Bernd Stiegler

Photo-Fiction. Fotografien als Wirklichkeits-simulatoren in literarischen Texten

Die Bezeichnung *Photo-Fiction* könnte auf den ersten Blick wie ein Oxymoron erscheinen, da Fotografie und Fiktion nicht gerade Wahlverwandte sind oder eine offenkundige *beau mariage* unterhalten, sondern eher eine spannungsreiche Beziehung führen. Fotografie und Fiktion scheinen sich, was ihr Wirklichkeitsverständnis anbetrifft, strukturell auszuschließen. Während die Fotografie seit ihren Anfängen und, am Ende des analogen Zeitalters, zumindest bis Roland Barthes aufgrund einer ebenso emphatischen wie melancholischen Feier ihres indexikalischen Charakters das Medium des Realen *par excellence* war, markiert die literarische Fiktionalität ihren Gegenpol und zeichnet sich durch eine ebenso komplexe wie plurale Modellierung von Wirklichkeiten aus, auch wenn es ihr natürlich auch – und das selbst in der fantastischsten Variante – um Realitäts- und Zeitbezüge geht. Allerdings ist es durchaus geboten, das Verständnis der Fotografie als „Spiegel mit einem Gedächtnis“ (Oliver Wendell Holmes), „Zeichenstift der Natur“ (William Henry Fox Talbot) oder „Botschaft ohne Code“ (Roland Barthes) – um einige Theoriemetaphern aufzunehmen – unter diskursiven Vorbehalt zu stellen und kulturell zu rahmen. Die Unterscheidung Fotografie vs. Bild entspricht, so könnte man es vielleicht zugespitzt sagen, im Reich der Medien der Unterscheidung *Sex* vs. *Gender* in dem der Körper und sollte daher derselben Operation unterzogen werden, mit der Judith Butler schon vor mehreren Jahrzehnten die Unterscheidung von Natur und Kultur neu justierte. *Photo-Fiction* wäre dann nicht nur ein Begriff für das spannungsreiche Verhältnis zwischen Fotografie und Fiktion, sondern eine Charakterisierung der Fotografie als Medium insgesamt. Fotografie ist immer auch Fiktion, aber eine, die nicht zuletzt dazu dient, unterschiedliche Modi der Faktualität und Faktizität zu verhandeln. Fotografien sind eben auch Teil einer Praxis, bei der Wirklichkeitsvorstellungen verhandelt werden.

Mir kommt es nun allerdings weder darauf an, detailliert den ontologischen Status der Fotografie zu diskutieren oder eine eigene Handlungs- oder praxeologische Theorie der Fotografie zu entwerfen, noch ein *close reading* von einigen literarischen Texten, Filmen oder Kunstwerken vorzunehmen, in denen Fotografien eine wichtige Rolle spielen. Ich möchte vielmehr recht cursorisch einige Typen von literarischen *Photo-Fictions* vorstellen, um anhand der jeweiligen Verwendung von Fotografien in den Texten unterschiedliche Modi von Wirklichkeitsfik-

tionen zu identifizieren und zu unterscheiden.¹ Es geht also um unterschiedliche Formen des intermedialen Bildhandelns, bei denen Veränderungen des jeweiligen Konzeptes der Fotografie Indikatoren für differierende Wirklichkeitsvorstellungen des gesamten Ensembles sind. Die Fotografie ist eben ein Medium, durch das man auf die Welt blickt und zugleich den Modus dieser Perspektive mit einfängt. Wenn nun Fotografien in literarischen Texten Verwendung finden, so verändert sich der Kontext der Bilder und das Spiel wird komplexer. Von dem ursprünglichen Gebrauchskontext der Fotografien bleibt mitunter wenig übrig und die Bilder werden nicht selten neu codiert. Fotografien sind mobile bedeutungs-offene Realitätsmarker und das macht vielleicht auch ihre Attraktivität aus. Man kann mit ihnen spielen und dabei den „effet de réel“ (Barthes) sicher mit verbuchen. Warum aber greifen literarische Texte überhaupt auf Fotografien zurück? Welche Strategien und eben auch Vorstellungen von Geschichte und Gedächtnis, Wahrnehmung und Wirklichkeit werden mithilfe der Fotografien verhandelt? Das ist die Frage, der ich nachgehen möchte.

Ein knapper Kommentar vorab: Die Beschränkung auf die Literatur und hier auf durchweg „klassische“ Beispiele ist einzig und allein der Fülle des Materials geschuldet und hält keiner systematisch oder theoretisch begründeten disziplinären Beschränkung stand. Es ist, anders gesprochen, grundsätzlich wenig sinnvoll, literarische Texte von künstlerischen Projekten wie etwa den Büchern von Sophie Calle oder Jochen Gerz systematisch zu unterscheiden, die auch unter „Literatur“ rubriziert werden könnten. Man könnte – und sollte – das, was ich hier für die Literatur vorschlage, auch für die Bildende Kunst, für Filme oder auch für unterschiedliche mediale Präsentationsformen von Fotografien in Gestalt von Alben und Atlanten bis hin zu Ausstellungen und Archiven unternehmen. Mit anderen Worten: Die Befunde sollten – wenn auch in modifizierter Form – übertragbar sein.

Ich möchte im Folgenden sechs verschiedene Modi vorstellen, die jeweils Modellcharakter haben und zugleich einer chronologischen Ordnung folgen.

¹ Zur Beziehung von Literatur und Fotografie liegt eine Fülle an Literatur vor. Vgl. hierzu expl. die Übersichtsdarstellungen: Albers, Irene. „Foto-Poetiken der Erinnerung in der Literatur des 20. Jahrhunderts (M. Proust, A la recherche du temps perdu)“. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 408–425; Neumann, Michael. *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden: Thelem 2006; Steinaecker, Thomas. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld: transcript 2007; Duttlinger, Carolin. *Kafka and Photography*. Oxford: Oxford University Press 2007; Horstkotte, Silke. *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, und Stiegler, Bernd. *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2001.

Anhand der verschiedenen Modelle ergibt sich so auch eine extrem geraffte Geschichte der *Photo-Fiction* der letzten einhundert Jahre.

Bei der ersten Gruppe, die sich auf den Begriff „*Hoax*“ bringen lässt, handelt es sich um erfundene Geschichten, die mit inszenierten Fotografien plausibilisiert werden sollen. Dieser Täuschung kann aber, wie wir sehen werden, mitunter auch der Autor unterliegen. Mein Beispiel wird hier Sir Arthur Conan Doyle mit dem Roman *The Lost World* von 1912 sein.

