Fälle, wo die Dämmerung der Gewohnheit der Platte jahrelang das nötige Licht versagt, bis dieses eines Tages aus fremden Quellen wie aus entzündetem Magnesiumpulver aufschießt und nun im Bilde einer Momentaufnahme den Raum auf die Platte bannt.« Die Photographien der Erinnerung stehen in der Deutung Benjamins der Gewohnheit entgegen, durchbrechen diese und »erschließen einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien und Formen.«⁴¹ Was heißt das nun aber für die narrativen Bilder, die zu schreiben Benjamin unternimmt?

In einem der Stücke der *Berliner Kindheit* taucht die Photographie nicht nur als Metapher sondern auch als Gegenstand der Erzählung selbst auf. Dieser kurze Text ist daher für unsere Frage von besonderer Bedeutung. In diesem Abschnitt, der »Die Mummerehlen« überschrieben ist, geht es zudem nicht um irgendeine Photographie, sondern um ein Kinderbild von Walter Benjamin, das er selbst beschreibt. Es

stammt aus einem jener Ateliers, welche mit ihren Schemeln und Stativen, Gobelins und Staffeleien etwas vom Boudoir und von der Folterkammer haben. Ich stehe barhaupt da; in meiner Linken einen gewaltigen Sombrero, den ich mit einstudierter Grazie hängen lasse. Die Rechte ist mit einem Stock befaßt, dessen gesenkter Knauf im Vordergrund zu sehen ist, indessen sich sein Ende in einem Büschel von Pleureusen birgt, die sich in einem Gartentisch ergießen. Ganz abseits, neben der Portiere, stand die Mutter starr, in einer engen Taille. Wie eine Schneiderfigurine blickt sie auf meinen Samtanzug, der seinerseits mit Posamenten überladen und von einem Modeblatt zu stammen scheint. Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist. Ich hauste wie ein Weichtier in der Muschel haust im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr.⁴²

In dieser »dichten Beschreibung« erscheint eine Reihe von Motiven, die auch für Benjamins Deutung der Geschichte der Photographie von zentraler Relevanz sind. Die Portraitaufnahme entstammt jener Phase gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die zwischen der frühen Blütezeit und der Photographie der Gegenwart liegt, die in Benjamins »Kleine Geschichte der Photographie« die beiden Pole seiner histori-

⁴⁰ Ebd., S. 516.

⁴¹ Ders., Neues von Blumen, in: GS, Bd. III, S. 152.

⁴² Ders., Berliner Kindheit um neunzehnhundert, in: GS, Bd. IV, S. 261. Vgl. auch die frühere Fassung der Beschreibung der Photographie, die den Titel »Die Lampe« trägt.

schen Kategorisierungen bilden. Das entscheidende Moment ist das der Entstellung durch die Ähnlichkeit mit den Dingen. Die Ratlosigkeit, »wenn man Ähnlichkeit mit mir selbst verlangte«,⁴³ ist, wie die *Berliner Kindheit* ausführt, das Gegenstück zu der in der Sprache aufblitzenden Ähnlichkeit, die »die Wege, die in [das] Innere [der Welt] führten«,⁴⁴ aufzeigt. In diesem Abschnitt der *Berliner Kindheit* wird die Beschreibung der Photographie explizit mit der Erfahrung der Sprache kontrastiert.

Durch das Mißverstehen des Kinderliedes und die Gespenstwerdung der »Muhme Rählen«, die sich in die überall erscheinende Mummerehlen verwandelt, werden für das Kind unter der Bedeutungsoberfläche der Sprache liegende Ähnlichkeiten zwischen den Dingen wahrnehmbar. Die Muhme wird zur Mumme, zur Maske oder Verkleidung, in die sich der Betrachtende mummeln kann. Die Mumme wird ihrerseits zum Murmeln, das seinerseits das Mummeln als das Sich-in-etwas-einhüllen gestattet. Die Mummerehlen kann als Gespenst immer neue Erscheinungen annehmen, im »Affen, welcher auf dem Tellergrund im Dunst von Graupen oder Sago schwamm«,⁴⁵ kann im Mummelsee erscheinen oder zumindest vermutet werden.

