

THOMAS VON STEINAECKER

LITERARISCHE
FOTO-TEXT

Zur Funktion der Fotografien
in den Texten

Rolf Dieter Brinkmanns,
Alexander Kluges
und W.G. Sebalds

Thomas von Steinaecker
Literarische Foto-Texte

Thomas von Steinaecker (Dr. phil.) studierte Germanistik in München und Cincinnati. Seine Forschungsschwerpunkte sind Gegenwartsliteratur, Mediengeschichte im 20. Jahrhundert und Comics. 2007 erschien sein Roman »Wallner beginnt zu fliegen« in der Frankfurter Verlagsanstalt.

THOMAS VON STEINAECKER
Literarische Foto-Texte.
Zur Funktion der Fotografien in den Texten
Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges
und W.G. Sebalds

[transcript]

*Der Autor dankt der Studienstiftung des Deutschen Volkes und
der LMU-München für finanzielle Unterstützung.
Die vorliegende Arbeit wurde zugleich als Dissertation
von der LMU-München angenommen.*

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Thomas von Steinaecker
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-654-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

Siglenverzeichnis	7
Einleitung: Voraussetzungen	9
Bilder und Texte, Bilder-Texte	9
Fotos und Texte, Foto-Texte	13
Fotografie	14
Zur Auswahl der Autoren	26
Zeittafel: Literarische Foto-Texte [Auswahl]	31
Die Entstehung des Genres: Rodenbach, Breton, Tucholsky/Heartfield und Brecht	33
Symbole und Chiffren: Die Fotos in Georges Rodenbachs »Bruges-la-Morte« (1892) und André Bretons »Nadja« (1928/1962)	33
Georges Rodenbach: »Bruges-la-Morte«	33
André Breton: »Nadja«	40
»Benutze Foto als Waffe« – Kurt Tucholskys/John Heartfields »Deutschland, Deutschland über alles!« (1929) und Bertolt Brechts »Kriegsfibel« (1955) als politische Foto-Texte	54
Kurt Tucholsky/John Heartfield:	
»Deutschland, Deutschland über alles«	54
Bertolt Brecht: »Kriegsfibel«	75
Die Hauptvertreter des literarischen Foto-Textes im 20. Jahrhundert	93
Rolf Dieter Brinkmann	93
Die Foto-Texte der 1960er Jahre	93
Die Foto-Texte der 1970er	123
Alexander Kluge	169
Zur Auswahl der Texte	169
Theoretische Voraussetzungen	171
Einzelanalysen	187
Ausblick auf die späteren Foto-Texte Kluges	240
Vergleich der bisher untersuchten Autoren	241
W.G. Sebald	247
Einleitung – Sebalds paradoxes Verhältnis zur Fotografie	247
»Die Ungeheuerlichkeit der Koinzidenz« –	
»Schwindel. Gefühle.«	250
Eine »Naturgeschichte der Zerstörung« –	
»Die Ringe des Saturn«	261
Die Darstellung (der Darstellung) von Geschichte	283

Zusammenfassender Vergleich der Autoren	315
Brinkmann und Sebald	315
Figuren des Fotografen	315
Alltägliche Avantgarden	316
Kluge und Sebald	321
Literatur	327
Primärliteratur	327
Literatur zu den Autoren	331
Sonstige Literatur	335

SIGLENVERZEICHNIS

- B** = Georges Rodenbach: *Brügge. Tote Stadt*, Bremen: Manholt Verlag 2003
- B 2** = Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte*. Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris: Flammarion 1998
- N** = André Breton: *Nadja*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 [*Zweite Fassung von 1962*]
- DD** = Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografien. Montiert von John Heartfield, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973
- AJ** = Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. Erster Band. 1938 – 1942. Zweiter Band. 1942-1955. Hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973
- K** = Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*, in: Ders.: *Werke*. Band 12. *Gedichte 2*. Sammlungen 1938-1956. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988
- RB** = Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*. Reinbek bei Hamburg 1979
- EK** = Rolf Dieter Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume Aufstände/Gewalt/Morde REISE ZEIT MAGAZIN Die Story ist schnell erzählt (Tagebuch)*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987
- S** = Rolf Dieter Brinkmann: *Schnitte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988
- W** = Rolf Dieter Brinkmann: *Westwärts 1 & 2*. Erweiterte Neuauflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005
- LmtA** = Alexander Kluge: *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, in: Ders.: *Chronik der Gefühle*. Band 2. *Lebensläufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 827-920
- H** = Alexander Kluge: *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, in: Ders.: »Unheimlichkeit der Zeit«, *Neue Geschichten*, Hefte 1-18, in: Ders.: *Chronik der Gefühle*. Band 2. *Lebensläufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 27-82
- Sch** = Alexander Kluge: *Schlachtbeschreibung*, in: Ders.: *Chronik der Gefühle*. *Basisgeschichten*. Band 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 509-795
- Sch 1978** = Alexander Kluge: *Schlachtbeschreibung*. *Der organisatorische Aufbau eines Unglücks*, München: Goldmann 1978 [4. Fassung]
- GE** = Oskar Negt/Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 [1981]
- BdU** = W.G. Sebald: *Die Beschreibung des Unglücks*. *Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994 [Taschenbuchausgabe] [1985]
- NN** = W.G. Sebald: *Nach der Natur*. *Ein Elementargedicht*, Nördlingen: Greno 1988

- UH** = W.G. Sebald: Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Heimat, Frankfurt a.M.: Fischer 1995 [Taschenbuchausgabe] [1990]
- SG** = W.G. Sebald: Schwindel. Gefühle, Frankfurt a.M.: Fischer 1994 [Taschenbuchausgabe] [1990]
- DA** = W.G. Sebald: Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen, Frankfurt a.M.: Fischer 1994 [Taschenbuchausgabe] [1992]
- RS** = W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt, Frankfurt a.M.: Fischer 1997 [Taschenbuchausgabe] [1995]
- Logis** = W.G. Sebald: Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere, München, Wien: Hanser 1998
- LL** = W.G. Sebald: Luftkrieg und Literatur, München, Wien: Hanser 1999
- A** = W.G. Sebald: Austerlitz. Roman, Frankfurt a.M.: Fischer 2003 [Taschenbuchausgabe] [2001]

EINLEITUNG: VORAUSSETZUNGEN

Bilder und Texte, Bilder-Texte

Texte und Bilder. Eine *Illustration*, darunter wird heute allgemein eine »bildliche Darstellung« verstanden, »die sich auf einen gleichzeitig dargebotenen Text bezieht«.¹ Die erste Verwendung des Begriffs im deutschsprachigen Raum, etwa um 1840, enthielt noch eine Eingrenzung: Mit Illustration war ein Bild zu einem *gedruckten* Text gemeint.² Die Illustration wäre demnach ein Kind der Gutenberg-Galaxis; erst seit dem Buchdruck ließe sich überhaupt von Illustrationen im engeren Sinn sprechen, während bei ihrer Vorläuferin, der *Illumination*, Handschriften mit ebenso handgemalten Bildern kombiniert wurden.

Der etymologische Ursprung beider Wörter, das lateinische *illuminare* und *illustrare*, gibt daneben Aufschluß über die Beschaffenheit dieser Bilder und über ihr Verhältnis zum dazugehörigen Text. Illuminationen und Illustrationen *erhellen* und d.h. im übertragenen Sinne: Sie erklären. Damit ist die Priorität des Textes festgelegt. Eine Illustration ist nicht nur ihrem medialen Gegenüber untergeordnet, sie ist auch theoretisch redundant: Der Text könnte für sich allein stehen. Die Illustration setzt nur das ins Bild um, was bereits – mehr oder weniger deutlich – im Text enthalten ist. Daß auf diese Art der Illustration besonders in literarischen Werken theoretisch verzichtbar ist, zeigt nicht zuletzt ihre im Verhältnis zum Text oftmals nachträgliche Entstehung: von den Holzschnitten zur »Kölner Bibel« 1479 bis zu einem der ersten mit Fotos illustrierten literarischen Text aus dem Jahr 1859, einer Jubiläumsausgabe von Schillers Gedichten mit »Photographien nach Zeichnungen von Böcklin«.³

Bilder und Texte. Einen Gegenpol zur Illustration stellen jene Genres dar, in denen nicht der Text über das Bild, sondern umgekehrt das Bild über den Text dominiert, wie bisweilen in der Karikatur und immer in der Bild(er)geschichte, dem Comic und dem Fotoroman. Zwar kommt es hier zu Extremformen, wo das untergeordnete Medium, der Text, tatsächlich weggelassen wird, und das Bild »ohne Worte« für sich alleine steht, wie etwa in O.E. Plauens Bildgeschichte bzw. Comic »Vater und Sohn«; ist dies aber nicht der Fall, treten die Medien, auch bedingt durch die zumeist gleichzeitige Entstehung von Bild und Betextung, bei Beibehaltung der Priorität des Bildes, in

1 Gertrud Rösch: Illustration, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2, New York, Berlin: de Gruyter 2000, S. 129f.

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. Frank Heidtmann: Wie das Photo ins Buch kam, Berlin: Berlin-Verlag 1984, S. 81

ein *dialogisches* Verhältnis: Es herrscht keine reine mediale Einseitigkeit, sondern ein Wechselspiel und ständiges Bezugnehmen.⁴

Bilder-Texte. In einer dritten Gruppe von Bild-Text-Kombinationen schließlich läßt sich keine durchgehende Dominanz von einem der beiden Medien ausmachen: In vielen Fällen der Karikatur, in manchen Kinder- und Jugendbüchern⁵, Heinrich Hoffmanns »Struwelpeter« beispielsweise, und vor allem in den barocken Genres der Flug- und Kalenderschrift, der Imprese, des Emblems und im mittelalterlichen Totentanz bilden die Bilder und Texte eine Einheit. Beide sind unverzichtbare Bestandteile des jeweiligen Artefakts.⁶

*

Die wichtigste, da folgenreichste Gattung eines solchen Bilder-Textes, bei dem sich das Verhältnis zwischen den beiden Medien die Waage hält, ist zweifelsohne das *Emblem*, das seit der Publikation von Andrea Alciatos »Emblematum liber« von 1531 besonders im 16. und 17. Jahrhundert weite Verbreitung fand und, wie sich in der vorliegenden Arbeit zeigen wird, bis in die Gegenwart hinein immer wieder als Blaupause für die Kombination von Bildern und Texten herangezogen wird. Da aber die Vielzahl von sich formal und inhaltlich stark unterscheidenden Varianten einer klaren Definition der Gattung im Weg steht, läßt sich lediglich von einer »Normalform« des Emblems sprechen, die aus fünf Merkmalen besteht.⁷

1. Das »normale« Emblem ist dreiteilig: Es besteht aus einem *Motto* bzw. einer *Inscriptio*, einem Bild, *Pictura* bzw. *Icon* bzw. *Symbolon* genannt, und einer *Subscriptio*.
2. Die *Pictura* ist in Abgrenzung zu den Sonderformen des »nackten Emblems«, wo das Bild entfällt, oder des »poetischen Emblems«, wo das Bild sprachlich wiedergegeben wird, fester Bestandteil des »normalen« Emblems.
3. Dieses dreiteilige »normale« Emblem wird ganzseitig wiedergegeben.
4. Das *Motto* ist einzeilig und steht zumeist am Kopf der Seite. Die *Subscriptio* besteht aus Versen, zumeist aus einem Epigramm, und befindet sich unter der *Pictura*.

4 Klaus Dirscherl führt im einleitenden Überblick über die Geschichte von Schrift- und Bild-Beziehungen in »Bild und Text im Dialog« (Hrsg. von K. Dirscherl, Passau: Wiss.-Verlag Rothe 1993, S. 15-26) die Unterscheidung einer »kooperierenden, konkurrierenden oder parallelen Verwendung im Medienverbund« ein, wobei diesen Begriffen aber die nötige Trennschärfe fehlt.

5 Vgl. zum Bild-Text-Verhältnis in Jugendbüchern; insbesondere das Kapitel »Das Bilderbuch« in: Karl Ernst Maier: Jugendliteratur, Bad Heilbronn: Klinkhardt 1993, S. 16-60

6 Weitere Bild-Text-Formen und Sekundärliteraturangaben in Gottfried Willems: Anschaulichkeit, Tübingen: Niemeyer 1989, S. 40-44

7 Vgl. Bernhard F. Scholz: Das Emblem als Textsorte und als Genre: Überlegungen zur Gattungsbestimmung des Emblems, in: Christian Wagenknecht (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft, Stuttgart: Metzler 1989, S. 289-309; hier S. 299; vgl. auch die aktualisierte Fassung des Aufsatzes in: Ders.: Emblem und Emblempoetik: Historische und systematische Studien, Berlin: Schmidt 2002, S. 271-302

5. Als beschreibende, erläuternde oder deutende Bildunterschrift entwickelt die *Subscriptio* anhand der *Pictura* eine Lehre, weshalb das Emblem auch der Gattung der Lehrdichtung zugeordnet werden kann.

Mit Blick auf die Blütezeit des Emblems ließe sich schließlich noch als sechster Punkt hinzufügen, daß mit der Gattung das barocke Gedankengut untrennbar verbunden ist, d.h. vor allem die *Vanitas*- und *Memento-mori*-Thematik.⁸



Abb. links: »So zermürbt sie das Alter. Die Entstehung der Reiche, ihr Aufstieg und endlicher Untergang hängen von Gott allein ab, der sie lenkt. Wie lange sie auch nach festem Gesetz wohl regiert werden, so ist ihnen doch zuletzt der sichere Untergang beschieden. Du siehst, wie der Wipfel der alten Eiche schon verdorrt ist und wie sie, in der Mitte gespalten, zugrunde geht.« (1611)

Abb. rechts: »Die Jahre gehen wie das fließende Wasser. Das Leben fließt so schnell wie das Wasser des Flusses, dem Meer zueilend, flieht, ohne zurückzukehren. Wenn wir geboren werden, werden wir fortgerissen, und es ist uns nicht gegeben, unseren Lauf zurückzuwenden oder eine zurückgelegte Lebensstrecke zu wiederholen.« (1596)

- 8 Vor diesem inhaltlichen Hintergrund grenzt sich das Emblem auch von jener Gattung ab, mit der es auf den ersten Blick die größte Ähnlichkeit hat: der *Imprese*. Ist diese doch stets zweiteilig: Ein *Motto* ist mit einer *Pictura* verbunden. Zusätzlich muß nach Paolo Giovios gestrenger Definition von 1555 die *Pictura* einen angenehmen Anblick bieten und darf keine menschlichen Körper abbilden. Das *Motto* besteht dabei aus nicht mehr als drei Wörtern. (Bernhard F. Scholz: *Imprese*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 2, S. 136) Da aber auch das Emblem Formen kennt, bei denen die *Subscriptio* fehlt (Scholz: *Das Emblem als Textsorte*, S. 291), ist der größte Unterschied zwischen diesen beiden bimedialen Formen pragmatischer Art: In der *Imprese* hat der in der *Pictura* sinnbildlich dargestellte Sachverhalt einen individuellen, im Emblem aber einen universalen Bezug. Als selbst gewählte Kombination einer Devise oder eines persönlichen Programms mit seiner bildlichen Umsetzung steht die *Imprese* somit der Heraldik und Wappendichtung nahe.