Bei der zweiten Gruppe ergänzen sich Bilder und Texte mit dem Ziel einer Dokumentation und Sicherung von Beweisstücken im historischen Prozess, um eine Formel von Walter Benjamin aufzunehmen. Sowohl die Texte als auch die Bilder verstehen sich als dokumentarische. James Agee und John Steinbeck, die auf Fotos der Farm Security Administration zurückgreifen, oder Bertolt Brecht und Kurt Tucholsky, die vor allem zeitgenössische Pressebilder verwenden, sind hier prominente Vertreter, die sämtlich aus der Zeit zwischen 1930 und 1945 stammen.

Die dritte Gruppe von Texten aus der Zeit zwischen 1960 und 1980 versteht Fotografien als eine unverstellte Wirklichkeit, die zugleich Vorbildcharakter für die eigene literarische Produktion haben. Rolf Dieter Brinkmann hat dies exemplarisch zum Programm erhoben und Roland Barthes wäre sein Pendant im Reich der Theorie. Da für die Fotografien dieses Typs der Versuch, jede Art von kultureller Codierung zu vermeiden, konstitutiv ist, handelt es sich im Bereich der *Photo-Fiction* vor allem um Snapshots.

Das Gegenstück zu diesem Typ ist die Verwendung von Fotografien aus dem Bereich der Populärkultur, die sich in Texten der Popliteratur vor allem der 1960er und 1970er-Jahre finden. Bei den Fotografien handelt es sich dabei durchweg um vorgefundene Bilder u. a. aus Zeitschriften, der Filmwerbung oder Groschenheften, die bereits zirkulierten und nun aus ihrem Gebrauchskontext herausgenommen und neu kontextualisiert werden.

Ein fünfter Typ, dessen Beispiele aus der Zeit zwischen Mitte der 1970er Jahre bis hin zum Anfang des neuen Jahrtausends stammen, verwendet Fotografien im Sinne einer kontrafaktischen Geschichtsschreibung. Zu nennen sind hier vor allem W. G. Sebald oder Alexander Kluge. Für diesen Typ ist eine konsequente Vermischung unterschiedlicher Arten von Fotos charakteristisch. Die Bilder sind durchweg historisch, stammen aber aus unterschiedlichen Quellen und auch Zeitschichten.

Von ihm setzt sich der sechste Modus ab, der Fotografien als eine Art Geschichtsspeicher begreift, der zugleich Geschichten generiert. Bei diesem Typ, der sich in den letzten Jahrzehnten großer Beliebtheit erfreut, gehen die Texte in der Regel auf diese Fotografien zurück, nehmen von ihnen ihren Ausgang und suchen einen engen Bezug zur fotografischen Vorgabe. Zu dieser Gruppe gehören etwa Texte von Monika Maron, Stephan Wackwitz oder Wilhelm Genazino.

1 Fotografie als Hoax

Sir Arthur Conan Doyle hat nicht nur die legendären Sherlock-Holmes-Erzählungen und Romane, sondern auch eine Fülle historischer und Abenteuer-Romane sowie eine Reihe von Texten zum Spiritismus und auch über Elfen geschrieben.² Der für unsere Zwecke interessanteste Roman ist dabei *The Lost World*, der – da er vermutlich kaum bekannt ist – kurz vorgestellt sei.³ Der Roman führt uns nach Südamerika. Dort gibt es Hochplateaus, sogenannte Tepui, die bis heute zu den wenig erforschten Gebieten der Erde gehören, da sie nicht nur mitten im Urwald liegen, sondern mitunter über 1000 Meter als Tafelberge mit teilweise überhängenden Klippen aus diesem herausragen. Conan Doyle imaginiert nun eine Entdeckungsreise in eine Welt, in der aufgrund ihrer isolierten Lage Dinosaurier überlebt haben sollen. Die Expedition des Protagonisten Professor Challenger hat es sich zur Aufgabe gesetzt, Indizien eines aufgefundenen Notizbuchs nachzugehen, in dem Zeichnungen und Beschreibungen darauf hindeuten, dass auf dem Hochplateau mitten im Urwald ein älterer Zustand der Erde konserviert worden sei und daher dort Dinosaurier anzutreffen wären. Die Abenteuerer erklimmen den schwer zugänglichen Tafelberg, finden dort in der Tat Dinosaurier in großer Zahl und in verschiedenen Arten vor, aber auch Affenmenschen („ape-men“) und Urzeitmenschen, die mit diesen im Krieg liegen. Die Forscher sammeln Belege dieser „lost world“, fertigen Zeichnungen an, erstellen *scrap-books* und umfangreiche Notizen, fotografieren das Plateau und erarbeiten Skizzen und Landkarten, um so nach ihrer Rückkehr die Welt von der Existenz dieser Parallelwelt zu überzeugen. Da sie diese am Ende fluchtartig verlassen müssen, müssen sie weite Teile ihrer Sammlungen zurücklassen. Auch die Fotoplatten sind, wie zu erwarten war, zerbrochen und der lebende Beweis des Gelingens der Expedition, ein lebendiger Pterodactylus, entkommt durch das Fenster des Vortragssaals und wurde, so heißt es, dann zuletzt auf dem Atlantik gesichtet.

Conan Doyle hat diesen Roman je nach Ausgabe mit verschiedenen Illustrationen versehen, zu denen auch Fotografien u. a. des Hochplateaus, aber auch von einem Fußabdruck eines Dinosauriers gehören. Diese oszillieren dabei zwischen einer ironischen Reflexion des Mediums und einer gezielten Verwirrungsstrategie des Publikums.

Conan Doyle *himself* hatte sich verkleidet, mit einem künstlichen Bart und geschminkt als Professor Challenger inszeniert und im Kreise seiner Crew auf-

² Vgl. dazu ausführlich Stiegler, Bernd. *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Fotografie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2014, 126–156.

³ Doyle, Sir Arthur Conan. *The Lost World*. London: Hodder & Stoughton 1912.

E. D. Malone, "Daily Gazette." Prof. Summerlee, F.R.S. Prof. G. E. Challenger, F.R.S., F.R.G.S. Lord John Roxton.
THE MEMBERS OF THE EXPLORING PARTY.
Copyright. From a Photograph by William Rangford.

Abb. 1: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“ (1912). Conan Doyle hat sich für diese Aufnahme als Professor Challenger verkleidet.

nehmen lassen. Die Fotografie wird als Medium der Täuschung in Conan Doyles Roman bewusst eingesetzt. Dabei werden verschiedene Aufzeichnungsmedien amalgamiert, die zusammen genommen zwar das Geschehen als wenig glaubwürdig erscheinen lassen, aber die grundsätzliche Möglichkeit bestimmter Elemente davon durchaus offenhalten. Das ist die Strategie, die Conan Doyle hier verfolgt: Ein narratives Experiment, bei dem keineswegs die gesamte Geschichte für bare Münze genommen werden muss, um die Grundzüge zu akzeptieren. Im Gegenteil: Gerade dadurch, dass Teile als fantastisch erkannt und deklariert werden, erscheinen andere als plausibel und evident.⁴ Die Fotografie soll die Fiktion als Realfiktion, als *scientific novel*, plausibilisieren.