Während in der Portraitaufnahme die Ähnlichkeit mit dem Abbild durch diejenige mit den umgebenden Dingen entstellt ist, führt die Entstellung der Sprache zu Ähnlichkeiten und zu jenem »Schatz von Analogien und Formen«, die Benjamin bei Blossfeldt und auch in anderer Form bei Sander bewundert. In beiden Fällen aber handelt es aber um eine Entstellung des Subjekts, das in den Dingen und in der Sprache aufgeht und verschwindet. Diese Leerstelle des Subjekts, die von den Dingen oder der Sprache ausgefüllt wird, ist die Bedingung der Möglichkeit, Bilder geschichtlicher Erfahrung zu präfigurieren. So wie in der »Kleinen Geschichte der Photographie« sich alle von Benjamin ausgewählten Photographien der Gegenwart dadurch auszeichnen, daß sie menschenleer oder aber, im Falle der Portraits bei August Sander oder dem russischen Revolutionsfilm, »namenlose Erscheinung«⁴⁶ oder Teil einer »physiognomischen Galerie«⁴⁷ sind, so entwirft die *Berliner Kindheit* ein narratives Verfahren, das Subjekt im Bild verschwinden zu lassen, es zum Medium zu machen, das Bilder überhaupt erst zum Erscheinen bringt. Das Verschwinden im Bild, das in »Die Mummerehlen« paradigmatisch am Beispiel des chinesischen Malers aufgezeigt wird, der in dem soeben von ihm gemaltem Bild verschwindet, ist das spezifische Verfahren der *Berliner Kindheit* und die Sprache sein Medium.⁴⁸ Der Lesbarkeit der Photographie, die auch im Mittelpunkt der »Kleinen Geschichte der Photographie« steht, entspricht hier die Frage nach der

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 262.

⁴⁶ Ders., Kleine Geschichte der Photographie, in: GS, Bd. II, S. 379.

⁴⁷ Ebd., S. 380.

⁴⁸ In der »Fassung letzter Hand« wird sowohl der Abschnitt zur Photographie als auch der des chinesischen Malers weggelassen. Vgl. GS, Bd. VII, S. 417 f. In der »Gießener Fassung« finden sich dagegen noch beide und noch dazu findet sich – fast wie eine Leseanleitung – »Die Mummerehlen« am Anfang des gesamten Textes. Vgl. Walter Benjamin, *Berliner Kindheit*

Lesbarkeit von Erzählungen, die zu Bildern werden. Auch diese haben einen historischen Index und sind Formen von geschichtlicher Erfahrung, die als Bild lesbar gemacht werden soll. Dies zeigt nicht zuletzt das Verfahren der Montage, das für viele von Benjamins Texten konstitutiv ist, hier aber eine unvermutete und zugleich radikale Wendung nimmt.

Die Beschreibung des Kinderbilds Walter Benjamins in der *Berliner Kindheit* taucht – nun aber in Gestalt eines Kinderbildes von Kafka – nicht nur in der »Kleinen Geschichte der Photographie«, sondern auch im Kafka-Aufsatz wieder auf (vgl. Abb. 6 u. 7):⁴⁹

Es gibt ein Kinderbild von Kafka, selten ist die ›arme kurze Kindheit‹ ergreifender Bild geworden. Es stammt wohl aus einem jener Ateliers des neunzehnten Jahrhunderts, die mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien so zweideutig zwischen Folterkammer und Thronsaal standen. [Die Fassung der »Kleinen Geschichte der Photographie« fügt hinzu: »zwischen Exekution und Repräsentation«]⁵⁰ Da stellt sich in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Winterlandschaft dar. Palmenwedel starren im Hintergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwüler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen übermäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn Spanier haben. Unermeßlich traurige Augen beherrschen die ihnen vorbestimmte Landschaft, in die die Muschel eines großen Ohrs hineinhorcht.⁵¹