Vor diesem Hintergrund erweist sich das Emblem in mehrfacher Hinsicht als eine allegorische Darstellung in Wort und Bild.⁹ Denn so wie die *Subscriptio* die Gegenstände der *Pictura* Stück für Stück aufführt, ausdeutet und sie damit zu Elementen einer Erzählung verbindet, macht die Allegorie »einen ganzen Text oder eine ganze Rede aus«, mindestens aber »ein Segment eines Textes«. ¹⁰ Unter dem Aspekt der Zeit »locket« die Allegorie uns, wie Friedrich Kreuzer 1810 schreibt, »aufzublicken, und nachzugehen dem Gang, den der im Bild verborgene Gedanke nimmt«. Dieser zeitlich gedehnten sukzessiven Entfaltung der Allegorie steht das Punktuelle und »das Momentane« des Symbols entgegen. »Dort [im Symbol] ist momentane Totalität: hier [in der Allegorie] ist Fortschritt in einer Reihe von Momenten.«¹¹ Des weiteren führt das Emblem die Tendenz der Allegorie, sich auf einen sogenannten *Prätex*t zu beziehen, die Bibel beispielsweise oder Vergils »Aeneis«, paradigmatisch vor Augen¹²: In der *Pictura* wird vor dem Betrachter das »Buch der Welt« oder auch das »Buch der Natur« aufgeschlagen, in dem zwar alles seine gottgeschaffene Ordnung hat, das aber nicht allgemein verständlich ist und daher der Entschlüsselung in der *Subscriptio* bedarf.¹³ Diese Bild- als Welt-Deutung weist das allegorische als ein Modell der Reflektion aus; denn die Allegorie, wie Georg Wilhelm Ferdinand Solger in seinen »Vorlesungen über die Philosophie der Kunst« 1802 festhält, besitzt »unendliche Vorzüge für das tiefere Denken. Sie kann den wirklichen Gegenstand als bloßen Gedanken auffassen, ohne ihn als Gegenstand zu verlieren.« Im Unterschied dazu übt das Symbol »durch seine sinnlich-gegenwärtige Gestalt eine unmittelbare Wirkung auf das menschliche Gemüt aus.«¹⁴ Bei den Emblemen, die Herder »Denkbilder« nannte¹⁵, – wie auch bei der Allegorie allgemein – handelt es sich demnach, angesichts ihres universalen Anspruches, letzten Endes um eine *Begriffs*illustration: Gemäß der bekannten Unterscheidung Goethes ist in der Allegorie das Besondere nur »Exempel des Allgemeinen«. Das Symbol hingegen »spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen.«¹⁶ Der Rezipient geht von einem konkreten Bild aus, »ohne nach der tieferen Bedeutung zu fragen oder zu suchen.«¹⁷

9 Vgl. Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München: C. H. Beck 1964, S. 31f. und Peter M. Daly: *Emblem Theory*, Nendeln: KTO Press 1979, S. 74

10 Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993³, S. 33

11 Zitiert nach: Bengt Algot Sorensen: *Symbol und Allegorie*, in: *Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung*. Hrsg. von Manfred Lurker, Baden-Baden: Koerner 1982, S. 171-180, hier S. 176

12 Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 41f.

13 Vgl. ebd.; vgl. auch Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, zum »Buch der Natur« insbesondere die ersten sechs Kapitel, S. 9-68

14 Zitiert nach Sorensen, a.a.O., S. 175

15 Vgl. Walther Killy (Hg.): *Literatur-Lexikon*. Band 13. *Begriffe, Realien, Methoden*, München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1992, S. 111

16 Zitiert nach B. A. Sorensen: *Symbol und Allegorie*, S. 173

17 Ebd.

Fotos und Texte, Foto-Texte

Der Begriff des *Foto-Textes* oder, in der englischen Variante, des *photo-text*, den als erster der US-amerikanische Fotograf und Schriftsteller Wright Morris in den 1940er Jahren verwendete¹⁸, legt zunächst die mediale Beschaffenheit des Bild-Elementes in Bild-Text-Kombinationen auf die des Fotos fest. Bei der Auswahl solcher Foto-Texte für die vorliegende Arbeit werden zwei weitere Einschränkungen vorgenommen: Zum einen soll es sich bei den Texten, die zusammen mit den Fotos abgedruckt sind, ausschließlich um *literarische* Werke handeln. Damit entfallen sowohl mit Fotos versehene Sachtexte, z.B. das weite Feld der Dokumentarliteratur¹⁹, d.h. auch jede Art von journalistischen Arbeiten, als auch Werke der bildenden Kunst, wie z.B. die ersten Foto-Text-Collagen bzw. Montagen der Kubisten um 1912 oder der Dadaisten Willi Baumeister (»Ein charaktvoller Mann«, um 1916) und Raoul Hausmann (»ABCD«, 1923), in denen auch die Typographie der Wortfragmente Teil des Gesamtbildes wird.²⁰ Natürlich sind dabei in vielen Fällen die Grenzen fließend: Die Wort-Beiträge James Agees in der nur oberflächlich betrachtet als rein dokumentarisch zu bezeichnenden Gemeinschaftsarbeit mit dem Fotografen Walker Evans, »Let Us Now Praise Famous Men« (1941), oder Christoph Ransmayrs fotografische bebilderte Reportagen »Chiara. Ein Besuch in Süditalien« (1979) sowie »Die Neunzigjährigen. Fünf biographische Notizen« (1980) könnten auch als literarische Texte gewertet werden. Umgekehrt könnten viele Seiten aus Rolf Dieter Brinkmanns letztem Collagebuch »Schnitte« (1974), in ihrer Erscheinungsform den erwähnten dadaistischen Werken nicht unähnlich, dem Bereich der bildenden Kunst oder gleich das gesamte Buch dem Genre des Künstlerbuchs zugerechnet werden.

Versteht man den Foto-Text als Variation des oben vorgestellten Bilder-Textes, so ergibt sich andererseits bei der Auswahl der Werke die Prämisse, daß ein dialogisches Verhältnis zwischen Foto und Text herrscht. Dabei kann es innerhalb des jeweiligen Werkes durchaus zu Passagen kommen, wo eines der beiden Medien über das andere dominiert. Sowohl das Foto als auch der Text erweisen sich jedoch als konstitutiv und damit als unverzichtbarer Teil des Werkes in seiner Gesamtheit. Damit scheiden jene Werke für die Untersuchung in dieser Arbeit aus, in denen die Fotos lediglich als Illustration des Textes dienen, wie z.B. die nachträglich mit Fotos versehenen Ausgaben der

18 Vgl. Alan Trachtenberg: Wright Morris's »Photo-texts«, in: *The Yale Journal of Criticism* 9.1 (1996), S. 109-119

19 Vgl. hierzu u.a. Carol Shloss: *In Visible Light. Photography and the American Writer 1840-1940*, New York, Oxford: Oxford University Press 1987; sowie Marsha Bryant (Hg.): *Photo-Textualities. Reading Photography and Literature*, New York, London: University of Delaware Press 1996

20 Vgl. Wolfgang Max Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur vom Kubismus bis zur Gegenwart*, München: Hanser 1977; Hanno Möbius: *Montage und Collage: Literatur, bildende Kunst, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933.*, München: Wilhelm Fink Verlag 2000; Herta Wechscher: *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*, Köln: DuMont 1968

Werke Wordsworths, Tennysons oder Scotts im 19. Jahrhundert²¹ sowie das Genre des Filmbuchs im 20. Jahrhundert, z.B. Alexander Kluges »Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos« (1968) oder Peter Handkes »Chronik der laufenden Ereignisse« (1971).

Angesichts dieses dialogischen Verhältnisses der beiden Medien und damit auch der Bezugnahme im Text auf die mediale Beschaffenheit des Fotos und deren Überführung in die Motivik und Poetologie des Textes ist eine knappe Darstellung der wichtigsten Positionen der Fototheorie vor allem im 20. Jahrhundert, in das bis auf eine Ausnahme alle in dieser Arbeit untersuchten Werke fallen, unabdingbar.

Fototheorie

Das 19. Jahrhundert

Einerseits ändern sich im 19. Jahrhundert die technischen Möglichkeiten der Fotografie atemberaubend schnell und erreichen innerhalb von ungefähr 60 Jahren jenen Standard, der uns heute als selbstverständlich erscheint: Wo Joseph Nicéphore Niépce 1826 mit seiner *Camera obscura* für die Belichtung einer mit Asphalt beschichteten Zinnplatte noch acht Stunden braucht, benötigt Louis Daguerre 1837 zur Herstellung seiner Daguerreotypien je nach Lichtverhältnissen vier bis fünfzehn Minuten, bis 1879 die Verwendung von Bromsilber-Gelatineplatten Momentaufnahmen ermöglicht. Spätestens 1888 mit »Kodak Nr. 1«, der ersten preisgünstigen und im Vergleich zu früheren Apparaten relativ mobilen Rollfilmkamera, ist dem Medium dann die Eigenschaft der *Schnelligkeit* und *Plötzlichkeit* eingeschrieben. Waren daneben Niépces Zinnplatten und jede Daguerreotypie noch Unikate, gelingen William Henry Fox Talbot 1840 mit seinen *Kalotypien* erste Papiernegative, von denen er Salzprints herstellt: Der wichtigste Schritt für die *Reproduzierbarkeit* des Massenmediums Fotografie ist gemacht.

Andererseits stehen die folgenreichsten Diskurse und Charakteristika, mit denen das Medium bis heute in Verbindung gebracht wird, schon von einem sehr frühen Zeitpunkt an fest; das, was sich jedoch entscheidend ändert, ist ihre Evaluation. So schreibt Alexander von Humboldt im August 1838, nachdem er in Paris der ersten Daguerreotypien ansichtig geworden ist, in einem Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau, dem ersten bekannten literarischen Zeugnis zur Fotografie, von »Gegenstände[n], die sich selbst in unnachahmlicher Treue mahlen«. Ein menschliches Zutun sei bei dieser neuen Erfindung sowohl während als auch nach der Aufnahme ausgeschlossen: »Betrug, Nachhelfen mit Pinselstrichen ist aber garnicht denkbar. Die Bilder haben ganz den unnachahmlichen Naturcharakter, den die Natur nur selbst hat aufdrücken können.«²² Damit ist der Punkt genannt, an dem sich die wenig später einsetzende und teilweise hitzig geführte Kunst-Debatte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts entzünden wird: Der Fotografie fehlt in letzter Instanz der menschliche Urheber. Denn die Gegenstände »mahlen« sich hier nicht selber, wie Humboldt unscharf formuliert; es ist die Maschine, die sie

21 Vgl. Bernd Stiegler: *Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag; Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 298

22 Zitiert nach Erwin Koppen: *Literatur und Photographie: über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart: Metzler 1987, S. 37f.

produziert. Im damals immer noch andauernden Zeitalter des »Expressivismus« (Charles Taylor) soll das Kunstwerk jedoch in einem quasi *organischen* Prozeß vom Menschen geschaffen werden, bei dem es sich seit Edward Young (1759) im besten Fall um ein Originalgenie handelt. Bei dem Produkt, das dann entsteht, geht es dann nicht um die bloße Imitation der *Äußerlichkeiten* von Gegenständen; vielmehr soll der Künstler sein *Inneres* immer mit nach Außen projizieren. Mimesis als Poesis.²³

Daneben werden gemäß der vorherrschenden ästhetischen Auffassung in der Kunst die Gegenstände nicht so gezeigt, wie sie *sind*, sondern wie sie sein *sollen*. »Die Schönheit der äusserlichen Formen [der Natur]«, so Moses Mendelssohn 1757, bilden »nur ein[en] sehr geringe[n] Theil von ihren Absichten«. Somit wird von der Kunst verlangt, »die Natur zu verlassen, und die Gegenstände nicht völlig so nachzubilden, wie sie im Urbilde anzutreffen sind«. Der Künstler versammelt vielmehr die »idealischen Schönheiten«, die in der Natur immer nur partiell und zerstreut vorkommen, »in einem einzigen Gesichtspunkt« und »bildet sich ein Ganzes daraus«. Denn »nichts anders als dieses bedeuten die gewöhnlichen Ausdrücke der Künstler: *die Natur verschönern, die schöne Natur nachahmen* u.s.w.«.²⁴ *Mimesis* stellt sich in den Dienst der *Ästhetik*, das Kunstwerk wird zum Substrat einer Wirklichkeit, aus der jeder Zufall verbannt ist und deren Einzelelemente sich zu einem organischen Ganzen fügen. Fotografien aber, die nach dem Diktum Talbots als »originale Sonnen-Bilder« »ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand«²⁵ vom »Pencil of Nature« als »Tat ohne Täter«²⁶ entstehen, werden zum Inbegriff bloßer Imitation.

Exemplarisch für die ästhetische Einschätzung der Fotografie im 19. Jahrhundert faßt Charles Baudelaire in seiner dritten »Salonkritik« von 1859, die eine Ausstellung mit Bildern Delacroix' zum Anlaß hat, die wichtigsten Gründe für die Ablehnung der Fotografie als Kunst zusammen: Da die äußere Natur »häßlich« sei, solle die Phantasie der »Trivialität der Fakten« vorgezogen werden. »Der Künstler, der wahre Künstler, der wahre Dichter, darf nur malen, was er sieht und fühlt. Er muß wirklich treu nur seiner eigenen Natur sein.«²⁷ Die »Königin aller Geisteskräfte«, die Imagination, teilt demnach die Künstler in zwei Lager. Zum einen in das der »Realisten«, die Baudelaire auch »Positivisten« nennt. Deren Motto lautet: »Ich will die Dinge so wiedergeben, wie sie sind, oder besser: wie sie wären, wenn ich nicht da wäre.« Das Universum ohne den Menschen.« Das andere Lager, das Lager der Phantasiereichen, für das Baudelaire mit Nachdruck eintritt, findet es hingegen »unnützlich und langweilig darzustellen, was ist«. Denn »die Natur an sich ist

23 Vgl. Charles Taylor: Das Unbehagen an der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 34-39 und S. 65-81

24 Alle Zitate aus Jürgen H. Petersen: Mimesis – Imitatio – Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik, München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S. 194f.