Dieses Argument, dass mitunter eine einzige authentische Fotografie genügt, um die Existenz einer ganzen „lost world“ zu authentifizieren, auch wenn der Rest *fake* ist, findet sich dann auch in seinen Schriften zum Spiritismus wieder, die auf

⁴ Ein Beispiel aus dem Bereich der deutschsprachigen Literatur wäre etwa Wolfgang Hildesheimers fiktive Biografie *Marbot* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981).

Abb. 2: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“ (1912). Frontispiz.

eine reiche Sammlung an Bildern zurückgreifen. Ein einziges „echtes“ Foto würde, so argumentiert er, genügen, um die These, dass es eine „communication“ mit der Welt der Verstorbenen gebe, zu erhärten. Conan Doyle war jedoch ohnehin von der Authentizität dieser Bilder überzeugt und glaubte auch daran, Fotos von echten Elfen in Händen zu halten, die zwei Mädchen mit *cut outs* mehr oder weniger geschickt inszeniert hatten.⁵ Die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion sind hier fließend und werden zudem je nach den Vorannahmen der Betrachter verschoben. Ziel ist es – und das selbst bei Narrativen, die im Bereich des Fantastischen angesiedelt sind –, über singuläre Evidenzen das Ganze zu plausibilisieren. Fotografien sind hierzu besonders geeignet, da mitunter ein einziges Bild genügt, um eine Irritation zu erzeugen, die einen doppelten Boden des Realen einzieht. Man könnte das den ‚*SHINING-Effekt*‘ nennen, denn in Kubricks Film gibt es ein – erneut inszeniertes – Foto, das genau diesen Effekt hat. Es zeigt den Protagonisten Jack auf einer Festgesellschaft – nur eben Jahrzehnte früher. Jack ist vermeintlich

⁵ Doyle, Sir Arthur Conan. *The Coming of the Fairies*. London: Hodder & Stoughton 1922. https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php/The_Coming_of_the_Fairies (30.01.2020); dt. Übersetzung in: Doyle, Sir Arthur Conan. *Spurensicherungen. Schriften zur Photographie*. Hg. Bernd Stiegler. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, 289–378.

A DISTANT VIEW OF THE PLATEAU.
From a Photograph by Professor Challenger.

Abb. 3: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“ (1912). Vermeintliche Fotografie des Protagonisten.

ein Wiedergänger, wie auch die Dinosaurier oder die Verstorbenen auf den *spirit photographs*.

2 Fotografie als Beweis und Dokumentation

Von Walter Benjamin stammt bekanntlich das Diktum, dass Fotografien eine Beschriftung benötigen, um als Beweisstücke im historischen Prozess zu fungieren. Nur so könne die historische Zeitstelle präzise bestimmt werden, die Aufnahme ihre strukturelle Unbestimmtheit verlieren und als Dokument fungieren.⁶ Gemeint ist erst einmal nichts anderes, als dass zu dem Foto eine schriftliche Information hinzukommen muss, die das Gezeigte zu präzisieren hat, eine *caption*, wie es

⁶ Vgl. dazu Benjamin, Walter. „Kleine Geschichte der Photographie“. In: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 368–383.

im Englischen heißt. Zugespißt wurde das seinerzeit durch Benjamin, Brecht und andere anhand des Beispiels der Kruppwerke. Man könne daher diese zweite Option als ‚Krupp-Effekt‘ bezeichnen. „Die Lage wird dadurch so kompliziert“, heißt es programmatisch in Brechts *Dreigroschenprozeß*, „daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute.“⁷ Der Topos findet sich dann bis hin zu Susan Sontag und darüber hinaus: Ohne schriftliche Informationen ist die Fotografie als Dokument wertlos und unzuverlässig.

Eine der wichtigsten Gebrauchsweisen der Fotografie im Feld der Literatur arbeitet sich in unterschiedlicher Weise an diesem Imperativ ab und stellt den Bildern Texte und Erläuterungen zur Seite, die in affirmativer oder kritischer Weise das Gezeigte ausbuchstabieren. Auf der einen, der ikonophilen Seite verstehen sich diese Texte als Fortführung des dokumentarischen Projekts mit anderen Mitteln, das nun dank der Kombination von Bildserien einerseits und Erzählungen und Erläuterungen andererseits umso überzeugender auftreten kann. Das gilt etwa für zahlreiche Reiseberichte, aber auch ethnographische Studien und nicht zuletzt sozialdokumentarische Projekte, wie diverse Publikationen im Umfeld der Farm Security Administration, von denen das Buch *Let Us Now Praise Famous Men* von James Agee und Walker Evans und die frühen Publikationen von John Steinbeck die prominentesten sind.⁸ Steinbecks Artikelserie *The Harvest Gypsies*⁹ war so etwa mit 22 Aufnahmen von Dorothea Lange illustriert, *Let Us Now Praise Famous Men*, das im Vorwort als „fotografisches und beschreibendes Dokument des täglichen Lebens und Umfeldes einer durchschnittlichen weißen Farmpächterfamilie“ beschrieben wird, mit über 50 Fotografien, die auf zwei Alben mit insgesamt 107 Fotos von Walker Evans zurückgriffen.¹⁰

Erzählt werden dann aber Lebensgeschichten, die, wie bei Steinbeck, direkt in einen Roman übergehen können. Auch Steinbecks *Früchte des Zorns* (eng. *The Grapes of Wrath*) greift auf das Material der FSA zurück und hätte durchaus mit fotografischen Illustrationen erscheinen können.¹¹

7 Brecht, Bertolt. „Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment“. In: Bertolt Brecht. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht u. a. Bd. 21. Schriften 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, 448–514, hier 443–444.

8 Agee, James/ Evans, Walker. *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1941; dt. *Preisen will ich die großen Männer: drei Pächterfamilien*. München: Schirmer-Mosel 1989.

9 Steinbeck, John. *The Harvest Gypsies*. Als Pamphlet erschienen unter dem Titel: *Their Blood is Strong*. San Francisco: Simon J. Lubin Society 1938.

10 Der komplette Bestand ist online verfügbar unter: <https://www.loc.gov/pictures/item/2003656560/> (20.06.2020).

11 Steinbeck, John. *Früchte des Zorns*. Zürich: Humanitas Verlag 1940.

Abb. 4: Steinbeck, John. *Their Blood is Strong* (1938). Umschlag der Broschüre.