Die Lesbarkeit der Photographie, so wie Benjamin sie versteht, bedeutet auch, Benjamin als Kafka und Kafka als Benjamin und beide als Bild und Text zu lesen – als geschichtlichen Index und als Teil eines »unvermuteten Schatzes von Analogien und Formen«.⁵² Ein weiteres Mal doppelt belichtete Bilder, in denen das Bild des Schriftstellers auf eigentümliche Weise durchscheinend und transparent werden soll. Die Bilder sind nicht nur in spezifischer Weise austauschbar geworden, sondern erscheinen als visuelle Felder des Austauschs und der Transformation. Der Verzicht auf ein individuelles Bild, die Durchstreichung und Überblendung des eigenen Kinderbildes zielt auf die Eröffnung eines Erfahrungsraums, dem es nicht um die individuelle Erfahrung und die eigene Geschichte, sondern um die Bereitstellung des eigenen Bildes als Matrix oder als Rahmen geht: ein Bildverzicht, der

um neunzehnhundert. Gießener Fassung, hrsg. u. mit e. Nachw. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 2000, S. 7-10.

⁴⁹ Theodor W. Adorno bemerkte, ohne um die Doppelbelichtung des Bildes zu wissen, in einem Brief vom Dezember 1934, den Benjamin in seinen Notizen zur Überarbeitung des Kafka-Aufsatzes kopierte, daß es »kein Zufall [sei], daß von den Anekdoten eine: nämlich Kafkas Kinderbild ohne Auslegung bleibt. Dessen Auslegung wäre aber einer Neutralisierung des Weltalters im Blitzlicht äquivalent.« (Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1981, S. 103) Der Text der *Berliner Kindheit* versucht diese Neutralisierung im Blitzlicht des Gedächtnisses.

⁵⁰ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: GS, Bd. II, S. 375.

⁵¹ Ders., *Franz Kafka*, in: GS, Bd. II, S. 416.

⁵² Ders., *Neues von Blumen*, in: GS, Bd. III, S. 152.



Abb. 6: Walter und Georg Benjamin in Schreiberhau, ca. 1902
in: Walter Benjamin 1892-1940, Marbacher Magazin 55/1990, S. 15

mit einem Erfahrungsverlust korreliert, den Benjamin für diese Umbruchssituation konstatiert, und der zugleich einer neuen Erfahrung den Weg bereiten soll, die auf Transparenz, auf Durchsichtigkeit und auf Doppelbelichtung setzt.

5. DIE ENTSAGUNG UND DER BILDVERZICHT

Ich möchte mit einem kurzen Ausblick auf einen noch radikaleren Bildverzicht schließen: Es gibt einige Schriftsteller, die nicht zuletzt wegen ihrer radikalen Ikonophobie bereits zu Lebzeiten zum Mythos geworden sind. Thomas Pynchon und Maurice Blanchot sind die wohl berühmtesten Fälle von Schriftstellern, die sich jeder Form von Photographie verweigert haben. Von beiden gibt es so gut wie keine Aufnahmen und wenn dann dennoch einige Schnappschüsse zirkulieren, führt das zu einem nicht unerheblichen Rauschen im Blätterwald. Während Pynchon offenbar ein »normales« Leben in New York führt, seine Agentin heiratete und Vater eines Sohnes ist, den er wie andere Väter zur Schule bringt, ging Blanchots Verweigerung noch weiter, da er sich seit Ende der 1960er-Jahre in sein Haus zurückgezogen hatte und einzig in Form von Büchern, Essays und Erzählungen in Erscheinung trat. Über Pynchons Bildverweigerung wurde sogar ein Film gedreht: Donatello und Fosco Dubini befragen und »begleiten Menschen, die Pynchon kennen oder zu kennen glauben, und solche, die ihn nicht kennen, aber alles über ihn erfahren wollen: Datensammler, Webmaster und Verschwörungstheoretiker.«⁵³ Und in beiden Œuvres kann man fraglos auch eine theoretische Motivierung dieser Bildverweigerung ausmachen. Während bei Pynchon, wenn man etwa an seinen Roman »Die Versteigerung von Nr. 49« denkt, jede Form von identifizierendem Denken ad absurdum geführt wird und ein unabschließbarer Prozeß des Zeichendeutens an dessen Stelle tritt, der höchst unterschiedliche Zeichenordnungen übereinanderblendet, steht im Zentrum der Werks von Blanchot die Frage nach jenem Raum der Schrift, der notwendig »neutral« ist und durch Enteignung, Entsagung, Negativität und jener Erfahrung gekennzeichnet ist, die Roland Barthes in einer seine Collège de France-Vorlesungen als »Das Neutrum« auf den Begriff gebracht hat.⁵⁴