25 William Henry Fox Talbot: Der Zeichenstift der Natur, in: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt a. M.: Fischer 1981, S. 89

26 Martin Burkhardt: Zur Entwicklung der Photographie, in: Leviathan. Jg. 20 (1992), S. 161

27 Charles Baudelaire: Die Fotografie und das moderne Publikum, in: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie. Band 1, München: Schirmer & Mosel 1979, S. 112

häßlich«. Gemäß dem Gebot der Poesis nimmt die Phantasie des Künstlers als »Herrscherin über das Wahre [...] die ganze Schöpfung auseinander, und aus den angehäuften Materialien und nach Regeln, deren Ursprung man im Tiefsten der Seele suchen muß, schafft sie eine neue Welt, schafft sie neue Wahrnehmungen.«²⁸

Das Wirkungsfeld der Fotografie in dieser Frühphase ihrer theoretischen Erfassung beschränkt sich demnach entweder darauf, »der Wissenschaften und der Künste Dienerin zu sein«: Indem nun ein Instrument gefunden ist, das nicht als Kunstwerk, sondern als »Kunst-Wissenschaft«²⁹ den Künstler »von der Plackerei der detaillierten Aufzeichnung alltäglicher Fakten befreit hat« und ihm gleichzeitig »eine Enzyklopädie elementarer Tatbestände der Natur zur Verfügung stellt«³⁰, kann dieser sich mehr denn je seiner eigentlichen Aufgabe zuwenden: der idealistischen Gestaltung der Welt. Oder aber die Fotografen übernehmen Verfahrensweisen der bildenden Kunst und gleichen somit ihre Bilder Werken der Grafik an: Die *Composite*- und *Combination-Prints* bzw. *Photokompositionen* als frühe Formen der Fotomontage bemühen sich, dem Foto den Charakter des Kontingenten zu nehmen. Hierfür setzen sie auf eine doppelte Komposition: Gestellte Fotos, die in ihrer Motivik zumeist den Werken der Präraffaeliten verpflichtet sind, werden durch Mehrfachbelichtung zu einem »sinnvollen Ganzen« gefügt.³¹

Daneben erlangt die *bildmäßige Photographie*, im Angelsächsischen *Pictorialism* genannt, durch das damals auch in der Malerei beispielsweise von William Turner und später von den Impressionisten und Pointillisten eingesetzte Stilmittel der Unschärfe künstlerischen Status. Geht es der »Photokomposition« in erster Linie um die nachträgliche Beseitigung der Kontingenz, so ist der »bildmäßigen Photographie« daran gelegen, die »unerforsch-

28 Ebd., S. 113

29 Philip Hamerton: Die Beziehungen zwischen Fotografie und Malerei (1862), in: W. Kemp: Theorie der Fotografie. Band 1, S. 145

30 Ebd., S. 151

31 Vgl. Helmut Gernsheim: Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre, Berlin: Propyläen Verlag 1983, S. 296. So komponiert der anfänglich als Porträtmaler tätige Oscar Rejlander 1857 sein »The Two Ways of Life«, eine allegorische Darstellung von Tugend und Laster, aus dreißig Negativen von Einzel- und Gruppenaufnahmen sowie mehreren weiteren Aufnahmen für den Hintergrund. Dieser Art eines sowohl vor der Kamera inszenierten als auch nachträglich gestalteten Fotos, das sich zudem in der Bildfindung an einem Gemälde des französischen Malers Thomas Couture orientierte, sollte auch von »offizieller« Seite künstlerischer Status zugebilligt werden: »The Two Ways of Life« wurde für die Sammlung Königin Victorias angekauft. Bald folgen ähnliche »Photokompositionen«-Arbeiten anderer Fotografen: Von Henry Peach Robinsons »Bringing Home the May« von 1862, ein »combination-print« aus neun Negativen, das sich, wie auch oft bei Rejlander der Fall, in den Diskurs authentischer Kunst einschreibt, indem es sich explizit als Illustration eines manchmal direkt auf dem Rahmen wiedergegebenen Gedichts (in diesem Fall von Edmund Spenser) versteht, über Gustave Le Grays Seebilder, die zumeist zwei Fotos, eine Himmel- und eine Meeresansicht an der Horizontlinie zusammenfügen, bis zu Hans Christian Andersen, dessen Arbeit mit Ausschnitten aus Fotografien, Stichen, anderen Abbildungen sowie Scherenschnitten 1873/74 in seinem »Großen Wandschirm« kulminiert.

ten Ungetüme« der »Hölle des Details«³² (Walter Benjamin) gar nicht erst freizusetzen. Paradigmatisch für diesen Wunsch steht ein Brief Charles Baudelaires an seine Mutter von 1865, in dem er sich ein fotografisches Porträt von ihr wünscht, sie jedoch zugleich vor der Zunft der Fotografen warnt: »Für sie [die Fotografen] ist es ein gutes Bild, wenn alle Warzen, alle Runzeln, alle Mängel, alle trivialen Eigenschaften eines Gesichtes völlig sichtbar und übertrieben wiedergegeben sind; je drastischer das Bild, desto zufriedener sind sie.« Baudelaire hält dagegen: Das Foto müsse »ein genaues Porträt« sein, gleichzeitig aber »die Unschärfe [oder auch »Verschwommenheit«: »fou«] einer Zeichnung« besitzen.³³ Erst der Unschärfefaktor als das in das Sichtbare integrierte Unsichtbare löse beim Betrachter einen Assoziationsvorgang aus, der den »toten« Dingen auf der Abbildung Leben einhauche und durch die Oberfläche zur Tiefenschicht der Wahrheit – in diesem Fall das Wesen der porträtierten Person – dringe. Das Plädoyer für die Unschärfe auf den Fotos im 19. Jahrhundert erweist sich hier als Teil eines Prinzips des Ungefährlichen, das der Genfer Professor für Ästhetik und Erfinder des Comics Rodolphe Töpffer zwei Jahrzehnte vor Baudelaire, 1841, für die »wahre« Kunst und gegen die Fotografie geltend macht. Ein Kunstwerk »ähne dem dargestellten Gegenstand, weil es ihn auf das »Charakteristische«, nämlich *Symbole* reduziere, die in »abgekürzter Form an zahlreiche und komplexe Objekte und Beziehungen erinner[n]«³⁴; die Fotografie jedoch sei mit dem Abgebildeten *identisch*. »Die Identität gibt nur die Sache noch einmal; die Ähnlichkeit der Sache, als Zeichen verstanden, vermag diesen oder jenen Eindruck, dieses oder jenes Gefühl, diesen oder jenen Gedanken zu erwecken und kann so das Endliche zum Unendlichen, das Bild zum Gedicht, die Nachahmung zur Kunst werden lassen.«³⁵

Gleichzeitig wird die Unschärfe als Indiz für den einzig gültigen Produzenten von Kunst, den Menschen, und seinen lebendigen Blick gewertet, der sich vom detailgetreuen, aber toten der Maschine unterscheidet. Dieses Diktum bildet den Ausgangspunkt für die folgenreichste theoretische Auseinandersetzung mit dem Faktor der Unschärfe als einer Technik des »Out-of-focus« in der Fotografie: die »Naturalistic Photography« (in verschiedenen Fassungen zwischen 1889 und 1899 erschienen) des englischen Arztes und Fotografen Peter Henry Emerson. In bezug auf Hermann Helmholtz' »Theorie des Sehens« von 1868, wonach der Mensch nur das scharf sehe, was ihn interessiere, der Rest aber undeutlich bleibe³⁶, solle sich der Fotograf – will er statt Enzyklopädischer Künstler genannt werden – nicht mehr der scheinbar objektiven, da gleichmäßig präzisen Wiedergabe des Wahrgenommenen,

32 Aus den *Paralipomena* der »Kleinen Geschichte der Photographie«, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Band II. 3. Aufsätze, Essays, Vorträge. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 1136

33 Zitiert nach E. Koppen: Literatur und Photographie, S. 79

34 Rodolphe Töpffer: Über die Daguerreotypie, in: W. Kemp: Theorie der Fotografie. Band 1, S. 75

35 Ebd., S. 76

36 Peter Henry Emerson: Die Gesetze der optischen Wahrnehmung und die Kunstregeln, die sich daraus ableiten lassen, in: Kemp: Theorie der Fotografie. Band 1, S. 164

sondern der Wiedergabe der subjektiven Wahrnehmung selbst widmen.³⁷ Damit das Auge des Betrachters einen »Anhaltspunkt«³⁸ auf der Oberfläche des Bildes findet, müsse »das Zentrum des Interesses leicht – ganz leicht – unscharf eingestellt werden«, so daß es »die Erscheinung der Natur, so wie man sie von einem bestimmten Standpunkt aus wahrnimmt, wiedergibt und nicht schärfer, denn man muß bedenken, daß das Auge nicht so scharf sieht wie die fotografische Linse«.³⁹ Nicht nur wird so das Detail getilgt, sondern auch jede Kontingenz. »Out-of-Focus«-Fotos schaffen eine sonst nur auf Werken der Grafik zu findende »summarische Andeutung organischer Strukturen«.⁴⁰

So stehen sich am Ende der großen Mehrheit der Beiträge zur Kunst-Debatte im 19. Jahrhundert Kunst und Fotografie streng abgegrenzt voneinander und mit einer deutlichen Positiv-Negativ-Wertung gegenüber: Auf der einen Seite authentische Kunst mit den Komponenten »Mensch, Schöpfung, Leben, Aktivität, Wesen, Tiefe, Ganzheit, Notwendigkeit, Wahrheit, Reinheit, Idealität«; auf der anderen Seite die Fotografie mit den Merkmalen »Maschine, Kopie, Tod, Passivität, Erscheinung, Oberfläche, Detail/Fragment, Kontingenz, Lüge, Unreinheit, Materialität«.⁴¹

37 Vgl. zur Verbindung zwischen Wahrnehmungstheorie und Fotografie im 19. Jahrhundert auch den ersten Teil aus B. Stiegler: *Philologie des Auges*.

38 Peter Henry Emerson: *Die Gesetze der optischen Wahrnehmung*, in: W. Kemp: *Theorie der Fotografie*. Band 1, S. 168

39 Ebd., S. 165

40 Ebd., S. 166. Für die Herstellung eines solchen auf künstlerische Weise unscharfen Fotos gibt es im 19. Jahrhundert mehrere unterschiedliche Verfahren. Zum einen kann vor das Objektiv ein Netz bzw. ein Beugungsgitter gespannt oder von vornherein eine Lochkamera verwendet werden, die dann (gleichmäßig) unscharfe Bilder liefert; zum anderen kann der Fotograf nachträglich Hand an das Negativ bzw. den Abzug legen – in der Retusche. Als besonders erfolgreich erweist sich hier der bereits 1855 von Alphonse-Louis Poitevin entwickelte, aber erst einige Jahrzehnte später beachtete »Gummidruck«, »bei dem sich besonders gut manipulieren ließ, da die auf das Kopapier aufgetragene Schicht Gummiarabicum sowohl durch Belichtung als auch durch Abwaschen mit einem Pinsel zu lösen ist, man also fotografische und grafische Verfahren miteinander verbinden kann« (Wolfgang Ullrich: *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde*, in: Peter Geimer: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 388) Hier, in der Retusche, kulminieren die Bemühungen des 19. Jahrhunderts, die Fotografie in den Bereich der Kunst zu überführen. Bestand doch das Ziel aller transformierenden Verfahren darin, die von Kritikern wie Befürwortern des neuen Mediums herausgestellten Attribute der Fotografie – allen voran das der »treu« kopierenden Maschine, das der kontingenten Oberfläche sowie der unüberschaubaren und unzusammenhängenden Fülle von Details – zu nivellieren, ja in ihr Gegenteil zu verkehren und damit eine Ebene des Subjektiv-Menschlichen einzuführen. In der Retusche hat der Mensch als Urheber, im Unterschied zur »Photokomposition« oder den anderen Techniken des »Out-of-Focus«, seine Spur, den »Daumenabdruck des lebenden, denkenden und fühlenden Künstlers« (Robert Demachy: *Über den »Straight Print«*, in: W. Kemp: *Theorie der Fotografie*. Band 1, S. 240) direkt auf der Oberfläche des Fotos hinterlassen.

41 Gerhard Plumpe: *Der tote Blick: zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1990, S. 48

Erst wenn aber nicht nur spätestens mit dem Lichtdruck 1868 die technischen Voraussetzungen erfüllt sind, die zum Miteinbezug von Reproduktionen in Print- und d.h. vor allem: Massenmedien nötig sind⁴², sondern sich auch die ästhetische Einschätzung des Mediums zum Positiven geändert hat, werden literarische Foto-Texte entstehen können.

Das 20. Jahrhundert

Der Begriff, an dem sich in der ersten wegweisenden Darstellung der historischen Entwicklung der Fotografie im 20. Jahrhundert, Walter Benjamins »Kleine Geschichte der Photographie« von 1931, die Neubewertung des Mediums abzeichnet, ist der der »Aura«.

Bei Benjamin setzt sich der Begriff aus drei Komponenten zusammen: Bei der »Aura« handelt es sich in erster Linie als der Erfahrung einer »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«⁴³ um eine Kategorie der *Aisthesis*. Diese *Wahrnehmung* findet unter dem Zeichen der Dauer im Modus des Ruhens und der Kontemplation statt.⁴⁴ Das auratische Kunstwerk selbst wiederum, das Anlaß dafür gibt, daß der Betrachter sich in es »versenkt«, ist einmalig und vom Menschen in einem quasi organischen Akt geschaffen worden: Nicht zufällig dient Benjamin zur »Illustration« seines »Aura«-Begriffs das Bild eines »an einem Sommernachmittag« in einer Landschaft »Ruhenden«, der »einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folg[t]« und »die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atme[t]«.⁴⁵ Die »Aura« als der Moment einer Subjektwerdung.

Auf beiden Ebenen, der Rezeption (Kontemplation) und Produktion (Originalität und Autorschaft des Subjekts), ist es nun die Fotografie, durch die der »Verfall« bzw. die »Zertrümmerung der Aura« eingeleitet wird. Der Kontemplation, bei der sich der »Ruhende« »seinem Assoziationsablauf« überläßt⁴⁶, steht hier der »Chock«, die Sekundenwahrnehmung der Kamera gegenüber.⁴⁷ Statt in der Natur wird eben diese Schock-Erfahrung im »Verkehr der großen Stadt« gemacht. »Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen.«⁴⁸ Zum anderen wird das Foto nicht von einem Künstlersubjekt erschaffen, sondern maschinell reproduziert, die Begriffe der »Echtheit« und des »Originals« verlieren hier ihre Gültigkeit.

Auf einer dritten Ebene verbindet Benjamin die Geschichte der Fotografie mit sozialhistorischen Prozessen. Die Zertrümmerung der »Aura«, die in alten Daguerreotypen noch »bis in die Falten des Bürgerrocks oder der La-

42 Vgl. »Die photomechanischen Druckverfahren und ihre frühen Abbildungsleistungen«, in: F. Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam*, S. 546–731

43 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Gesammelte Schriften. Band I. 2. Abhandlungen. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 479

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 502

47 W. Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, S. 603

48 Ebd.

vallière sich eingenistet [hat]«⁴⁹, fällt nicht nur mit dem Verschwinden des Modells des Künstlers als Originalgenie zusammen, sondern allgemeiner: mit dem »Niedergang« bzw. der »zunehmende[n] Entartung des imperialistischen Bürgertums«.⁵⁰ Heißt bei Benjamin dann der neue Menschenschlag, der die Nachfolge des Bürgertums antritt, deutlich negativ konnotiert, die Masse, auf die innerhalb dieses Kapitel noch zurückzukommen sein wird, zeigt sich bei Ernst Jüngers »neuem« Menschen, dem Arbeiter, wie ein Paradigmenwechsel im anthropologischen Modell auch die Bewertung vormals kritizierter Eigenschaften der Fotografie beeinflussen kann. So liegt in Jüngers »Der Arbeiter« und »Über den Schmerz« (beide 1932) die »revolutionäre Tatsache der Photographie«⁵¹ nicht so sehr in ihrer mimetischen Qualität; vielmehr ist es der »kalte und leidenschaftslose Blick des künstlichen Auges«⁵², der Blick der Kamera, der jetzt als idealer Wahrnehmungsmodus für ein neues Zeitalter propagiert wird, ein Zeitalter der Gefahr, und d.h. konkret: der zunehmenden Technisierung des Alltags und schließlich des Kriegs. Wer »im Besitz eines zweiten Bewußtseins« ist, das befähigt, von einer metaphorischen »Kommandohöhe«⁵³ aus, »teleskopisch«⁵⁴ »sich selbst als Objekt zu sehen«⁵⁵, kann empfindungsimmun und schmerzresistent die »Kette von Prüfungen«⁵⁶ meistern, die das abenteuerliche Leben bereit hält. Wie schon im 19. Jahrhundert, wo die Betonung des Subjekts zur Propagierung idealisierender Kunst führte, leitet auch Jünger seine Ästhetik aus anthropologischen Überlegungen ab. So muß der traditionelle »bürgerliche Roman«, der die »veralterte literarische Fragestellung«⁵⁷ nach dem Individuum in den Mittelpunkt stellt, an der Wiedergabe der gefährlichen Welt des Arbeiters und des Kriegers scheitern. Statt dessen kann nur ein »mathematische[r] Tatsachenstil«⁵⁸ die Situationen der Gefahr mit demselben distanzierten »Kommandohöhen«-Blick wie die seelenlose fotografische Linse registrieren. Das fotografische Modell wird somit in ein literarisches überführt, dessen Kern die »deskriptive Genauigkeit«⁵⁹ und »unerbittliche Präzision«⁶⁰ der fotografischen Beschreibung bildet. Nicht zuletzt in Jüngers eigenen literarischen Texten nimmt diese Technik des »heroische[n] Realismus«⁶¹ mit seiner »neue[n] Art der präzisen, sachlichen Schilderung«, die »die Beschreibung der feinsten seelischen Vorgänge« ablesen soll⁶², eine zentrale Stelle ein.