Auf der anderen, der ikonophoben Seite arbeiten sich hingegen die Texte kritisch an den Bildern ab, stellen diese infrage oder versehen sie mit einem kritisch-ironischen Kommentar. Sie ergänzen, was die Bilder eben nicht oder was sie falsch zeigen. Brechts Foto-Epigramme in seinen *Arbeitsjournalen* oder seine *Kriegsfibel* sind ebenso wie *Deutschland, Deutschland über alles* von Tucholsky und Heartfield prominente Beispiele eines solchen Abarbeitens an Fotografien.¹² Brecht, Tucholsky und Heartfield arbeiten dabei mit ebenso komplexen wie unmittelbar verständlichen Montagen von Texten und Bildern, die zumeist aus öffentlichen Quellen wie Zeitschriften oder Büchern stammen. Brechts *Kriegsfibel* operiert so in Fortsetzung der Tradition der Emblematik mit Überschriften, Pressefotos und einer – nun politisch gewendeten – „subscriptio“. Auf der rechten Seite ist, wie anhand einer Doppelseite exemplarisch zu sehen ist, jeweils das Foto auf schwarzem Grund mit dem epigrammatischen Text abgebildet, während auf der linken eine kurze Bildbeschreibung, eine „Beschriftung“ im Sinne Benjamins abgedruckt ist.

¹² Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973; Brecht, Bertolt. *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel Verlag 1955. Tucholsky, Kurt/Heartfield, John. *Deutschland, Deutschland*

Abb. 5: Doppelseite aus Bertolt Brechts *Kriegsfiabel* (1955).

Abb. 6: Einband von Kurt Tucholsky und John Heartfields *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)

Bei Brecht und Tucholsky ist bereits der Einband des Buchs *Deutschland, Deutschland über alles* Teil des Montage-Projekts, das dann im Inneren teils auf den Einzelseiten, teils aber auch falzübergreifend umgesetzt wird. Montage und Typografie werden bis hin zur Wahl der Frakturschrift bewusst eingesetzt, um aus einer Fotokritik eine der Gesellschaft zu machen.

3 Fotografie als Präsenz und Abwesenheit des unverstellten Realen

Man kann hingegen auch die Sprache unter einen Generalverdacht stellen und die Fotografie als Möglichkeit eines Zugangs zu einer unverstellten Wirklichkeit deuten. Roland Barthes und Rolf Dieter Brinkmann haben dies auf unterschiedliche Weise getan. Die Fotografie ist für Barthes dank ihres indexikalischen Charakters in vieler Hinsicht die Erfüllung oder zumindest das Versprechen eines besonderen Traums, der seine gesamte Theorie wie ein roter Faden durchzieht: der Traum des Realen, eines präsemiotischen Raums, der noch von keiner Kultur und keiner entstellenden Ideologie berührt worden ist, der Traum eines unschuldigen Reichs der Zeichen.¹³ Theodor W. Adorno hätte dies vermutlich das „Nichtidentische“ genannt, bei Barthes ist es eine Welt vor dem kulturellen Sündenfall. Für beide – und auch für Brinkmann – ist die Kunst (und hier vor allem die Literatur) einer der möglichen Schlüssel zu diesem Raum. Doch während Kunst wie Literatur nur die Tür einen Spaltbreit öffnen, befindet sich die Fotografie längst in diesem Raum, verschwindet aber sogleich aus ihm, sobald man sie erblickt hat. Das ist die paradoxe Existenzform der Fotografie: Sie ist eine „reale Irrealität“, ein gegenwärtiges Abwesendes, ein jetziges Vergangenes, etwas, das das Reale bannt und zugleich verschwinden lässt, das frei von Bedeutung ist und doch mit vielfachen Bedeutungen aufgeladen werden kann, sie ist ein bedeutsam unbedeutendes Zeichen. Gerade aufgrund ihrer eigentümlich paradoxen Existenzform als Zeichen kommt der Fotografie in den Augen Barthes' ihr besonderes Wirklichkeitsversprechen zu, das sie mit keiner anderen Zeichenform teilt. Man könnte diesen Typ von Fotografie daher als ‚Index-Effekt‘ bezeichnen, da ihr indexikalischer Charakter aus der Fotografie ein natürliches Zeichen vor aller Kultur macht.

über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield. Berlin: Universum Bücherei für alle 1929.

¹³ Vgl. dazu Barthes, Roland. *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Fotografie.* Hg. Peter Geimer, Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp 2015.

Barthes' Theorie ist der vielleicht letzte Ausläufer einer emphatischen Deutung der Fotografie als Medium des Realen. Sie macht deutlich, was diese Faszination ausmacht und führt zugleich die Aporie vor Augen, in die sie mündet. Selbst wenn man die Fotografie als Botschaft ohne Code ansehen mag, sind wir doch sogleich, um in den Begriffen Barthes' zu bleiben, auf das *Studium* verwiesen, wenn wir sie lesen oder deuten wollen. Ansonsten bleibt uns allenfalls eine irreduzibel singuläre und daher nicht kommunizierbare Erfahrung.

Auch Rolf Dieter Brinkmanns Arbeiten sind in einer Zeit entstanden, in der die Welt in Verdacht stand, Text zu sein, und er macht früh den Grund allen Übels in der Sprache aus. Die Bilder hingegen beginnen in seinen Schriften ihren Weg als Retter, als nichtsprachliche Vergegenwärtigungen der Wirklichkeit und als Entdeckung einer kulturellen *terra incognita*. An die Stelle einer Addition von Wörtern, wie sie in der traditionellen Literatur vorfindlich sei, soll die Projektion von Vorstellungen treten, an jene einer vermeintlich symbolisierten Tiefe, einer symbolisierenden Darstellung des Abwesenden, die Oberfläche der Bilder. An die Stelle von großen Empfindungen sollen kleine augenblickliche Erregungen treten – und für diese hat die Fotografie Modellfunktion. Dementsprechend wird auch die Schreibpraxis einer Transformation unterzogen. Wenn bereits „die sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme“¹⁴ zu fassen ist, kommt es der Literatur ebenfalls auf eine filmisch-fotografische Erschließung an, auf „Zooms auf winzige banale Gegenstände ohne Rücksicht darauf, ob es ein ‚kulturell‘ angemessenes Verfahren ist“¹⁵.

Bei Brinkmann findet sich eine nahezu gnostische Unterscheidung zweier Reiche: Auf der einen Seite steht die Sprache, die als Herrschaftsinstrument gedeutet wird. Wie bei Barthes, der in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France Sprechen als Unterwerfen bezeichnet und Sprache daher als strukturell faschistisch apostrophiert, bestimmt für Brinkmann die Sprache jede Regung des Individuums, präsentiert ihm eine vorgedeutete Welt und legt sein Handeln in Gestalt von festgeformten Automatismen fest. Auf der anderen öffnet sich das gelobte Land der Bilder und vor allem der Fotografie, die eine neue, andere Wirklichkeit verspricht: Durch eine Hinwendung zu ihr könne man, so Brinkmann, die „negative Programmierung der Sprache aufweichen“¹⁶. Literatur habe sich

¹⁴ Brinkmann, Rolf Dieter. „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie *Silverscreen*“. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 248–269, hier 249.