Ich will nun aber nicht diesen – durchaus naheliegenden – thematischen Bezügen folgen, sondern mich auf einen – dem Werk Thomas Pynchons durchaus verwandten – Roman Don Delillos konzentrieren, in dem es auch, und man könnte sagen: vor allem, um die Bildverweigerung eines Schriftstellers geht: Der Roman trägt den Titel *Mao II* und erschien 1991. Thomas Pynchon, der wohl neben Salinger für die Hauptfigur des Romans Pate stand, hat, wie uns der Klappentext verrät, diesen Roman als ein »Juwel« bezeichnet.⁵⁵ Und dieses Juwel funkelt in eigentümlich faszinierender, aber auch irritierender Weise. Der Plot des Romans sei in wenigen Strichen skizziert. Er beginnt mit einer Massenhochzeit in einem amerikani-

⁵³ Maik Söhler, File not Found, in: *Jungle World*, Nr. 51, 2001, 12. Dezember 2001, auch: http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2001/51/26a.htm

⁵⁴ Roland Barthes, *Das Neutrum*, Frankfurt/M. 2006.

⁵⁵ Klappentext von Don Delillo, *Mao II*, Köln 1992.



Abb. 7: *Franz Kafka, ca. 1888/89*
aus der Slg. Walter Benjamins, in: Walter Benjamin 1892-1940,
Marbacher Magazin 55/1990, S. 247

schen Stadion, bei der die Eltern einer der Nebenfiguren auf der Tribüne sitzen und vergeblich versuchen, ihre Tochter unter den zehntausend gleichgekleideten Paaren auszumachen, die von Meister Mun aufgrund von Portraitphotos ausgewählt und füreinander bestimmt wurden. Er endet in Beirut in der Zeit des Bürgerkriegs. Die Photographin Brita durfte einen Anführer der revolutionären Gruppen photographieren und stellt fest, daß seine Anhänger sich vor allem deshalb verummnen, um ihre Ähnlichkeit mit ihm zu demonstrieren und sich deshalb auch ein Photo ihres Führers an die Jacken, die sie tragen, geheftet haben. Inmitten der Gefechte schaut sie abends auf einen Hochzeitsumzug herunter, der an ihrem Hotel vorbeiführt und blickt dann auf das Panorama der Stadt. Die Lichtblitze der Feuersalven und jene der Magnesiumblitze der Blitzlichter sind ununterscheidbar geworden. Und die Portraits, die noch im Reisepaß zur Feststellung der Identität dienten, werden zu Versinnbildlichungen einer austauschbaren Identität oder einer sinnstiftenden kollektiven Identifikation in jenem Zeitalter der Massen, das der Roman konstatiert: »Die Zukunft gehört den Massen«, heißt es am Ende des ersten Kapitels.