49 W. Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 376

50 Ebd., S. 377

51 Ernst Jünger: Über den Schmerz, in: Ders.: Sämtliche Werke. Essays I. Betrachtungen zur Zeit, Stuttgart: Klett-Cotta 1980, S. 181

52 Ernst Jünger: Der Arbeiter, in: Ders.: Sämtliche Werke. Essays II. Stuttgart: Klett-Cotta 1981, S. 132

53 E. Jünger: Über den Schmerz, S. 160

54 Ebd., S. 182

55 Ebd., S. 181

56 Ebd., S. 145

57 E. Jünger: Der Arbeiter, S. 151

58 Ebd., S. 280

59 Ebd.

60 Ebd., S. 284

61 Ebd., S. 141

62 E. Jünger: Über den Schmerz, S. 182

Knapp 30 Jahre nach Jünger spricht sich auch Siegfried Kracauer für die »emotionale Unpersönlichkeit des Photographen« aus⁶³ – und bezeichnet die Fotografie in einem späten Reflex auf die Kunst-Debatte des 19. Jahrhunderts als »andere Kunst«.⁶⁴ Allerdings führt Kracauer bei seiner Rehabilitierung gerade jene Eigenschaften der Fotografie ins Feld, die ihr vormals ihre Kritiker vorwarfen; geht es ihm doch, wie es programmatisch im Untertitel der »Theorie des Films« (1960) heißt, um die »Errettung [im amerikanischen Original: Redemption] der äußeren Wirklichkeit«. So führe die »Herrschaft von Wissenschaft und Technik«⁶⁵ zu einer Situation allgemeiner »Abstraktheit«, durch die zwar einerseits ständig auf physische Phänomene verwiesen wird; andererseits ist der Blick auf die konkrete »Lebenswelt«⁶⁶ und »die Erfahrung von Dingen in ihrer Konkretheit«⁶⁷ auf diese Weise aber verloren gegangen. Die Aufnahmen des Fotoapparats (und der Filmkamera) wirken nun dieser Entfernung von den Dingen entgegen; damit stellt Kracauer das Wertmodell der Ästhetik des 19. Jahrhunderts auf den Kopf: Als »rettend« erweist sich nicht etwa die Darstellung einer metaphysischen Tiefenschicht der Welt, sondern die imitatorische Erfassung der bloßen physischen Oberfläche.

Gewährleistet wird die Auffindung dieses von jedem Schein befreiten Seins durch die Zurücknahme des »Ichs« des Fotografen: Zwar ist der Fotograf immer schon in den Gestaltungsprozess der Aufnahme involviert; er »verleiht seinen Bildern Struktur und Bedeutung in dem Maße, in dem er eine überlegte Wahl trifft«.⁶⁸ Begibt sich der Fotograf aber in den Zustand der »aktiven Passivität«⁶⁹, so kommt auf den Fotos »Natur im Rohzustand« zu Tage, »so wie sie unabhängig von uns existiert«.⁷⁰ Vor diesem Hintergrund wendet sich Kracauer gegen einen »schöpferischen« Umgang mit der Fotografie und damit gegen die Vereinnahmung des Mediums durch den Bereich der Kunst. Der »traditionelle Künstler, sei er Maler oder Dichter«⁷¹, gebrauche das »Rohmaterial«, um seinen »amorphen Zustand [...] in Einklang mit den [eigenen] Formen und Vorstellungen« zu bringen. »Wie realistisch er [der Künstler] auch sein mag, er überwältigt eher die Realität, als daß er sie registriert.«⁷² Indem hier das Subjekt als Störfaktor im mimetischen Akt identifiziert wird, hat Kracauer endgültig die letzten Reste der Debatte um das Medium im 19. Jahrhundert verabschiedet: Denn »gesetzt, Photographie ist eine Kunst, dann eine Kunst, die anders ist: im Gegensatz zu den herkömmlichen Künsten darf sie sich rühmen, ihr Rohmaterial nicht gänzlich zu verzehren«.⁷³

Bestimmt werden die auf diese Weise hergestellten Fotos für Kracauer von drei Komponenten, die bereits im 19. Jahrhundert – hier allerdings nega-

63 Siegfried Kracauer: Schriften 4. Geschichte – Vor den letzten Dingen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 84

64 Ebd., S. 60

65 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964, S. 389

66 S. Kracauer: Geschichte, S. 63

67 S. Kracauer: Theorie des Films, S. 385

68 Ebd., S. 47

69 Ebd., S. 85

70 Ebd., S. 45

71 Ebd., 390

72 Ebd., S. 390

73 S. Kracauer: Geschichte, S. 60

tiv konnotiert – dem Diskurs der Fotografie angehörten: Erstens von der Ausschnitthaftigkeit bzw. dem Fragmentarischen des Dargestellten, das immer auf die eigene Unvollständigkeit sowie auf das unerschöpfliche Universum außerhalb des Rahmens als lediglich »vorläufige Grenze« verweist.⁷⁴ Zweitens von der »Affinität zum Unbestimmbaren«, der Verweigerung gegenüber einer beigefügten Sinngebung zugunsten des »Diffusen und Unorganisierten«.⁷⁵ Und schließlich, wie schon bei Benjamin, durch die »Akzentuierung des Zufälligen«⁷⁶: »Authentischen Bildern sieht man an, daß ihre Gegenstände beiläufig aufgenommen wurden.«⁷⁷

Besteht bei Kracauer die »erlösende« Kraft des Fotos darin, daß es dem Betrachter die Physis der Dinge in ihrer »materielle[n] Evidenz«⁷⁸ näherbringt, so ist auch für Roland Barthes die Fotografie »ihrem Wesen nach ganz Evidenz«.⁷⁹ Anders als bei Kracauer jedoch bezieht sich bei Barthes ihre Augenscheinlichkeit nicht auf eine räumliche Ebene, sondern auf eine zeitliche, oder genauer, auf eine »räumliche Präsenz bei zeitlicher Vergangenheit«.⁸⁰ Denn nicht das *Da-Sein* eines Gegenstands wird hier offenkundig; vielmehr legt jede Fotografie »eine staunenerregende Evidenz über das »So war es«⁸¹ ab. Dieses »Dagewesensein« einer Sache bzw. sein »Es-ist-so-gewesen« (im Original: *Ça a été*) nennt Barthes in der »Hellen Kammer« (1979) »*punctum* der Zeit«⁸²: In der im Film stets immer schon weiterlaufenden, im Foto aber skandierten und für einen Moment still gestellten Zeit entsteht das »*punctum*« als »Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt«.⁸³

Auf einer semiotischen Ebene ist diese Evidenz ein Produkt des Fotos als indexikalisches Zeichen: Denn während, nach Charles S. Peirces Definition, *Ikons* zu ihrem Referenten in einer Beziehung der Ähnlichkeit stehen und *Symbole* mit ihrem Gegenstand durch Konvention verbunden sind, beide Male also der referentielle Bezugspunkt sich nicht zwingend im Raum-Zeit-Kontinuum befinden und daher auch nicht real existieren muß, sind *Indexe* dadurch gekennzeichnet, daß »der Gegenstand tatsächlich auf sie eingewirkt hat« und daß sie »physisch mit [ihrem] Objekt verbunden [sind]:«⁸⁴ Mittels chemischer Reaktionen gelingt es der Fotografie, die »von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen einzufangen und festzuhalten. Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten.«⁸⁵

74 S. Kracauer: Theorie des Films, S. 46

75 Ebd., S. 47

76 Ebd., S. 45

77 S. Kracauer: Geschichte, S. 63

78 S. Kracauer: Theorie des Films., S. 395

79 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 118

80 Roland Barthes: Rhetorik des Bildes, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie. Band 3, München: Schirmer & Mosel 1982, S. 144

81 Ebd., S. 144

82 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 105

83 Ebd., S. 36

84 Zitiert nach Philippe Dubois: Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 54

85 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 90

Ähnlich wie Kracauer, dessen »fotografische Gleichung« ja besagte, daß dem Foto umso mehr Objektivität zukomme, je mehr sich der Fotograf zurücknehme, sind nun auch Barthes' Arbeiten über das Medium seit den 1960ern von der Suche nach Möglichkeiten bestimmt, das Foto als eine solche »Emanation« des Realen von jedem Moment der Kontaminierung durch eine Codierung bzw. Signifikation freizuhalten. Barthes folgt hier einem dichotomischen Modell: Zum einen ist es der Apparat, der die *Denotation* der Fotografie, die »nicht codierte ikonische (buchstäbliche) Nachricht«⁸⁶, produziert. »Die Szene ist *da*, mechanisch, nicht von Menschenhand eingefangen (das Mechanische garantiert hier Objektivität).«⁸⁷ Philippe Dubois hat diesen Moment den »fotografischen Akt« genannt:

»Nur dann, in diesem sekundenschnellen Blitz, kann das Foto als ›Botschaft ohne Code‹ (Barthes) bezeichnet werden, weil hier *und nur hier*, zwischen dem vom Objekt ausgehenden Licht und dem auf dem Film hinterlassenen Abdruck, der Mensch nicht eingreift und nicht eingreifen kann, wenn er den grundlegenden Charakter der Fotografie nicht modifizieren will.«⁸⁸

In den Momenten davor, in denen der Mensch bzgl. der Wahl des Ausschnitts, der Distanz, der Beleuchtung, der Schärfe und Belichtungsdauer oder später, bei der Entwicklung, buchstäblich in den Produktionsprozeß des Bildes eingreift, findet immer schon eine Codierung und damit eine *Konnotation* statt. So ist es, »als ob am Anfang eine rohe Fotografie da war, frontal und klar, auf der der Mensch dann, mit Hilfe verschiedener Techniken, die Zeichen eines kulturellen Codes einträgt.«⁸⁹

Dieselbe Opposition findet sich nun paradoxerweise auch auf der Ebene der Rezeption, auf die sich Barthes' Interesse konzentriert. So wie in dem Aufsatz »Der dritte Sinn« (1970) im »entgegenkommenden Sinn« als der Sinn, »der mich aufsucht«⁹⁰, eine Lektüre unter dem Aspekt der Bedeutung bzw. der Signifikanz eines Fotos geschieht, so bezeichnet das »studium« in der »Hellen Kammer« jene Aspekte des Fotos, die den Rezipienten »als Angehöriger einer Kultur« (diese Konnotation enthält ja das Wort »studium«) »interessieren.«⁹¹ Wie bei einer »Dressur«⁹² ist das »studium« demnach »eine Art Erziehung (Wissen und Wohlverhalten)«, die es ermöglicht, bestimmte im Bild verborgene Absichten nachzuvollziehen.⁹³ Dagegen wird die Lektüre vom »stumpfen Sinn« des Fotos gestört: Die intellektuelle Erkenntnis des Betrachters vermag ihn nicht zu fassen, die Lektüre *gleitet* an ihm *ab*.⁹⁴ Der »stumpfe Sinn« entpuppt sich so als Antizipation des »punctums« der Fotografie, das Barthes fast zehn Jahre später im ersten Teil der »Hellen Kammer« der über das Foto schweifenden, von kulturellen Diskursen bestimmten Lektüre des »studiums« entgegenstellt. Zum einen läßt das »Ich« auch hier

86 R. Barthes: Rhetorik des Bildes, S. 142

87 Ebd., S. 144

88 P. Dubois: Der fotografische Akt, S. 89

89 R. Barthes: Rhetorik des Bildes, S. 144

90 R. Barthes: Der Dritte Sinn, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 50

91 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 35

92 Ebd.

93 Ebd., S. 37

94 R. Barthes: Der Dritte Sinn, S. 50

»alles Wissen, alle Kultur« und damit jede Sprache hinter sich.⁹⁵ Andererseits erfährt der »stumpfe Sinn« im »punctum« eine wesentliche Modifikation. War im Aufsatz von 1970 die Instanz des »Ichs« quasi noch vollkommen Herr über die eigene Lektüre, die lediglich am Foto »abglitt«, haben sich hier die Positionen der Blickrichtung verkehrt. Der Rezipient hat seine Souveränität eingebüßt. Nicht er ist es, dessen Blick sich an einem Element des Fotos stößt, sondern das Element »springt« dem Betrachter »mitten aus der Seite ins Auge«⁹⁶: »Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des »studium« mit meinem souveränen Bewußtsein ausstattete), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.«⁹⁷ Von seiner Wirkung her also in gleichem Maße plötzlich und heftig und darin »traumatisch« (von *traūma*, griechisch für »durch Gewalteinwirkung entstandene Verletzung, Wunde«), kehrt hier das Moment des den Reizschutz des Bewußtseins durchstoßenden Schocks wieder, der bereits bei Benjamin zum paradigmatischen Erlebnis der Moderne und damit Teil des fotografischen Modus⁷ war. Des weiteren sind es zwei bekannte Charakteristika der Fotografie, die hier zum Auslöser des »punctums« werden: Mit dem Wissen um das »punctum der Zeit« und der daraus folgenden Evidenz des »Es-ist-so-gewesen« ist es nicht der Gesamteindruck des Bildes, sondern das in völliger *Zufälligkeit* abgebildete »punctum des *Details*«, ein Tuch, eine Mütze, Spangenschuhe, schlechte Zähne, verschränkte Arme u.ä., »das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)«.⁹⁸

Wie im 19. Jahrhundert steht auch im 20. Jahrhundert diesen Positionen, die, zusammenfassend gesagt, das authentische Potential der Fotografie hervorheben und dabei zu einer positiven Wertung kommen, eine höchst skeptische Sichtweise des Mediums gegenüber, die teilweise genau gegenteilige Schlußfolgerungen zieht. Steht doch hier die Gefahr der Manipulation des Fotos wie seiner Rezipienten im Mittelpunkt. Der Betrachter wird demnach gerade nicht näher an den realen Kern des auf dem Foto abgebildeten Objekts gerückt, sondern entfernt, was nicht einen Prozeß der Emanzipation, sondern die Einschränkung von Freiheiten zur Folge hat. Wurde von den bisher vorgestellten Theoretikern des 20. Jahrhunderts der ontologische Status des Fotos hervorgehoben, wird es hier mit einem sozialen und politischen Diskurs kurzgeschlossen.