¹⁵ Brinkmann: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie *Silverscreen*“, 267 (Unterstreichung i. O.).

¹⁶ Brinkmann: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie *Silverscreen*“, 268.

an der Fotografie zu orientieren. Den sprachlichen „Standphotos“, so der Titel, der einigen Gedichten programmatisch mit auf den Weg gegeben wurde, geht es daher erst einmal um eine Bestandsaufnahme dessen, was ist und sich in einem heilignüchtern-emphatischen Augenblick zeigt, eine Errettung der äußeren Wirklichkeit durch das Sammeln von unverstellten Wirklichkeitsfragmenten.¹⁷ Das kann, wie in *Rom, Blicke*, auch Abfall sein, Weggeworfenes und Unbeachtetes. Brinkmann dokumentiert und rekonstruiert dort schreibend und fotografierend seine Wege durch die Stadt und versucht dabei, das Sichtbare und die Sichtbarkeit neu zu fassen.

4 Die Entdeckung der Populärkultur

Diese emphatisch-fotografische Erkundung der Wirklichkeit wird begleitet durch ein zweites, parallel laufendes Projekt, das Brinkmann der amerikanischen Pop-Literatur entlehnt und das man erst als Entdeckung und Feier einer neuen, nun positiv gewendeten „Oberflächlichkeit“ und dann als beharrliche Arbeit der Destruktion in Gestalt einer Zerstörung und Eskamotierung von unterwerfenden und normierenden Bildern beschreiben kann. In vielen seiner Texte – und das von den frühen Gedichtbänden bis hin zu den späten Arbeitsbüchern – finden sich zahlreiche Fotografien von *Pin Up-Girls* und aus Zeitungsausschnitten, von Postkarten und Werbezetteln. Diese werden zu Beginn noch als Entdeckung einer neuen Oberflächlichkeit gefeiert, die gegen eine Tradition der Symbolisierung gewendet wird, durch die sich die überkommene Literatur auszeichne. Später geht dann aber die Verwendung solcher Bilder sukzessive in eine Kulturkritik über.

Brinkmann geht dabei zu Beginn von einer Beobachtung aus, die auf die Literatur übertragen wird: „Die Bilder häufen sich“¹⁸. Insbesondere in seinen Texten zur amerikanischen Gegenwartsliteratur, den Essays zu den Anthologien *Silver-screen* und *Acid* sowie der Sammlung von Texten Frank O’Haras formuliert er pro-

¹⁷ Brinkmann, Rolf Dieter. *Briefe an Hartmut, 1974–1975*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999, 44: „Fast alle Gedichte sind wohl am genauesten zu charakterisieren als Momentaufnahmen, ‚snapshots‘, Schnappschüsse (wassn Wort! Schnapp&Schüsse!) [...]. – Also Momentaufnahmen, was gerade da ist, was für ein Gefühl, was für ein Gegenstand, was für ein Raum, was ich gelesen habe – und die Tendenz ist eigentlich gegen die Metapher, gegen ‚Dichtung‘, und wofür? Für ein ‚unritualisiertes Sprechen‘, wie das so schön und klug im Klappentext vom Lektor gesagt worden ist.“

¹⁸ Brinkmann, Rolf Dieter. „Der Film in Worten“. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 223–247, hier 223.

grammatisch eine neue Orientierung der Literatur an Bildern und vor allem auch Fotografien, die als Illustrationen verwendet werden. An die Stelle einer Addition von Wörtern, wie sie in der traditionellen Literatur vorfindlich sei, soll die Projektion von Vorstellungen treten, an jene einer vermeintlich symbolisierten Tiefe, einer symbolisierenden Darstellung des Abwesenden, die Oberfläche der Bilder. Sprache ist tief (oder will es zumindest sein), Bilder sind flach – und die neue Welt ist wieder flach. Die Literatur soll mit den (fotografischen) Bildern die Welt der Oberfläche entdecken, soll in die Oberfläche der Bilder einsteigen. Ein neues Reich tut sich auf:

Wir leben in der Oberfläche von Bildern, ergeben diese Oberfläche, auf der Rückseite ist nichts – sie ist leer. Deshalb muß diese Oberfläche endlich aufgenommen werden, das Bildhafte täglichen Lebens ernst genommen werden, indem man Umwelt direkt nimmt und damit die Konvention ‚Literatur‘ auflöst, hinter der sich ein verrotteter romantischer Glaube, ein fades Prinzip Hoffnung an Literatur als vorrangiges Heilmittel verbirgt.¹⁹

Diese Entdeckung der Oberfläche geht dann aber spätestens in *Rom, Blicke* in eine Ästhetik der Zerstörung über.²⁰ Hier durchläuft er im Wortsinn die Ruinen der antiken wie modernen Zivilisation, versucht aber zugleich mithilfe verschiedener fotografischer Bildformen (Postkarten, Snapshots, Pin-Ups, Karten etc.) sich in der Gegenwart zu orientieren, wohlwissend, dass diese eben nicht der Gegenstand sind, sondern ihn längst haben verschwinden lassen: „das Wort ist nicht die Sache, die Landkarte nicht das Gelände, das sie darstellt“²¹ – und die Postkarte eben nicht das Kunstwerk, das sie abbildet, und das Pin-Up-Foto nicht die nackte Frau. Brinkmann folgt ihren Spuren, um so den Akt der Zerstörung, der in ihnen bereits stattgefunden hat, zu wiederholen und bis zum „Zerbrechen der Gegenwartskulisse“²² vorzudringen. Das wird dann insbesondere in *Schnitte* auf die Spitze getrieben.²³ Nun geht es ganz konkret um Schneiden, Zerschneiden und Zerstören. *Schnitte* ist ein Totenbuch, das eine albtraumhaft erfahrene Gegenwart, eine gespenstische „Phantomgegenwart“ durchquert und mit der Akribie präzise gesetzter Schnitte das Gesehene dadurch zu zerstören sucht, dass es gezeigt, zer-

¹⁹ Brinkmann, Rolf Dieter. „Die Lyrik Frank O’Haras“. In: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 207–222, hier 215.

²⁰ Brinkmann, Rolf Dieter. *Rom, Blicke*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1979.

²¹ Brinkmann: *Rom, Blicke*, 61. Dieses Zitat wird später nochmals aufgenommen.

²² Brinkmann: *Rom, Blicke*, 123.

²³ Brinkmann, Rolf Dieter. *Schnitte*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1988.