Zwischen diesen beiden Hochzeiten entspannt sich eine eigentümliche und eindringliche Geschichte, in der es um Literatur und Terrorismus, um das Individuum und die Massen, aber auch um Bilder, Selbst- und Fremdbilder und Portraitaufnahmen geht. Ein langes Kapitel des Romans schildert den Besuch der Photographin Brita, die eine großangelegte Sammlung von Schriftstellerportraits in Angriff genommen hat, bei dem Autor Bill Gray – der zu Lebzeiten zum Mythos geworden war. Erstmals genehmigt er, der seit Jahrzehnten in der Nähe von New York vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen lebt und nicht nur seinen Aufenthaltsort geheim hält, sondern auch seinen Namen abgelegt hat und Photos strikt verweigert, Aufnahmen von ihm anzufertigen. Die Photosession ist ein erster Schritt zurück in die Öffentlichkeit, dem bald weitere – allerdings durchweg von der Öffentlichkeit unbemerkte – folgen, und ein Versuch, den Monolithen, in den er sich durch den Rückzug aus der Öffentlichkeit und die Mythisierung seitens der Öffentlichkeit verwandelt zu haben meint, zu zerschlagen. Die Wirklichkeit sieht anders aus, das Fremdbild hat mit dem Selbstbild und auch mit der Realität wenig gemein: Gray hat zwanzig Jahre an einem Roman gearbeitet, den seine Freunde als komplett mißlungen einschätzen, ist medikamenten- und alkoholabhängig, psychisch und physisch ein Wrack und hat seine Familie und Freunde dem Werk geopfert, das von seiner mythischen Reputation allerdings weit überragt wird. Und der Weg zurück in der Welt erweist sich als schwierig und endet tödlich: Gray willigt ein, in London an einer Lesung aus dem Werk eines in Beirut verschleppten unbekanntem Schweizer Lyrikers teilzunehmen, aber die Lesung muß wegen eines Attentats eine konkurrierenden Terroristengruppe ausfallen. Der vermeintliche Vermittler bewegt jedoch Gray zu einer Reise nach Athen und nach Zypern, um von dort aus Kontakt zu den Entführern aufzunehmen. Gray wird von einem Auto angefahren, macht sich gleichwohl auf eigene Faust auf den Weg nach Beirut und stirbt während der Überfahrt mit dem Boot. Seine Ausweispapiere nehmen ihm Mitreisende ab. Der Tod des Autors bleibt unbemerkt. Er stirbt anonym, während sich seine Freunde Gedanken darüber machen, wie sie sein Werk und selbst seinen gescheiterten Roman gewinnbringend vermarkten können. Zugleich wird aber der Tod des Autors

zum Strukturprinzip des gesamten Textes, der subtil verschiedene Stimmen inszeniert, die von der Mythisierung des Autors und des Individuums ihren Ausgang nehmen, um dann ihrerseits den Verlust der Identität zu konstatieren und auch zu kompensieren suchen: Sekten und Terrorgruppen, Geschäftsleute und Lektoren, die mit medialen Effekten arbeiten, um ein verkaufsträchtiges Bild zu erzeugen, und nicht zuletzt jene Photographin, die schlicht Bilder sammelt – erst jene von Schriftstellern und dann die Aufnahmen von Terroristen.

Auf Bill Grays Frage, was aus all den Bildern werden soll, antwortet sie: »Am Ende, das weiß ich nicht. Man spricht von einer Art Installation in einer Galerie. Tausende von paßbildgroßen Fotos. Aber das will mir nicht einleuchten. Für mich ist es ein Nachschlagewerk. Das nur der Aufbewahrung dient.«⁵⁶ Und das man in ihrer Vorstellung als eine Sammlung von Portraits, als ein Archiv aus den Zeiten des heroischen Individuums in einer verschlossenen Kapsel in den Weltraum schießen soll. Diesem Heroismus hing auch Bill Gray an, der seine Bildverweigerung in der Tradition der göttlichen sieht: »Wenn ein Schriftsteller sein Gesicht nicht zeigt, wird er zu einem irdischen Zeichen für Gottes berühmte Weigerung, in Erscheinung zu treten. [...] Der Schriftsteller, der sein Gesicht nicht zeigen will, betritt heiligen Boden. Er wendet den Trick Gottes an.«⁵⁷ Die vermeintlich politische Geste des Sich-Entziehens vor der Bilderwelt, die sich als Kritik an der massenmedial inszenierten Bilderflut legitimiert, schlägt um in eine ironische und zugleich inszenierte Wiederbelebung eines längst überkommen geglaubten Schöpfermythus im Bilderverbot. Eine letzte Doppelbelichtung auch hier: Die Verweigerung des photographischen Portraits ist Voraussetzung der Erzeugung eines mythisch überhöhten Bildes und die Verweigerung dieses mythischen Bildes des Bilderverbots schließlich führt zum Tod des Autors, der eine leere Funktionsstelle zurückläßt, die in vielfältiger Weise mit neuen Bildern ausgefüllt wird, deren Logik der Roman durchspielt und damit zugleich jene Reflexion über Photographien umsetzt, die Literatur leisten kann.

⁵⁶ Don DeLillo, *Mao II*, Köln 1992, S. 40.

⁵⁷ Ebd., S. 53.