So steht Benjamins Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935) ganz im Zeichen des faschistischen und kapitalistischen Mißbrauchs der Bilder. Das Stichwort ist hier der Begriff der »Reproduktion«: Bestimmend für Benjamins Zeit ist, daß die »*massenweise Reproduktion*« von Kunstwerken die »*Reproduktion von Massen*« bedingt.⁹⁹ Erst die Optik der Massenmedien Fotografie und Film ermöglicht es, Massen überhaupt zu schaffen und sie in ihrer ganzen Dimension erfäßbar zu machen. Denn »Massenbewegungen stellen sich im allgemeinen der Apparatur deutlicher dar als dem Blick. Kaders von Hunderttausenden lassen sich aus

95 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 60

96 Ebd., S. 36

97 Ebd., S. 35

98 Ebd., S. 36

99 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 506

der Vogelperspektive am besten erfassen.«¹⁰⁰ Die »Monstreversammlungen« und »Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg« müssen, um produziert zu werden, von der faschistischen Regierung lediglich »der Aufnahmeapparatur zugeführt« werden.¹⁰¹ Derart in ihrer Wirkung berechnete Produkte lassen bereits in ihrem forcierten Entstehungsprozeß die Scheinheiligkeit jeder faschistischen Kunst erkennen, die vorgibt, »nicht nur für Massen, sondern von Massen exekutiert« zu werden.¹⁰² Der Umstand der sozialen Ungerechtigkeit, »der Arbeitslosigkeit [...], welche große Massen von der Produktion ausschließt«¹⁰³, verhindert jede Art von selbstorganisierter »Volkskunst« und entlarvt dabei die faschistische Bilderindustrie. Deren Inszenierungen suggerieren zwar Gleichberechtigung und Selbstbestimmung, ganz so, als seien »die Massen [...] Herr im Hause: Herr in ihren Theatern und ihren Stadien, Herr in ihren Filmateliers und ihren Verlagsanstalten.«¹⁰⁴ Das Inventar »überkommener Begriffe«, deren sich die faschistische Kunst bedient, spricht aber eine andere Sprache: Die Termini Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis gehen sämtlich von der Idee einer herrschenden Minderheit aus. Dementsprechend regiert im Faschismus »die Elite«, die in der Kunst keine Selbstverständigung der Masse¹⁰⁵ wünscht. Vor allem mittels visueller Propaganda wirbt sie vor dem Zuschauer der »Wochenschauen« dafür, sich in ebensolche Massen wie die auf den Bildern gezeigten und damit in ein ähnlich steuerbares Instrument zu verwandeln. Das Publikum soll sich eben nicht zum mündigen Volkskörper formen, sondern, überwältigt, »im Kult eines Führers«¹⁰⁶, dessen Ziele realisieren. Statt wie im Erlebnis der »Aura« zum Subjekt, wird der Betrachter hier zum bloßen »Menschenmaterial«¹⁰⁷ in einer Mediendiktatur. Und deren Programm sieht vor, daß in einer Endlosschleife jede Betrachtung der Massen auf Fotos und im Film neue Massen produziert.

Ähnlich ausweglos erscheint auch das System der »Kulturindustrie«, die Adorno und Horkheimer in der »Dialektik der Aufklärung« (1944) beschreiben und in der sich die Strategie der »staatenumspannende[n] Konzerne«¹⁰⁸ als verwandt mit jener der »Elite« der Nazis erweist: »In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.«¹⁰⁹ Das oberste Gesetz dieses Kreislaufes ist das der Serie und der steten Wiederholung des »Immerglei-

100 Ebd.

101 Ebd.

102 Walter Benjamin: Pariser Brief I, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. III. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974: Suhrkamp, S. 488

103 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung), in: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. VII.1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1989: Suhrkamp, S. 372

104 W. Benjamin: Pariser Brief I, S. 488

105 Ebd.

106 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 506

107 Ebd., S. 507

108 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M.: Fischer 2002, S. 128

109 Ebd., S. 129

chen«¹¹⁰, das von den Massenmedien Foto, Film und Rundfunk exemplarisch exekutiert wird, wodurch sie untrennbar mit dem kapitalistischen System verbunden sind. Exemplarisch hierfür ist die Darstellung der »Reklame« als Nachfolgerin der »totalitäre[n] Parole«¹¹¹: In ihr werden nur mehr unreflektiert ihre Befehle ausgeführt und leere Worthülsen wiederholt, denen freilich jeder Inhalt, das heißt Erfahrung, abgeht. So ist es ein Effekt der Massenmedien, daß die Wirklichkeit außerhalb ihrer Bilder als ihre »bruchlose Verlängerung«¹¹², als nicht erkannte Simulation wahrgenommen wird. Für das Heer der Konsumenten hat dies fatale Folgen: Ihre Vorstellungskraft und denkende Aktivität verkümmern¹¹³; verdimmt, werden sie zu ersetzbaren Typen.¹¹⁴

Diese negative Bewertung der Fotografie als Teil eines allgemeinen Technik-Skeptizismus, der später in den fototheoretischen Texten Günther Anders¹¹⁵, Susan Sontags¹¹⁶ und Vilém Flussers¹¹⁷ – um nur einige zu nennen – noch radikalisiert wird, lenkt nach den ästhetischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts und den ontologischen Überlegungen zum Medium bei Kra-cauer und Barthes das Augenmerk auf das richtige oder anders: das verantwortungsvolle Handeln mit Bildern und damit auch mit Fotos: Benjamin und Adorno legen den Grundstein für eine Ethik des Fotos, die letztlich in dessen authentischem Charakter ihren Ursprung hat – verweist doch der Umgang mit den Fotos zugleich auf die eigene Haltung zur Wirklichkeit.

Zur Auswahl der Autoren

Im Zuge des Interesses an den Begriffen der *Intermedialität* und des *Iconic Turn* in den 1990ern wurde auch das Verhältnis zwischen Literatur und Fotografie ausgiebig beleuchtet.¹¹⁸ Neben Untersuchungen zur Kunst-Debatte im Realismus¹¹⁹ standen dabei vor allem »fotografische Eigenchaften« von Texten des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt, d.h. die rein sprachliche Umsetzung von »typisch« fotografischen Wahrnehmungsweisen – allen voran die der detailgenauen Präzision bei der Schilderung von optischen Eindrücken –, die als Indiz für die »direkte« Beeinflussung der Literatur durch das neue

110 Ebd., S. 176

111 Ebd., S. 173

112 Ebd., S. 134

113 Ebd.

114 Ebd., S. 154

115 Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München: C. H. Beck, 1956

116 Vgl. Susan Sontag: The Image-World, in: Dies.: On Photography, New York: Picador 1990, S. 153-182

117 Vilém Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen: European Photography 1985

118 Vgl. u.a. Irnia Rajewsky: Intermedialität, Tübingen, Basel: Francke 2002; Peter Zima (Hg.): Literatur intermedial, Dortmund: Wiss.-Buchgesellschaft 1995; Günter Schnitzler (Hg.): Intermedialität – Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten, Freiburg: Rombach 2004; Christa Maar (Hg.): Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder, Köln: DuMont 2004²

119 Vgl. G. Plumpe: Der tote Blick sowie Bernd Buch: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, Frankfurt a.M.: Fischer 1997

Medium gewertet wurde.¹²⁰ Allerdings stellen sich solche vermeintlichen Beeinflussungen dort, wo der Text nicht explizit von der Fotografie handelt, lediglich als Fortsetzung der traditionellen Beschreibungsliteratur heraus, die von Homers Schild des Achilles über den Paragone in der Renaissance¹²¹ und Lessings »Laokoon« bis zu Barthes' »Realitätseffekt« auf eine lange Geschichte zurück blicken kann.¹²² Wo der genaue Unterschied zwischen beschriebenen Bildern und angeblichen »fotografischen« oder gar »filmischen« Passagen bei Heine, Stifter oder Fontane liegen soll, bleibt letzten Endes unklar.

Die beiden einzigen umfassenden Untersuchungen, die sich mit der *Reproduktion* von Fotos in literarischen Texten beschäftigen¹²³ – das erste Kapitel in Gerhard Bechtolds Buch über Alexander Kluge¹²⁴, »Bilder in literarischen Texten«, und Erwin Koppens »Fotografie und Literatur«¹²⁵ – leisten zwar, was eine erste Sichtung von relevanten Werken und einen historischen Überblick angeht, Grundlegendes. Beide Arbeiten sind indes von einer kaum zu bewältigenden und am Ende verwirrenden Stofffülle geprägt: Zusätzlich zum Einbezug von solcher Literatur, die lediglich vermeintliche Versprachlichungen fotografischer Techniken enthält, wird nicht nur auf klare Kriterien für eine Unterscheidung zwischen der Reproduktion von Bildmaterial allgemein – also auch von Zeitungsausschnitten wie bei Max Frischs »Der Mensch erscheint im Holozän« – und der Abbildung von Fotos verzichtet, sondern auch generell die Fotografie als Motiv in internationalen Kunstwerken aus zwei Jahrhunderten, also auch in Filmen, Gemälden und Reportagen, untersucht. Dadurch ergeben sich zwar viele Denkanstöße und Kontextualisierungen; genauere Einzelanalysen entfallen aber. Überdies können beide Untersuchungen die neuesten Entwicklungen der Montage von Fotos in Texten nicht berücksichtigen. Erst nach der Veröffentlichung von Koppens »Fotografie und Literatur« 1987 wurden neben wichtigen mit Fotos versehenen Werken Rolf Dieter Brinkmanns (1987f. und 2005), W.G Sebalds Bücher (in den 1990ern) und schließlich Alexander Kluges bebilderte Überarbeitung des Großteils seines Werkes (2000) veröffentlicht.

-
- 120 Vgl. B. Stiegler: *Philologie des Auges*; Rolf H. Krauss: *Photographie und Literatur: zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 1999
- 121 Zur Geschichte des Paragones seit der Renaissance vgl. Jean H. Hagstrum: *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University Press 1958 und W. J. T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press 1994
- 122 Stellvertretend für die Vielzahl an Werken über die Geschichte der Beschreibungsliteratur seien hier genannt: Hans Christoph Buch: *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München, Wien: Hanser 1972 und Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Wilhelm Fink Verlag 1995
- 123 Aus unverständlichen Gründen sind derartige Foto-Texte in Irene Albers' Eintrag »Das Fotografische in der Literatur« (in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burckhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 2, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 524-550) in den »Ästhetischen Grundbegriffen« vollkommen ausgespart.
- 124 Gerhard Bechtold: *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit: die multimedialen Montage-Texte Alexander Kluges*, Tübingen: Narr 1983
- 125 E. Koppens: *Fotografie und Literatur*

Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht darin, die historische Entwicklung des Genres des Foto-Textes aufzuzeigen – von *literarischen* Texten also, in denen das *reproduzierte* Foto einen *integralen* Bestandteil des jeweiligen Artefakts darstellt. Einerseits gilt es demnach die Frage zu klären, inwiefern die jeweilige Abbildung eines bestimmten Fotos an einer bestimmten Stelle im Text nicht willkürlich und damit in letzter Konsequenz redundant erfolgt. Zum anderen soll das dialogische Verhältnis der beiden Medien im jeweiligen Werk des Autors beleuchtet werden, d.h. auch: die Verwebung der oben dargestellten fotografischen Konstituenten mit der individuellen Poetologie. Beide Fragen aber – die Notwendigkeit der Reproduktion an einer bestimmten Stelle im Text und der Einfluß der fotografischen Diskurse auf den Schreibstil des Autors – erfordern zum einen eine detaillierte Einzelanalyse des jeweiligen Foto-Textes. Gemäß der Annahme, daß die Technik der Reproduktion von Fotos für den jeweiligen Autor erst dann konstitutive Bedeutung besitzt, wenn das Genre des Foto-Textes tatsächlich prägend für dessen Poetologie ist, sollen in der vorliegenden Arbeit zum anderen stets mehrere Foto-Texte eines bestimmten Autors untersucht werden. Für deren Werke gilt folglich, daß die abgebildeten Fotos keine Ausnahme, etwa ein einmaliges Experiment, darstellen, sondern konstant verwendet werden. Interessante Arbeiten wie Man Rays Fotos zu Gedichten Paul Eluards (1935), Wright Morris' »Home Place« (1948), Arno Schmidts »Abend mit Goldrand« (1975), Thomas Braschs »Rotter. Und weiter« (1978) oder Rainald Goetz' »Hirn« (1986) und »Kronos« (1993) können dadurch keine Berücksichtigung finden (vgl. auch die Zeittafel mit den wichtigsten literarischen Foto-Texten, S. 42 dieser Arbeit).

Um freilich die historische Entwicklung des Genres und damit Konstanten des literarischen Foto-Textes aufzeigen zu können, ist zunächst eine Untersuchung der wichtigsten und d.h. der einflußreichsten Werke vonnöten. Am Anfang jeder historisch ausgerichteten Untersuchung von Foto-Texten steht Georges Rodenbachs »Bruges-la-Morte« von 1892, der erste längere literarische Text, in dem die abgebildeten Fotos die Bedeutung der bloßen Illustration übersteigen. Darauf folgt André Bretons »Nadja«, der nicht nur aufgrund seines frühen Entstehungsdatums, 1928, der Vorzug vor kleineren späteren surrealistischen Foto-Texten gegeben wurde. Dem schließt sich eine Untersuchung von zwei literarischen Foto-Texten an, die die politischen Möglichkeiten des Genres ausloten, Kurt Tucholskys und John Heartfields »Deutschland, Deutschland über alles« von 1929 sowie Bert Brechts »Kriegsfibel«, die in den 1940er Jahren entstand, aber erst 1955 erschien. Bei der detaillierten Untersuchung von mehreren literarischen Foto-Texten eines Autors stehen dann die Werke Rolf Dieter Brinkmanns (1940-1975), Alexander Kluges (*1932) und W.G. Sebalds (1944-2001) im Mittelpunkt, die sich wie nur wenige andere, nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern international gesehen, mit den Möglichkeiten der Reproduktion von Fotos in Texten beschäftigt haben – die Frage, warum das Genre auf so auffallende Weise vor allem in Deutschland seine wichtigsten Vertreter fand, kann anhand von Tucholskys und Kluges Auseinandersetzungen mit dem Begriff der (deutschen) Heimat und dem Hinweis im vorangegangenen Fototheorie-Kapitel auf die enge Verbindung des Diskurses der Fotografie mit jenem der Politik nur angedeutet werden.

Indem die vorliegende Arbeit also zum einen – im Großen – die drei Autoren innerhalb der Geschichte des literarischen Foto-Textes und bisweilen

auch des Bilder-Textes einordnet, zum anderen – im Kleinen – die Entwicklung der meisten der Foto-Texte der Autoren aufzeigt und miteinander vergleicht, liegt der Schwerpunkt auf einer Kontextualisierung, die bisher von der Sekundärliteratur zu Brinkmann, Kluge und Sebald weitestgehend vernachlässigt wurde. Abgesehen von einem kurzen Aufsatz zu Brinkmann und Kluge¹²⁶, liegt bislang kein Vergleich der Autoren untereinander vor. Während dann zu Brinkmann und seinem Einsatz von Fotografien einige sehr präzise Einzeluntersuchungen¹²⁷ und immerhin zwei umfangreichere Arbeiten sowie einige wenige Aufsätze zur Rolle der Fotos in den Texten Kluges existieren¹²⁸, stellen die seit Sebalds Tod immer zahlreicher gewordenen Aufsätze zur Rolle der Fotos in seinen Texten vor allem Verbindungen zu den fototheoretischen Überlegungen Walter Benjamins, Roland Barthes' oder auch dem Modell des Traumas¹²⁹ her. Zugunsten dieser allgemeinen Betrachtung der Fotografie bei Sebald wird aber selten tatsächlich auf einzelne Fotos

-
- 126 Götz Großklaus: Verlust und Wiedergewinnung der eigenen Geschichte: Rolf Dieter Brinkmann – Alexander Kluge, in: Gegenwart und kulturelles Erbe. Hrsg. von Bernd Thum, München: Iudicium-Verlag 1985, S. 335–365; Annelenn Masschelen: Negative Indexicality in W.G. Sebald's *Austerlitz* and André Breton's *Nadja*, in: Vance Bell/Lise Patt: Searching for Sebald: Photography After W.G. Sebald, Los Angeles: Distributed Art Publishers, angekündigt für 2007
- 127 Vgl. u.a. Thomas Groß: Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns, Stuttgart, Weimar: Metzler 1993; Hermann Karsten: Bewußtseinserkundungen im »Angst- und Todesuniversum«: Rolf Dieter Brinkmanns Collagebücher, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 1999; Hermann Rasche: Text and Images in Rolf Dieter Brinkmann's Schnitt, in: Text into Image: Image into Text. Hrsg. von Jeff Morrison und Florian Krobb, Amsterdam, Atlanta: Rodopoi 1997, S. 241–247; Jörgen Schäfer: Pop-Literatur: Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre, Siegen: M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997; Michael Strauch: Rolf Dieter Brinkmann: Studie zur Text-Bild-Montagetechnik, Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1998; Burglind Urbe: Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann, Frankfurt a.M.: Lang 1985
- 128 Vgl. u.a. G. Bechtold: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit; Ulrike Bosse: Alexander Kluge – Formen literarischer Darstellung von Geschichte, Frankfurt a.M.: Lang 1989; Das »Optiken«-Kapitel in: Stefanie Carp: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges, München: Wilhelm Fink Verlag 1987, S. 149–151; G. Großklaus: Verlust und Wiedergewinnung der eigenen Geschichte; Ludgera Vogt: Die montierte Realität: Text und Bild in Alexander Kluges Schlachtbeschreibung, in: Kulturrevolution 1988, S. 80–83
- 129 Richard Crownshaw: Reconsidering Postmemory: Photography, the Archive, and Post-Holocaust-Memory in W.G. Sebald's *Austerlitz*, in: Mosaic 37 (2004), S. 215–236; Carolin Duttlinger: Traumatic Photography: Remembrance and the Technical Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*, in: W.G. Sebald. A Critical Companion. Hrsg. von J.J. Long und Anne Whitehead, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004; Stefanie Harris: The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*, in: GQ 74 (2001), S. 379–391; Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte: Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*, in: Michael Niehaus / Claudia Öhlschläger: W.G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei, Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 31–45

und ihre spezifische Montage eingegangen.¹³⁰ Somit bleibt beispielsweise die nicht unerhebliche Frage unbeantwortet, warum Sebald überhaupt Fotos reproduziert und nicht nur beschreibt.¹³¹ Da Kluge seine mit Legenden versehenen Fotos zu vom Fließtext unabhängigen bimedialen Einheiten montiert, erscheinen in diesem Fall Untersuchungen von solchen einzelnen Foto-Texten gerechtfertigt. Wie die vorliegende Arbeit zeigt, gibt bei Sebald indes nur die Betrachtung des Foto-Textes im Gesamtzusammenhang des jeweiligen Buches Aufschluß über den Grund für die Reproduktion des Fotos und das auf ihm dargestellte Motiv.