Abb. 8 und 9: Zwei aufeinander folgende Doppelseiten aus Rolf Dieter Brinkmanns *Schnitte* (1988).

schnitten und montiert wird.²⁴ Nun zeigen die Fotografien eine im Verfall begriffene Welt: Abfall für alle. Brinkmann nutzt dabei, wie die beiden aufeinander folgenden Doppelseiten aus *Schnitte* exemplarisch deutlich machen, nicht nur die ganze Breite des Buchs aus, sondern verwendet dabei eine Fülle von Text- und Bildmaterialien, die mit der Schere bearbeitet werden.

Brinkmanns emphatische wie destruktive Arbeit mit Fotos der Populärkultur kann – mitsamt ihrem theoretisch-weltanschaulichen Switch – als paradigmatisch für zahlreiche Publikationen vor allem der 1960er und 1970er Jahre angesehen werden. Im März Verlag sind einige Bände erschienen, die auf ähnliche Weise mit Fotografien operieren, und ähnliches gilt für viele kleinere Publikationen aus dieser Zeit.

5 Fotografie als kontrafaktische Geschichte

Alexander Kluge und dann W. G. Sebald haben ab Mitte der 1970er Jahre in einer Fülle von Büchern konsequent mit Fotografien im Sinne einer, wie ich es nennen möchte, kontrafaktischen Geschichte wie Geschichtsschreibung gearbeitet, dabei aber sehr unterschiedliche Strategien verfolgt, die beide mit subtilen Montageverfahren operieren. Anders als bei Brinkmann steht hier nun aber nicht die Gegenwart, sondern die Vergangenheit im Zentrum. Man könnte daher diesen Typ einer Verwendung von Fotografien als ‚*Geschichtsmontage-Effekt*‘ bezeichnen.

Alexander Kluge folgt bei seiner komplexen Montagetechnik dabei dem Konzept eines dialektischen Antirealismus, das davon ausgeht, dass als Realität vor allem das angesehen und erkannt wird, was sich gesellschaftlich durchgesetzt hat, die durch die Prozesse der Verdinglichung verdrängten Grundbedürfnisse und Gefühle des Menschen hingegen in der Darstellung der Geschichte verschwinden. Die Montagetechnik zielt nun darauf, den Eigensinn der Geschichte, der sich der realistischen Darstellung entzieht, zu seinem Recht zu verhelfen. Bereits der Text ist bei Kluge fragmentiert in eine Fülle von kürzeren Segmenten, die unterschiedliche Perspektiven auf das Geschehen vorstellen und nicht auf eine synthetisierende Gesamtdarstellung zielen. Die Fotos, die durchweg historischen Quellen entstammen, stehen dabei in einem teils vermeintlich illustrierenden, teils auf den ersten Blick irritierenden Verhältnis zu den Textpassagen. Es ergibt sich ein polyphones Gewebe von Texten und Bildern, deren Bezüge durch den Leser überhaupt erst herzustellen sind. Kluge geht es darum, in Texten und

²⁴ Brinkmann: *Schnitte*, 6; vgl. auch ebd.: „und bewegte mich durch einen ausgeträumten Traum“.

Abb. Foto Nr. 5: Gegenüber Hauptpost.

Abb. Foto Nr. 6: Letzter Standpunkt des Fotografen.

Die Soldaten, die im Besitz eines handschriftlichen Zettels, auf dem die Verhaftung bescheinigt war, den Gefangenen

42

durch die Richard-Wagner-Straße führten, hofften, daß in Wehrstedt tatsächlich irgendein Transport nach Magdeburg organisiert wäre, oder daß noch ein Personenzug vor dem jetzigen Bahngelände hielt, der nach Magdeburg führe, sie hätten sonst nicht gewußt, was sie mit dem Mann anfangen sollten. Ob die Wachsoldaten den Unbekannten auf dessen Vorstellungen hin, auch von einigen Zweifeln bewegt hinsichtlich des Sinns ihres Tuns, in einer so verheerenden Umgebung freiließen oder ob wegen der Explosion eines Blindgängers in der Nähe Heineplatz die Wachsoldaten einen Moment abgelenkt waren, so daß er entflohen, weiß man nicht.

Abb.: Skizze des vermutlichen Wegs des unbekannten Fotografen. Dicker Pfeil rechts: Weg des Bomberstroms. Dünnere Pfeile von Mitte bis links Nummer 1-6: Weg des Fotografen.

[Friedhofsgärtner Bischoff] Bischoff zieht pferdespannt auf seinem Tafelwagen 4 Särge durch die Gröperstraße. Die Ausbeute des frühen Morgens: Harsleben (Altbauer, 1 Fl. Johannisbeer, 4 Eier), 1 Leiche aus Mahndorf (Inspektor, 1 Fl. Eierlikör, in Lappen verpackt, 2 Bratwürste), 2 Leichen aus

43

Abb. 10: Doppelseite aus Alexander Kluges „Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945“ (1977).

Bildern ein „Scheitern der Evidenz“, wie es Thomas von Steinaecker formuliert hat, vorzuführen, um so die vermeintliche Faktizität der Geschichte zu brechen.²⁵ Fotografien dienen ihm daher nicht als referenzielle oder indexikalische Ankerpunkte im Fluss der Geschichte, sondern als Möglichkeiten einer polyperspektivischen Destabilisierung, die darauf zielt, das in der realistischen Darstellung eben nicht Repräsentierte überhaupt erst erkennbar zu machen und durchscheinen zu lassen. Es geht ihm um einen kontrafaktischen, antirealistischen Realismus, der sich nicht den einzelnen Dokumenten und Stimmen, sondern ihrer Montage verdankt.

In Sebalds Texten, die konsequent mit Fotografien arbeiten, wird hingegen ein Bedeutungsraum konstruiert, der sich vor allem durch die Herstellung von Zusammenhängen zwischen den einzelnen Elementen konstituiert. Auch Sebalds Texte sind durchweg historischen Gegenständen gewidmet, allerdings zumeist in

²⁵ Steinaecker: *Literarische Foto-Texte*, 168.

hundertwende, war in der Kristallnacht demoliert und anschließend über mehrere Wochen hinweg abgerissen worden. An ihrer Statt, in

der Maxstraße, unmittelbar gegenüber der rückwärtigen Einfahrt in den Rathaushof, steht heute das Arbeitsamt. Was den Friedhof der Juden betrifft, so wurden mir von dem Beamten nach einigem Suchen in einem an der Wand

332

angebrachten Schlüsselkasten zwei ordentlich beschilderte Schlüssel ausgehändigt mit der

irgendwie seltsamen Erklärung, zum israelitischen Friedhof gelange man, indem man vom Rathaus aus in gerader Linie tausend Schritte südwärts bis an das Ende der Bergmannstraße gehe. Als ich vor dem Tor angelangt war,

333

Abb. 11: Doppelseite aus W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten* (1992).