*

»Literarische Foto-Texte« soll die Autoren weniger mit theoretischen Konzepten verbinden, als eine Basisarbeit der genauen Lektüre und des Zusammentragens von empirischen Daten leisten – eine Basisarbeit, auf die dann nicht nur andere Forscher mit längst fälligen Untersuchungen zu all den faszinierenden und bis heute von der Literaturwissenschaft vernachlässigten Werken Wright Morris', Ferdinand Kriwets, Thomas Braschs oder Rainald Goetz¹³² und Thomas Kapielskis aufbauen könnten, sondern die auch der interessierte Laie als eine Art Nachschlagewerk zu Rate ziehen kann.

-
- 130 Heiner Boehncke: Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder, in: W.G. Sebald. Text + Kritik. Heft 158, München: Text & Kritik 2003, S. 43-62; Anne Fuchs: »Die Schmerzensspuren der Geschichte«. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa, Köln: Böhlau 2004, S. 138-142; Silke Horstkotte: Fantastic Gaps: Photography Inserted into Narrative in W.G. Sebald's *Austerlitz*, in: Christian Emden/David Midgley: Science, Technology and the German Cultural Imagination. Berlin: Lang 2005, S. 269-286, J.J. Long: History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten, in: MLR 98 (2003), S. 117-137; Markus Nölp: W.G. Sebald's Ringe des Saturn im Kontext photobildender Literatur, in: Literaturtheorie am Ende? 50 Jahre Wolfgang Kayser's »Sprachliches Kunstwerk«. Hrsg. von Orlando Grossegeesse und Erwin Koller. Würzburg: Francke 2001, S. 129-141; Samuel Pane: Trauma Obscura: Photographic Media in W.G. Sebald's »Austerlitz«, in: Mosaic 38/1 (March 2005), S. 37-54; Markus R. Weber: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken, in: W.G. Sebald. Text + Kritik, S. 63-75; vgl. auch den für 2007 angekündigten Band: Vance Bell/Lise Patt: Searching for Sebald: Photography After W.G. Sebald
- 131 Obwohl Anne Fuchs zweifelsohne der Verdienst zukommt, als erste diejenigen Gemälde näher untersucht zu haben, von denen in Sebalds Büchern die Rede ist, bleibt in ihrer Analyse der Rolle von Rembrandts »Die anatomische Vorlesung des Dr. Nicolaas Tulp« und Ruisdaels »Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern« in den »Ringen des Saturn« gänzlich unberücksichtigt, daß zwar das erste Gemälde im Buch zweifach abgebildet, das letzte jedoch lediglich beschrieben wird (A. Fuchs: »Die Schmerzensspuren der Geschichte«, S. 210-218); ähnlich undifferenziert behandelt Fuchs die doppelseitige Abbildung der Registraturkammer in Terezin (A 402f.). Ohne für ihre These Beweise vorlegen zu können, spekuliert Fuchs, daß es sich bei dem Bild um ein Gemälde handle und zieht daraus den wenig aussagekräftigen Schluß, daß dadurch »der Rätselcharakter der hyperreal wirkenden Wirklichkeit« betont werde. (A. Fuchs: »Die Schmerzensspuren der Geschichte«, S. 179)
- 132 Zu den Foto-Texten Ferdinand Kriwets und Rainald Goetz' vgl. Brigitte Weingart: Bilderschriften, McLuhan, Literatur der sechziger Jahre, in: J. Schäfer: Pop-Literatur. Text + Kritik, S. 81-103

ZEITTADEL: LITERARISCHE FOTO-TEXTE [AUSWAHL]

- 1892 Georges Rodenbach: »Bruges-la-Morte«
1894 Jules Claretie: »Mariage manqué«
1897 Gyps: »Totote«
1897 Michel Guédy: »L'Amoureuse Trinité«
seit 1919 Kurt Tucholsky: »Bild-Gedichte«
1928 (Neufassung 1962) André Breton: »Nadja«
1929 Kurt Tucholsky/John Heartfield: »Deutschland, Deutschland über alles«
1932 André Breton: »Les vases communicants«
1935 Paul Eluard/Man Ray: »Facile«
1937 André Breton: »L'amour fou« entstanden 1938 (erschieden 1949)
Paul Eluard/Hans Bellmer: »Les jeux de la poupée«
1940 (vollständig erschienen 1946) Wright Morris: »The Inhabitants«
seit 1940 verstreut im »Arbeitsjournal«: Bert Brecht: »Foto-Epigramme«
1940-1955 entstanden (1955 erschienen) Bert Brecht: »Kriegsfibel«
1941 Walker Evans/James Agee: »Let Us Now Praise Famous Men«
1948 Wright Morris: »The Home Place«
1965 William Seward Burroughs: »Time«
1968 Rolf Dieter Brinkmann: »Godzilla«
1969 Rolf Dieter Brinkmann: »Vanille«
1969 Rolf Dieter Brinkmann: »Flickermaschine«
1969 Ferdinand Kriwet: »Apollo Amerika«
1970 Renate Matthaei (Hg.): »Trivialmythen«
1970 Arno Schmidt: »Zettels Traum«
1971 Peter Handke: »Chronik der laufenden Ereignisse«
1971 Jürgen Becker: »Eine Zeit ohne Wörter«
1973 (erschieden 1979) Rolf Dieter Brinkmann: »Rom, Blicke«
1973 (erschieden 1987) Rolf Dieter Brinkmann: »Erkundungen für die Präzisierung des *Gefühls* für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch)«
1973 (erschieden 1988) Rolf Dieter Brinkmann »Schnitte«
1973 Alexander Kluge: »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang«
1974 Peter Handke: »Als das Wünschen noch geholfen hat«
1975 (vollständige Ausgabe 2005) Rolf Dieter Brinkmann: »Westwärts 1 & 2«
1975 Arno Schmidt: »Abend mit Goldrand«
1977 Alexander Kluge: »Neue Geschichten«
1977 Thomas Brasch: »Kargo – 32. Versuch auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen.«
1978 Thomas Brasch: »Rotter. Und weiter«

- 1978 Alexander Kluge: »Schlachtbeschreibung« (vierte Fassung)
1979 William Seward Burroughs: »Scrapbook 3«
1979 Arno Schmidt: »Julia, oder die Gemälde«
1981 Wolfgang Hildesheimer: »Marbot«
1986 Rainald Goetz: »Hirn«
1986 Péter Esterházy: »Einführung in die schöne Literatur«
1988 W.G. Sebald: »Nach der Natur«
1990 W.G. Sebald: »Schwindel. Gefühle«
1991 Thomas Kling: »Aufnahme Mai 1914«, in: »brennstabm«
1992 Thomas Kapielski: »Aqua botulus«
1992 W.G. Sebald: »Die Ausgewanderten«
1993 Rainald Goetz: »Kronos«
1995 W.G. Sebald: »Die Ringe des Saturn«
1998 Péter Zilhay: »Die letzte Fenstergiraffe. Ein Revolutions-Alpha-
bet«
1998 Thomas Kapielski: »Davor kommt noch«
1999 Thomas Kapielski: »Danach war schon«
1999 Rainald Goetz: »Celebration«
1999 Thomas Hettche: »Animationen«
2000 Alexander Kluge: »Chronik der Gefühle«
2001 W.G. Sebald: »Austerlitz«
2001 Graham Wood: »Tycho's Nova«
2002 Michael Rudolf: »Morgenbillich«
2002 Mark Danielewski: »The House of Leaves«
2002 Ben Marcus/Matthew Ritchie: »The Father Costume«
2003 Alexander Kluge: »Die Lücke, die der Teufel läßt«
2005 Jonathan Safran Foer: »Extremely Loud & Incredibly Close«
2006 Cornelius Medvei: »Mr. Thundermug«
2006 Alexander Kluge: »Tür an Tür mit einem anderen Leben«

DIE ENTSTEHUNG DES GENRES: RODENBACH, BRETON, TUCHOLSKY/HEARTFIELD UND BRECHT

Symbole und Chiffren: Die Fotos in Georges Rodenbachs »Bruges-la-Morte« (1892) und André Bretons »Nadja« (1928/1962)

Georges Rodenbach: »Bruges-la-Morte«

Der Roman »Bruges-la-Morte« (B)¹ des belgischen Wahlparisers Georges Rodenbach (1855-1898) ist nicht nur der erste, sondern auch einer der wichtigsten literarischen Foto-Texte der Literaturgeschichte: Nachdem der Roman vom 4. bis 14. Februar 1892 im *Figaro* – noch ohne Fotos – vorabgedruckt wurde, arbeitete ihn Rodenbach vor der Publikation bei *Flammarion* im Juni desselben Jahres noch einmal um und fügte ihm 35 einseitig bedruckte Foto- tafeln hinzu, bei denen es sich um Postkarten der Pariser Fotostudios J. Lévy und Co. sowie Neurdin Frères handelt. Was den Roman aber neben seinem frühen Publikationsdatum zum herausragenden Beispiel in der Gattung der Foto-Texte macht, das ist vor allem die Art und Weise, wie Rodenbach hier – anders etwa als bei den wenig später erschienenen Foto-Texten »Totote« von Gyps (1897), »L'Amoureuse Trinité« von Michel Guédy (1897) oder »Mariage manqué« von Jules Claretie (1894)² – den Einsatz der Fotografien konsequent dem Bauprinzip des Textes unterordnet und aus dem damals noch relativ jungen Medium Metaphern und Symbole entwickelt, die auch noch in gegenwärtigen literarischen Foto-Texten, wie z.B. denen W.G. Sebalds, Verwendung finden. »Bruges-la-Morte« stellt somit auch das Paradigma einer frühen Verschränkung von Fotografie und Poetologie dar.

*

Rodenbach selbst hat der Buchfassung seines Romans eine Vorbemerkung vorangestellt, in der er den Abdruck der Fotos mit der Wichtigkeit des Motivs der titelgebenden Stadt rechtfertigt. Brügge wird hier »als eine Hauptperson« vorgestellt, »die Rat gibt, warnt, zum Handeln veranlaßt«. Und

-
- 1 Da keine deutsche Ausgabe vorliegt, die alle 35 Abbildungen enthält, beziehe ich mich, wenn ich über die Reproduktionen spreche, auf: Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte*. Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris: Flammarion 1998 (= B 2)
 - 2 Dazu: Hubertus von Amelnunx: *Quand la photographie se fit lectrice: le livre illustré par la photographie au XIXème siècle*, in: *Romantisme*, Bd. 15, Nr. 47 (1985), S. 92-96; sowie B. Stiegler: *Philologie des Auges*, S. 290-316

»da die Bauwerke Brügges an den entscheidenden Wendepunkten mitwirken, ist es von Bedeutung, sie hier, zwischen die Seiten eingefügt, auch wiederzugeben: Kai-mauern, leere Straßen, alte Bürgerhäuser, Grachten, Beginenhof, Kirchen, religiöse Goldschmiedekunst, Belfort, damit jene, die uns lesen, ebenso die Gegenwärtigkeit und den Einfluß der Stadt ertragen, die Ansteckung von den benachbarten Kanälen nachempfinden, selbst den Schatten der hohen Türme, der über dem Text liegt, verspüren.« (B 7)

Inwieweit die Fotos, bei denen es sich bis auf drei Ausnahmen³ um Stadtansichten handelt, für das Buch eine handlungsentscheidende Rolle spielen, läßt sich demnach erst feststellen, wenn die Bedeutung des Motivs der Stadt für den Roman selbst geklärt ist.

*

»Bruges-la-Morte« ist ein Roman der Spiegelungen, in dem letzten Endes alles durch den »Zauber der Ähnlichkeit« (B 34) miteinander verbunden zu sein scheint. So wird der Witwer Hugues Viane fünf Jahre nach dem Tod seiner Frau mit zwei Zeichensystemen konfrontiert, die sich zwar beide auf die Verstorbene als »Original« beziehen, dabei jedoch unterschiedliche Konnotationen besitzen.

Auf der einen Seite stehen *symbolische* und *indexikalische* Substitutionsfiguren, die indirekt eine Verbindung mit der Toten herstellen: Als »tote Stadt« wird Brügge nicht nur zum Symbol für die Tote, sondern mit ihr gleichgesetzt: »Der toten Frau mußte eine tote Stadt entsprechen. [...] Brügge war seine [Vianes] Tote. Und seine Tote war Brügge.« (B 17) Wie bei dem bernsteinfarbenen Haarzopf der Toten, der »nach wie vor *sie* war« (B 12), handelt es sich bei den anderen von Viane in einem gesonderten Raum wie »Reliquien« (B 23) aufbewahrten Gegenständen, die für ihn eine unmittelbare Manifestation der Toten evozieren, um *Spuren*, also indexikalische Zeichen: Viane

»schien, als ruhten ihre Finger überall auf diesem Mobiliar, auf den Sofas, Diwanen, Sesseln, auf denen sie gesessen hatte und die gleichsam die Form ihres Körpers wahrten. Die Vorhänge fielen noch in denselben Falten, die sie ihnen gegeben hatte. Und die Spiegel, so schien es, durften nur behutsam mit Schwämmen und weichen Tüchern geputzt werden, um ihr Gesicht, das darin schlief, nicht zu verwischen.« (B 12)

Gleichzeitig spiegelt die Stadt als metonymisches Symbol⁴ auch Vianes selbst wider, genauer: seinen inneren Zustand. »Er liebte es, in der sinkenden Dämmerung spazierenzugehen und nach Übereinstimmungen mit seiner Melancholie in den einsamen Kanälen und den Kirchenvierteln zu suchen.« (B 11) Das »unheilbare Brügge« (B 94) wird zum »Ebenbild und Gleichnis« (B

3 Die Innenansicht der Cathédrale du Saint-Saveur (B 2 203), La Châsse de Sainte Ursula (B 2 207) und La Châsse du Saint-Sang (B 2 263)

4 Vgl. zum Begriff des metonymischen Symbols auch G. Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 83f; sowie Gerhard Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, Stuttgart: Metzler 1978, S. 280 und 283f.