fiktionaler Gestalt. Die Fotografien dienen nicht zuletzt einer historischen Anreicherung des Erzählten, auch wenn sie aus sehr heterogenen Quellen stammen. Sebald hatte, wie wir auch aus den Beständen in seinem Nachlass in Marbach wissen, eine eigene Bildkartei mit Flohmarktfunden und anderen Bildbelegen zusammengestellt, die er dann für die Montage seiner Texte verwendete. Der Effekt der Montage ist anders als bei Kluge weniger der einer Dissonanz als vielmehr die Produktion von allegorischer Bedeutsamkeit. Die Montage erzeugt einen Resonanzraum, in dem der Leser Bezüge herstellen kann und soll, die dann einen anderen Blick auf die Geschichte eröffnen. Es geht erneut um eine kontrafaktische Geschichte, da Erzählung und Bilder gemeinsam einen fiktionalen Bedeutungsraum eröffnen, der in eine melancholische Geschichtsdeutung mündet. Die Montage-Praxis bei Sebald ist letztlich eine allegorische Sinnproduktionsmaschine, die grundsätzlich jeden Typ von Bild verarbeiten kann. Erzeugt wird eine Welt der Bedeutsamkeit, in der über Korrespondenzen, Wiederholungen und Konstellationen nebensächlich Erscheinendes zur Matrix von Sinn und Bedeutung wird.

Der ‚Geschichtsmontage-Effekt‘ basiert auf der Überzeugung, dass es keinen präsemiotischen Raum der Fotografie gibt und sie auch nicht als Möglichkeit ei-

nes unverstellten Zugangs zur Wirklichkeit anzusehen ist, sondern im Gegenteil immer schon durch die Geschichte mit Bedeutung angereichert wurde und diesen semantischen Ballast auch nicht abwerfen kann. Die Haltung zur Geschichte ist dabei von einer tiefen Skepsis geprägt. Einzig durch die Praxis der Montage zeigt sich der Vorschein eines anderen Bildes der Geschichte und mit ihr auch der gegenwärtigen Realität.

6 Fotografie als Geschichtsspeicher und Geschichtengenerator

In den letzten Jahren und Jahrzehnten hat sich im Bereich des Fotobuchs eine Ästhetik des *found footage* etabliert, die nicht zuletzt die historisch überkommene Form des Fotoalbums wiederentdeckt. Fotoalben werden mit den Möglichkeiten der digitalen Techniken überarbeitet, mit neu entstandenen Bildern versehen und in eine Art offenes Narrativ übersetzt, das gleichwohl alle Züge einer Vergewisserung und Selbstvergewisserung der eigenen Geschichte mittels Bildern trägt. Fotografien scheinen eine Art von Geschichtsspeicher zu sein, der Geschichten generiert. Diesen Typ kann man daher als ‚*Speicher-Effekt*‘ bezeichnen. Die Geschichtsskepsis scheint verflogen und die Erinnerung und das Gedächtnis versprechen erneut eine soziale und kulturelle Identität. Dieser Trend findet sich auch in der zeitgenössischen Literatur wieder. Seit etwa zwei Jahrzehnten hat das Album Konjunktur und die Literatur schickt sich an, wieder an eine Form der oralen Tradition anzuschließen, die spätestens seit Ende des Ersten Weltkriegs obsolet zu sein schien, indem sie Geschichten erzählt, die über Generationen hinweg reichen. Die Familiengeschichte und -chronik wird als Erzählform wiederentdeckt und man greift zum Foto- oder Postkartenalbum, so als sei dies ein „Sesam-öffnendich“ der Geschichte. Monika Marons *Pawels Briefe*, Wilhelm Genazinos *Aus der Ferne. Auf der Kippe* und Stephan Wackwitz’ *Ein unsichtbares Land* sind bekannte Beispiele, aber es lassen sich viele weitere dieser eigentümlichen Retroästhetik finden, die mitunter auch ludische Züge annimmt, wie etwa in Thomas Kapielskis überaus witzigem Text *Neue Sezessionistische Heizkörperverkleidungen*, der ein eigenes, aber eben bewusst zeitgenössisches Album aus unscharfen und banalen Snapshots zusammenstellt.²⁶

²⁶ Maron, Monika. *Pawels Briefe*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1999; Genazino, Wilhelm. *Aus der Ferne. Auf der Kippe*. München: Carl Hanser 1993; Wackwitz, Stephan. *Ein unsichtbares Land*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2003; Kapielski, Thomas. *Neue Sezessionistische Heizkörperverkleidungen*. Berlin: Suhrkamp 2012.

122 Wie oft habe ich Menschen schon darüber hören, wie unangenehm ihnen die Spaziergänge waren, die sie damals als sie Kinder waren, mit den Eltern oder Verwandten haben machen müssen. Sondern: *Seidens!* Denn sobald man diese Personen fragt, was denn die Zustimmung war, riechen viele von ihnen nicht mit der Sprache heraus. Oder sie erzählen und verstärken damit die Verwirrung, daß der Spaziergang häufig mit einem Restaurantbesuch oder wenigstens mit einem tippten Eis endete. Ich nehme an, die störenden Empfindungen glichen (wie so oft) dem Reich des Unangenehmen an, das nicht ausgedrückt, sondern nur gezeigt werden kann. Zum Beispiel von diesem Foto, das uns auf Anhieb ein präzises Gefühl einer Kinderpein vermittelt. Es ist die plötzlich fehlende Monumentalität der Erwachsenen, von der eine Bedrückung oder sogar eine Bedrohung auszugehen scheint. Zuminden für das Kind, in das wir uns sogleich einfühlen. Die Frauen gehen ruhig dahin und ahnen nichts von ihrer einschüchternden Präsenz. Das Kind versucht zwar, sich dem Zugriff der Frauen zu entziehen, aber die Anstrengung scheitert und endet in einer kläglichen Bewegung, die das erstaunliche Foto präzise abbildet. Schon wenige Augenblicke später wird sich das Kind in sein Geschick fügen. Und dreißig Jahre später davon erzählen, wiech eine Zustimmung diese Spaziergänge damals doch waren! Das Bild zeigt die Mängel zwischen der Gewalt der Erwachsenen, die keine sein will, und der kindlichen Ergebung, die auch nicht mit sich identisch ist; ein sanftes Grauen, das zu geringfügig ist, um aufgebracht, aber auch zu stark, um vergessen werden zu können.

Abb. 12: Doppelseite aus Wilhelm Genazinos *Auf der Kippe* (2000).

In Zeiten des Postgedächtnisses und der *social media* ist dieser Typ von Literatur, aber auch einer bestimmten Art von Fotokunst, eine Kompensation des alltäglichen digitalen sozialen Vergessens. Die Zahl der Accounts der *social media*-Plattformen steigt beständig, auch wenn deren Konjunkturen sich verändern. In der Publikumsgunst treten gegenwärtig Instagram oder TikTok an die Stelle von Facebook, doch das Prinzip bleibt: Die Bilder konkurrieren um eine Wahrnehmung in der Gegenwart, scheren sich aber wenig um ihre eigene Geschichte. Sie rutschen Tag für Tag tiefer in der Scroll-Liste, um bald gänzlich aus jedem Aufmerksamkeitsfeld zu verschwinden und allenfalls nur noch über komplexere Suchbefehle auffindbar zu werden. Sie sind dadurch Geschichte geworden, aber eine, die ohne Bedeutung für die Gegenwart ist. Das digitale Archiv ist vor allem dafür da, einen materialen Speicher bereitzustellen, der das bewahrt, was bereits vergessen ist. Die Schlacht der digitalen Bilder wird in der Gegenwart geschlagen. Die Fotos simulieren Gegenwart, auch wenn sie *volens volens* immer vergangene Momente zeigen. Auf Erinnerung hingegen zielen sie nicht. Noch dazu schrumpft die Gegenwart immer weiter zusammen und meint nicht länger die Dauer einer Generation. Aus Jahrzehnten werden Jahre, aus Jahren Monate, aus Monaten Tage. Der Gedächtniszeitraum in den *social media* wird immer kürzer, je mehr Bilder gepostet werden. Das Netz verliert zwar nichts, ist aber vergesslich, was den eigenen Bildbestand anbetrifft. Und auch wir produzieren fortwährend Bilder, um sie sogleich zu vergessen und das ist vermutlich auch die Funktion der massenhaften digitalen Bildverfertigung: Gegenwart in Vergangenheit zu verwandeln, die auf ei-

ne Anerkennung und Wiederauferweckung in einer zukünftigen Gegenwart hofft und, sollte dies nicht gelingen, die Bilder dem definitiven Vergessen anheim zu geben.

Der ‚*Speicher-Effekt*‘ der Literatur hingegen beruht auf einer *Photo-Fiction*, die voller Emphase ein kulturelles Gedächtnis der Fotografie beschwört, das nicht selten sogar über den Zeitraum des kommunikativen Gedächtnisses hinausreicht und die eigentlich bereits längst vergessene Vergangenheit in die Gegenwart hineinzuholen und zu übersetzen versucht. Sie sollte sich dabei allerdings bewusst sein, dass die Fotografie ihrerseits weniger Geschichtsspeicher als vielmehr eine Geschichtskonstruktion und -simulation ist. Und das gilt auch für eine Literatur, die voller Enthusiasmus das Album wiederentdeckt.

Literatur

- Agee, James/Evans, Walker. *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin Company 1941; dt. *Preisen will ich die großen Männer: drei Pächterfamilien*. München: Schirmer-Mosel 1989.
- Albers, Irene. „Foto-Poetiken der Erinnerung in der Literatur des 20. Jahrhunderts (M. Proust, A la recherche du temps perdu)“. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 408–425.
- Barthes, Roland. *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Fotografie*. Hg. Peter Geimer, Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Benjamin, Walter. „Kleine Geschichte der Photographie“. In: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 368–383.
- Brecht, Bertolt. *Kriegsfiel*. Berlin: Eulenspiegel Verlag 1955.
- Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Brecht, Bertolt. „Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment“. In: Bertolt Brecht. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht u. a. Bd. 21. Schriften 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, 448–514.
- Brinkmann, Rolf Dieter. „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie *Silverscreen*“. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 248–269.
- Brinkmann, Rolf Dieter. „Der Film in Worten“. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 223–247.
- Brinkmann, Rolf Dieter. „Die Lyrik Frank O’Haras“. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 207–222.
- Brinkmann, Rolf Dieter. *Rom, Blicke*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1979.
- Brinkmann, Rolf Dieter. *Schnitte*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1988.
- Brinkmann, Rolf Dieter. *Briefe an Hartmut, 1974–1975*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999.

- Doyle, Sir Arthur Conan. *The Lost World*. London: Hodder & Stoughton 1912.
- Doyle, Sir Arthur Conan. *The Coming of the Fairies*. London: Hodder & Stoughton 1922. https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php/The_Coming_of_the_Fairies (30.01.2020); dt. Übersetzung in: Sir Arthur Conan Doyle. *Spurensicherungen. Schriften zur Photographie*. Hg. Bernd Stiegler. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, 289–378.
- Duttlinger, Carolin. *Kafka and Photography*. Oxford: Oxford University Press 2007.
- Genazino, Wilhelm. *Aus der Ferne. Auf der Kippe*. München: Carl Hanser 1993.
- Hildesheimer, Wolfgang. *Marbot*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
- Horstkotte, Silke. *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009.
- Kapielski, Thomas. *Neue Sezessionistische Heizkörperverkleidungen*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Maron, Monika. *Pawels Briefe*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1999.
- Neumann, Michael. *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden: Thelem 2006.
- Steinaecker, Thomas von. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld: transcript 2007.
- Steinbeck, John. *The Harvest Gipsies*. Als Pamphlet erschienen unter dem Titel: *Their Blood is Strong*. San Francisco: Simon J. Lubin Society 1938.
- Steinbeck, John. *Früchte des Zorns*. Zürich: Humanitas Verlag 1940.
- Stiegler, Bernd. *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2001.
- Stiegler, Bernd. *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Fotografie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2014.
- Tucholsky, Kurt/Heartfield, John. *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield*. Berlin: Universum Bücherei für alle 1929.
- Wackwitz, Stephan. *Ein unsichtbares Land*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2003.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“. In: *The Strand Magazine*, Bd. XLIII, April 1912, 487.
- Abb. 2: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“. In: *The Strand Magazine*, Bd. XLIII, April 1912, 362.
- Abb. 3: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“. In: *The Strand Magazine*, Bd. XLIII, April 1912, 380.
- Abb. 4: Steinbeck, John. *Their Blood is Strong*. San Francisco: Simon J. Lubin Society 1938, Umschlag der Broschüre.
- Abb. 5: Umschlag von: Tucholsky, Kurt/Heartfield, John. *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield*. Berlin: Universum Bücherei für alle 1929.
- Abb. 6: Brecht, Bertolt. *Kriegsfibel*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1968 (= Reprint der Originalausgabe Berlin 1955), o. S.
- Abb. 7: Brinkmann, Rolf Dieter. *Rom, Blicke*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1979, 440.

Abb. 8 und 9: Brinkmann, Rolf Dieter. *Schnitte*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1988, 72–75.

Abb. 10: Kluge, Alexander. „Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945“. In: Alexander Kluge. *Neue Geschichten. Hefte 1–19*. ‚Unheimlichkeit der Zeit‘. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 33–107, hier 42–43.

Abb. 11: Sebald, W. G. *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1994, 332–333.

Abb. 12: Genazino, Wilhelm. *Aus der Ferne. Auf der Kippe. Bilder und Texte*. München: dtv 2012, 122–123.