76) für Vianes melancholische Konstitution, der ja nach Freud im Unterschied zur Trauer eine narzißtische Ich-Störung zugrunde liegt und die dabei einer nicht verheilenden Wunde ähnelt.⁵ Denn sowohl die Stadt als auch die Gegenstände mit den Spuren der Toten halten ja die Erinnerung an ihre Abwesenheit wach – und damit die »Wunde« des Verlustes offen. Was jedoch über die Jahre hinweg verblaßt und schließlich völlig zu verschwinden droht, das ist die Erinnerung an die Tote als Lebendige: »Aber das Antlitz der Toten, das uns die Erinnerung eine Zeitlang bewahrt, verändert sich nach und nach, schwindet dahin, wie ein Pastellbild ohne schützendes Glas durch Staub verblaßt. Und in uns sterben unsere Toten ein zweites Mal!« (B 20)

Auf der anderen Seite wird dem Symbol der Stadt und den Spuren der Toten gerade zu dem Zeitpunkt, an dem Viane seine Erinnerung an seine Frau zu verlieren droht, in der Zufallsbegegnung Jane Scott eine auf den ersten Blick identische und vor allem *lebendige* Wiedergängerin entgegengestellt. Alle physiognomischen Merkmale weisen eine »Ähnlichkeit« auf, »die an völlige Gleichheit grenzt« (B 22). Scott ist »das perfekte Porträt der Toten« (B 49), »der Spiegel lebt!« (B 35) Das Zeichen beginnt nun allerdings in der Folgezeit, als Viane Jane für sich zu gewinnen sucht, das »Original«, Vianes tote Gemahlin nämlich, zu verdrängen:

»Während er [Viane] in stummer Andacht die Reliquie der aufbewahrten Haare küßte oder vor einem ihrer [der Toten] Porträts vor Rührung verging, verband er mit dem Bild nicht mehr die Tote, sondern die Lebende, die ihr so glich. [...] Als böte ihm ein mitleidiges Schicksal Anhaltspunkte für sein Gedächtnis, als stünde es mit ihm im Bündnis gegen das Vergessen, als setzte es einen frischen Kupferstich an die Stelle eines verblaßten, der durch die Zeit bereits vergilbt und schadhafte geworden war.« (B 23)

Am Ende sind es zwei Gründe, die Viane dazu veranlassen, sich *gegen* den Ersatz durch die scheinbare Doppelgängerin Jane und *für* Brügge als Symbol für die Tote und damit auch *für* die Annahme ihres unwiederbringlichen Verlustes entscheiden lassen. Einerseits erscheint auf den zweiten Blick die perfekte Mimesis, die Identität von Original und Kopie, als unmöglich: Janes Ähnlichkeit beruht nur auf Äußerlichkeiten. Nachdem sie nach und nach erkennt, daß Viane ihre Bekanntschaft nur aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit seiner verstorbenen Frau sucht, erpreßt sie Viane, indem sie sich weigert, sich nach seinen Wünschen weiterhin das Haar »golden« zu färben und sich nach der Art der Verstorbenen zu kleiden.

Zum anderen tritt – neben dem Symbol für die tote Gemahlin und die melancholische Stimmung Vianes – eine dritte Konnotation der Stadt zunehmend in den Vordergrund: Der katholische Glaube ist in Brügge, das für Viane das »Antlitz einer Gläubigen« besitzt (B 76), allgegenwärtig. »Die hohen Türme in ihren steinernen Kutten werfen überall ihren Schatten« (B 39). Aber nicht nur durch Brügge als der »maßgeblichen Gesprächspartnerin sei-

5 »Der Konflikt im Ich, den die Melancholie für den Kampf um das Objekt eintauscht, muß ähnlich wie eine schmerzhafteste Wunde [bzw wie eine »offene Wunde« (S. 206)] wirken, die eine außerordentlich hohe Gegenbesetzung in Anspruch nimmt« (S. 211), schreibt Sigmund Freud in seinem Aufsatz »Trauer und Melancholie« [1915/1917], in: Ders.: Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 193-212

nes Lebens, die beeindruckt, befiehlt, nach der man sich richtet und von der man alle Gründe des eigenen Handelns übernimmt« (B 77), kommt Viane zu der Überzeugung, daß er sich im »Stand der Sünde« befinde und daher Verzicht auf Jane üben müsse (B 86). Die in den Kirchen ausgestellten Kunstwerke mit religiösen Szenen, vor allem Hans Memlings Schrein der Heiligen Ursula, auf dem das Martyrium der elftausend Jungfrauen erzählt wird, mahnen Viane daran, daß er »in einer Art wilder Ehe« lebt (B 87). Im letzten Kapitel des Textes gemäß, Draußen und Drinnen spiegeln und durchdringen – zum Showdown zwischen den beiden Manifestationen der Toten. *Draußen* erwachen die allegorischen Bilder aus den Kirchen und Museen buchstäblich zum Leben. So wie die Stadt Viane vormals an seine eigene melancholische Wunde erinnerte, die sich nicht zu schließen vermag bzw. nicht schließen *soll*, sind es nun, in der »Heiligblutprozession«, bei der der Wunde des Heilands gedacht wird, »die Heiligen, [...] die Krieger, die Sittfer der Gemälde van Eycks und Memlings« (B 109), die als Mahner durch die Straßen ziehen. *Drinnen*, in Vianes Haus, erwürgt Viane derweil Jane mit der von ihm am meisten verehrten Reliquie, mit dem Haarzopf der Verstorbenen. Das symbolische und indexikalische Zeichenprinzip, das die Abwesenheit der Referenz betont, trägt am Ende den Sieg davon. Statt sich mit der Doppelgängerin fleischlich zu vereinigen, leistet Viane Triebverzicht und wird im übertragenen Sinne eins mit dem Substitut der »toten« Stadt:

»Unaufhörlich wiederholte Hugues ›Tote...Tote...Brügge-tote-Stadt...‹ in mechanischem Ton, mit kraftloser Stimme, versuchte ›Tote...Tote...Brügge-tote-Stadt...‹ in Einklang zu bringen mit den Schlägen der letzten, müden, schwerfälligen Glocken, erschöpfte alte Frauen, die den Anschein erweckten, als streuten sie gleichmütig – über die Stadt? über ein Grab? – Blumen aus Erz!« (B 115)

*



Die 35 Fototafeln des Buches übernehmen auf den ersten Blick eine rein illustrierende Funktion. Nicht durchgehend, aber in den meisten Fällen ent-

sprechen die Fotos dem im Text erwähnten Schauplatz. Die in der Anfangspassage beschriebenen Kanäle sind auf den ersten beiden Fotos zu sehen; Vianes Wohnort am Quai du Rosaire, wo das Geschehen seinen Ausgang und sein Ende nimmt, ist auf der dritten und letzten Tafel wiedergegeben; auf der achtzehnten der Beginnen-Konvent, den Vianes Haushälterin Barbe besucht; auf der sechsundzwanzigsten der Schrein der Heiligen Ursula, den Viane in der Cathédrale du Saint-Saveur betrachtet etc.⁶: Die Bilder lassen hier vor den Augen des Lesers ein Brücke entstehen, das durch die präzise und detailgenaue Wiedergabe der Fotografie authentischer und realistischer wirkt als jede Zeichnung. Fotos als Abbilder.

Gleichzeitig wird aber in den Fotos auch der im Buch thematisierte Konflikt der Zeichenmodelle aufgegriffen. Aufgrund der Verbindung, die in der Vorbemerkung zwischen Foto und Stadt gezogen wird, sowie durch die Sujets der Bilder, bei denen es sich nahezu ausschließlich um Stadtansichten handelt, ist dabei von vornherein deutlich, welche Seite und welcher Motivkomplex in den Reproduktionen stark gemacht wird: Steht Brücke im Unterschied zur lebendigen Doppelgängerin Scott für die unwiederbringlich verlorene Tote wie auch den melancholischen Zustand Vianes, so verwandeln sich in der Rückkopplung mit dem Text die fotografischen Abbilder in Symbole. Denn was der Rezipient aufgrund der apparativ produzierten und daher vermeintlich neutralen bzw. objektiven Fotos selber nachvollziehen und vor allem, wie die »Vorbemerkung« des Buches betont, »nachempfinden« kann (B 7), das sind nicht die äußeren Geschehnisse der Handlung: Nicht nur wird kein einziges Mal auf den Fotos eine der Figuren des Textes gezeigt; allen Tafeln fehlt die Legende, so daß sie für den ortsunkundigen Leser nur bedingten Informationswert besitzen. Illustrationen sind die Fotos also nicht insofern, als sie eine *äußere* Handlung, sondern metonymisch eine subjektive *innere* Konstitution, nämlich die Vianes bebildern, aus dessen personaler Perspektive der Roman größtenteils geschrieben ist – eine Konstitution, durch die die Umwelt, d.h. in diesem Fall die Stadt, im Modus der Melancholie und des Eingedenkens an den Tod wahrgenommen wird. Fotos als Symbole.

Das Moment der Schwermut ist der Fotografie des 19. Jahrhundert dabei bereits in ihrem schwarz-weißen oder grauen Grundton eingeschrieben⁷ – die Farbfotografie wurde nach den Experimenten Louis Ducos du Haurons in den 1870ern und F.E. Ives' in den 1880ern erst durch A. Miethe ab 1903 praktiziert. Diese Theorie einer farblosen, da melancholischen Welt ist es denn auch, in der sich der Text poetologisch am stärksten von der Ontologie der Fotografie beeinflusst zeigt. Die Entstehung der Kapitel sechs und neun, in denen Rodenbach das Motiv des Grau mit dem der Stadt in Verbindung bringt, fällt in den Zeitraum nach dem Vorabdruck des Textes im *Figaro* und

6 Siehe Paul Edwards: The Photograph in Georges Rodenbachs *Bruges-la-Morte*, in: *European Studies*, XXX (2000), S. 71-89, hier: S. 73

7 Schon Eduard Kolloff schreibt 1839 in einem Artikel für das »Morgenblatt für gebildete Stände«: »Es dünkt einem, als wenn sie [die Daguerreotypien] beim Durchgange durch die gläserne Mitte des optischen Apparats von Daguerre das gleichförmig schwermütige Ansehen bekommen hätten, welches der Horizont gegen Abend annimmt.« Ludwig Schorn und Eduard Kolloff: Der Daguerreotyp (1839), in: W. Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie*. Band 1, S. 57f.; vgl. auch: Heiner Bastian (Hg.): *Fragmente zur Melancholie. Bilder aus dem ersten Jahrhundert der Fotografie*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2007.

damit mit dem Plan, in der Buchausgabe Fotos zu reproduzieren, zusammen: Das Schwarz (die Dunkelheit des Abends, der zur bestimmenden Tageszeit des Buches wird und sich wie ein »Trauerflor auf die Scheiben« der Häuser legt (B 9), das Schwarz der Kleidung der Kirchenbesucher (B 72, B 86) und die »dunklen« Klänge der Orgel (B 78)) sowie das Weiß (die Schwäne Brügges (B 59, B 97), die Reinheit der katholischen Kirche und ihres Personals (Kapitel 8)), das die unverändert gebliebenen 13 Kapitel der Vorabdruckfassung bestimmten, mischen sich hier zur »Melancholie des Graus der Brügger Straßen«, zum »Mysterium des Graus, einer ewigen Halbtrauer«.

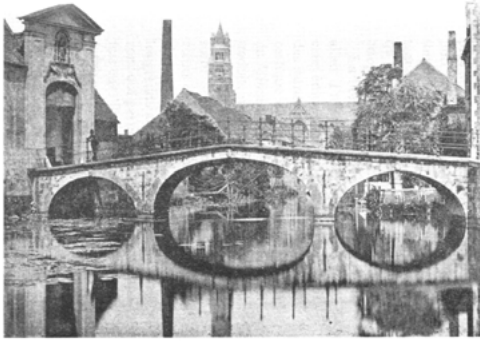
»Denn überall längs der Straßen stufen sich die Farbtöne der Fassaden ins Unendliche ab: einige Häuser haben eine blaßgrüne Tünche oder verblichene, weiß verputzte Backsteine; doch unmittelbar daneben sind andere schwarz, einfache Kohlezeichnungen, gebrannte Radierungen, deren Tintenfarben heilend wirken, die die ein wenig zu hellen Töne von nebenan ausgleichen; und alles zusammen ergibt ein einheitliches Grau, das ausstrahlt, dahintreibt, sich ausbreitet entlang den kanalgleichen Mauerfluchten. [...] Und dann das Wasser, trotz so vieler Reflexe: Flecken von Himmelsblau, Ziegelrot der Dächer, Schnee schaukelnder Schwäne, Grün von Uferpappeln, vereint zu farblosen Wegen der Stille.« (B 46)

Neben der durch die Fotos allgemein betonten Grausicht der Welt und damit der Evokation von Melancholie wird durch die spezifische Motivik der reproduzierten Fotos auch das Motiv des Todes variiert. So wurden die Fotos der Studios J. Lévy und Co. und Neurdin Frères, die zum großen Teil von Passanten bevölkert waren⁸, vor der Publikation einer konsequenten Auswahl unterzogen und dabei jede Spur von (menschlichem) Leben getilgt; die wenigen Passanten auf den Fotos verstärken durch ihre einsame Erscheinung nur noch den Eindruck einer ausgestorbenen Stadt. Lediglich bei einer Tafel, bei der es sich aber bei näherer Betrachtung um die einzige Zeichnung im Buch handelt, liegt der Schwerpunkt auf der Darstellung von Menschen – in diesem Fall den Nonnen des Beginen-Konvents. Von den restlichen 34 Fotos sind auf zwölf Bewohner auszumachen⁹, die sich aber zumeist kaum sichtbar im Hintergrund halten. Zudem wurde der Eindruck einer »toten«, da ausgestorbenen Stadt durch die Eliminierung jeder Andeutung von Dynamik auf den Fotos unterstrichen: Die Wellen auf dem Wasser der Kanäle, die von Wind zeugen könnten, oder jede Wolke am Himmel, sind nicht nur etwa aufgrund der langen Belichtungszeiten, sondern teilweise auch durch Retuschierung der Negative verschwunden.¹⁰

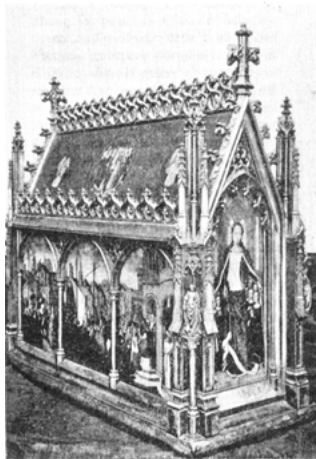
8 P. Edwards: *The Photograph in Georges Rodenbachs Bruges-la-Morte*, S. 83f.

9 Ebd., S. 83

10 Paul Edwards: *Note sur les négatifs*, in: B 2, S. 315-319, hier S. 319



Auch die einzige explizite Thematisierung von Fotografien im Text macht das Medium zum Teil des Symbol-Komplexes der Stadt, dem ja auch eine religiöse Konnotation zu eigen ist: Zu »Reliquien« werden die Gegenstände in Vianes Sammlung, an denen sich die Spuren der Toten bewahrt haben, durch die Verehrung, die er ihnen zukommen läßt – so auch der Fotografie der Toten, die er »mit den Lippen [berührte] und küßte [...] wie eine Patene oder einen Reliquienschrein« (B 48f.). Als Ersatzobjekt für die Verstorbene verwandelt sich das indexikalische Zeichen der Fotografie in einen Fetisch. Dieses rein textuelle Motiv einer Obsession wird nun ebenfalls, wie zuvor der melancholische Grauschleier-Blick Vianes, auf der Bildebene durch die 35 Fototafeln nachvollzogen. Der Fetisch Vianes als Fetisch des Buches.



Ausschließlich auf der Bildebene stellt sich zudem eine Verbindung her zwischen den beiden Motivkomplexen, die textintern bereits dadurch in Beziehung standen, daß beide vor einem religiösen Hintergrund an die Abwesenheit der Toten mahnten. Auf zweien der drei Fotos, die keine Stadtansicht zeigen, sind »La Châsse de Sainte Ursula« und »La Châsse du Saint-Sang« zu sehen: So wie der Schrein des Heiligen Blutes im Text als »eine kleine Kathedrale aus Gold« (B 110) beschrieben wird, so verwandeln sich schließlich in der Abfolge der Fotos die Gebäude der Stadt selbst in Reliquien.

*

Die Funktion der Reproduktionen in »Bruges-la-Morte« übersteigt demnach die der bloßen Illustration: Sowohl die Motive des Textes (Melancholie, Tod, Index, Fetisch) als auch das Bauprinzip des Buches erfahren hier eine weitere Variation; das Verfahren der Analogie und Spiegelung, nach dem sich der Text organisiert¹¹, wird auf der visuellen Ebene in den Fotografien, die die Funktion von Abbildern wie auch Symbolen übernehmen, fortgesetzt. Darüber hinaus hat sich insbesondere am zeitlichen Zusammenfall der Entstehung der Kapitel sechs und neun, in denen eine Farbtheorie der Melancholie entwickelt wird, mit dem Plan, dem Buch Reproduktionen beizugeben, gezeigt, wie die Charakteristika der Fotografie eine poetologische Bedeutung gewinnen – eine Bedeutung, die sich freilich nur durch das bimediale Wechselspiel erschließt und bei den mittlerweile üblichen reinen Textausgaben des Buches verlorengeht.

André Breton: »Nadja«

Über 20 Jahre nach Georges Rodenbachs Pionierarbeit kommt es im Rahmen der klassischen Avantgarden, die sich ja nicht nur für neue Techniken und damit für die in vielen Kunstkreisen noch immer verpönte Fotografie begeisterten, sondern auch eine allgemeine Verschmelzung von Kunst und Leben wie auch der Künste untereinander propagierten¹², zu einer umfangreichen Beschäftigung mit den Kombinationsmöglichkeiten von Fotos und Texten – zunächst im Kubismus und Dadaismus.¹³ Beschränken sich dort aber die bimedialen Experimente nahezu ausschließlich auf den Bereich der bildenden Kunst, so entdeckt mit dem Surrealismus erstmals eine literarische Strömung die Möglichkeiten des Foto-Texts für sich. Neben den Gemeinschaftsarbeiten Paul Eluards und Man Rays (1935) sowie Eluards mit Hans Bellmer (1938)¹⁴

11 Auf der Makroebene: Brügge als Spiegel von Vianes Innerem, Jane Scott als Doppelgängerin der toten Frau Vianes, die katholische Haushälterin Barbe als Gegenpol zur sittenlosen Jane Scott, das letzte Kapitel als Spiegelung des ersten etc. Auf der Mikroebene: die Grachten Brügges, die Jungfrauen auf dem Schrein der Heiligen Ursula, die sich bei ihrem Martyrium in den Rüstungen der Soldaten spiegeln (B 82) etc.

12 Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 72

13 Vgl. das Kapitel »Vom Wechselbalg zum Lieblingskind: Photographie und Avantgardismus«, in: E. Koeppen: *Photographie und Literatur*, S. 78-127. Zu den Foto-Text-Collagen im Kubismus: H. Wescher: *Die Collage*, S. 20-51; zu den Foto-Text-Collagen im Dadaismus vgl. H. Möbius: *Montage und Collage*, S. 200-227

14 Paul Eluard: *Facile. Poèmes de Paul Eluard*. Paris 1935. Mit 12 in den Text montierten Akt-Fotografien von Man Ray zu fünf Liebesgedichten Eluards; Hans Bellmer: *Les jeux de la poupée*. Paris 1949 [entstanden 1938]. Mit Prosa-gedichten von Paul Eluard zu den 15 Fotos Bellmers; vgl. hierzu eine knappe Darstellung der Arbeiten in: Lothar Lang: *Surrealismus und Buchkunst*. Leipzig 1992. Yvan Golls mit acht Postkarten illustriertes Langgedicht »Paris brennt« ist zwar 1925 und d.h. vor Bretons »Nadja« veröffentlicht worden; da die Fotos aber in keinerlei kontrastivem Verhältnis zum Text stehen und darin enthaltene Beschreibungen lediglich bebildern, entspricht das Werk streng genommen

begründet André Breton (1896-1966) 1928 mit »Nadja«, die er 1962 entscheidend überarbeitet, den surrealistischen Foto-Text und schreibt zugleich das bis heute wahrscheinlich bekannteste Werk des Genres.

*

Breton selbst hat drei mit Fotos versehene Bücher publiziert. Davon ist allerdings nur das erste, »Nadja« (N), ein Foto-Text im strengeren Sinn: Während hier eine durchgehende Handlung im Mittelpunkt steht, treten die erzählerischen Elemente in »Les vases communicants« (1932) zurück und weichen schließlich in »L'amour fou« (1937) dem rein Essayistischen. Mehr noch als in den anderen Büchern wird in »Nadja« die surrealistische Programmatik nicht nur beschrieben, sondern auch auf der Text- wie auf der Fotoebene umgesetzt. Zudem sind die Abbildungen hier stärker in den Text einbezogen als in den beiden anderen Büchern: Nicht nur übersteigt die Anzahl der Reproduktionen (44), denen Breton in der zweiten Fassung noch vier weitere hinzufügte, die seiner späteren bebilderten Bücher (8 bzw. 20); in der zweiten Fassung von »Nadja« wurden die Fotos nicht mehr – wie in den anderen beiden Büchern – *en bloc*, in eigenständigen Bildteilen mit Angabe der Seitenzahl der Textstelle, auf die sie sich beziehen, abgebildet, sondern im Textkorpus selbst.

*

»Nadja«, die Geschichte der Affäre des Ich-Erzählers mit der geisteskranken Nadja, erscheint auf den ersten Blick als ein Text der nüchternen Fakten – bedient er sich doch exemplarischer Schreibformen des Realen: Die verschiedenen Ansätze, die Frage »Wer bin ich?« (N 9) zu beantworten, mit der das Buch beginnt, machen den ersten Teil und die zweite Hälfte des zweiten Teils zum *autobiografischen* Versuch, während in der ersten Hälfte des zweiten Teils die Begegnungen mit Nadja in *Tagebuch*-Einträgen beschrieben werden. Schließlich hebt Breton für den Stil des Buchs im Vorwort zur revidierten Ausgabe von 1962 den »Charakter des ›aus dem Leben gegriffenen‹ Dokuments« hervor: Der für die Erzählung angeschlagene Ton habe in seiner größtmöglichen Sachlichkeit »die medizinische und zumal neuropsychiatrische Krankengeschichte zum Vorbild« (N 8). Zu diesem positivistischen Wahrnehmungs-Modus gehört in »Nadja« der präzise Blick des Ich-Erzählers, der sich als Blick des Flaneurs zu erkennen gibt: Zielloss schlendert er durch die »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«¹⁵ (Walter Benjamin), Paris und ihre Passagen. Statt jedoch wie etwa Edgar Allan Poes Paradigma des Flaneurs, der Ich-Erzähler in der Erzählung »Man of the Crowd« (1840), die Menschen anhand ihrer Physiognomie »lesen« zu wollen, gilt Bretons nicht weniger genauer Blick den Dingen und dem Detail – einem Ladenschild mit der Aufschrift »Bois, Charbons« (N 23f.) beispielsweise, der oberhalb eines schwarzen Strumpfbands entblößte Oberschenkel einer Schauspielerin (N 39), den »altmodischen, zerbrochenen, unbrauchbaren, fast unverständli-

nicht der Definition des Foto-Textes, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt. Zu »Paris brennt« vgl. auch H. Möbius: *Montage und Collage*, S. 208f.

15 So der Titel des Exposé aus Benjamins »Passagen«-Werk

chen« Objekten auf dem Flohmarkt von Saint-Quen (N 46) oder einem liegengelassenen himmelblauen Damenhandschuh (N 49).

Diese Erdung mit dem Realen durch Formen der Autobiographie, des Tagebuchs und einen detailgenau registrierenden und dabei sachlichen Stil bildet aber nun lediglich die Voraussetzung für den Einbruch des Wunderbaren. So stellt Breton in »L'Amour fou« fest: »Damit die unverhüllte, bestürzende Irrationalität gewisser Vorkommnisse zutage tritt, ist die strengste Authentizität des sie verzeichnenden menschlichen Dokuments unerlässlich.«¹⁶ In »Nadja« ist es die *Irrationalität* der Koinzidenz, von der vorrangig berichtet wird – eine Irrationalität, die sich freilich oft erst im nachhinein, im weiteren Verlauf des Textes, als solche zu erkennen gibt. So entpuppen sich Bretons Zufallsbegegnungen mit Nadja erst *a posteriori* als Erfüllung des langgehegten Wunschtraums des Erzählers, »bei Nacht, in einem Wald einer schönen, nackten Frau zu begegnen« (N 35). In einem ähnlichen Prozeß der Aufdeckung irrationaler Bezüge stellt sich eben jener Mann, der Breton mit einem im Krieg gefallenen Freund verwechselt, nach einiger Zeit als Paul Eluard heraus (N 22); wird durch eine scheinbar verwirrte Frau, die nach der noch gar nicht erschienenen Nummer einer Zeitschrift verlangt, der Besuch Benjamin Pérets angekündigt (N 25) und erinnert Nadja den Autor durch die Erwähnung des Namens »Hélène« daran, daß die Hellseherin Mme Sacco vor Monaten von der Bedeutung eben dieses Namens, »Nadja«, für sein Leben sprach (N 68). Koinzidenzen werden auf diese Weise »objektiv«; sie verwandeln sich in »Signale« (N 16f.). So wie die Affinität zu den »objets trouvés« – der von Breton auf dem Flohmarkt erstandene seltsame »Halbzylinder« (N 46ff.) oder der himmelblaue Damenhandschuh – zwar als Niederschlag des eigenen unbewußten Begehrens erkennbar, nichtsdestotrotz aber unerklärlich bleibt, so ist auch die Bedeutsamkeit eben dieser »Signale« in ihrem Verweiskarakter auf andere Begebenheiten intuitiv erfäßbar, rational jedoch nicht entschlüsselbar. Die surrealistische Welt ist durchsetzt von »Rätsel-Bildern«¹⁷, Chiffren und Kryptogrammen.

Voraussetzung für die Verknüpfung dieser auf den ersten Blick beliebigen Ereignisse, aus denen sich nach und nach ein Netz von Korrespondenzen ergibt, ist nicht die chronologische und übersichtliche Aneinanderreihung der äußeren Fakten, sondern, gemäß der Technik der »écriture automatique«, bei der das Unbewußte dem Medium des Autors die Feder führt, ihre assoziative Wiederholung. So schreibt Breton bezüglich der Methodik des Buches:

»Ich werde mich hier darauf beschränken, mir zwanglos in Erinnerung zu rufen, was, ohne daß es auf irgendeine Initiative meinerseits zurückginge, mir einige Male zugestoßen ist, was, auf unverdächtigen Wegen zu mir gekommen, mich die besondere Gnade und Ungnade erlassen läßt, die mir widerfahren; ich werde ohne vorgegebene Ordnung davon sprechen, der Laune des Augenblicks folgend, die oben schwimmen läßt, was oben schwimmt.« (N 18)

Die zusammengefügtten Assoziationen und Gedankensplitter machen »Nadja« im Kleinen wie im Großen zu einer Text-*Collage*. Gemäß der Definition Max Ernsts, es handle sich hierbei um ein »alchemistisches Produkt aus zwei oder mehr heterogenen Elementen«, das eine »auf systematische Konfusion

16 André Breton: *L'Amour fou*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 47

17 Ebd., S. 110

und die ›Verwirrung aller Sinne‹ (Rimbaud) gerichtete Absicht herbeigeführt haben kann¹⁸, gliedert sich »Nadja« zunächst in isoliert dastehende Textblöcke. Diese wiederum setzen sich aus einer Fülle von scheinbar disparaten Ereignissen zusammen¹⁹, auf die nicht zuletzt in Fußnoten weiter Bezug genommen wird.²⁰

EXKURS: Collage - Bricolage

Der Begriff der surrealistischen Collage, den die meisten Surrealisten und damit auch Breton gegenüber der Montage bevorzugen, ohne dabei eine klare Abgrenzung zu treffen²¹, erweist sich in zweifacher Hinsicht als verwandt mit dem der *bricolage*, der »intellektuellen Bastelei«, den der mit Breton befreundete Claude Lévi-Strauss 1962 in »Das wilde Denken« vorgestellt hat²²: Im Unterschied zum rational vorgehenden Naturwissenschaftler, der sein Material nach dem Prinzip der Notwendigkeit auswählt, um eine bereits vorhandene Hypothese zu belegen, verfährt der Bastler unsystematisch. Das Material, das ihm zufällig zufällt, organisiert sich ohne sein Zutun quasi *unter seiner Hand* von selbst – »ein Effekt«, wie Lévi-Strauss schreibt, »den die Surrealisten zutreffend ›objektiven Zufall‹ genannt haben.«²³

Während die Naturwissenschaft und ihr Hauptvertreter, der Ingenieur, auf eine »andere Botschaft« spekulieren, »die einem Gesprächspartner entrisen werden könnte, trotz seiner Weigerung, sich zu Fragen zu äußern, deren Antworten nicht schon erprobt worden sind«, handelt es sich bei dem Material des Bastlers, der »mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind«²⁴, »um Botschaften, die in gewisser Weise vorübermittelt sind und die er nur sammelt.«²⁵ Die Vorliebe des Bastlers gilt dabei nicht bereits »strukturierte[n] Gesamtheiten« und dem offensichtlich Wichtigen, sondern dem scheinbar Nebensächlichen, den »Überresten[n] von Ereignissen: ›odds and ends‹, würde das Englische sagen.« Das für den Bastler typische Denken, das anhand von »Abfälle[n] und Bruchstücke[n], fossile[n] Zeugen der Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft«²⁶ Strukturen erarbeitet, nennt Lévi-Strauss *mythisch*.

Vor dem Hintergrund dieser zwei Aspekte – zufällig gesammeltes und bruchstückhaftes Material sowie eine deduktive statt induktive Methodik – stellt die Collage für Lévi-Strauss und insbesondere die des Surrealismus mit

18 Max Ernst: Jenseits der Malerei, in: Als die Surrealisten noch recht hatten. Hrg. von Günter Metken, Stuttgart: Reclam 1976, S. 332

19 Vgl. die Fülle der scheinbar unzusammenhängenden Erlebnisse auf einer Bahnfahrt mit Nadja, S. 91-93

20 Vgl. beispielsweise Bretons Verweis auf Mme Sacco (N 68). Die Mehrzahl der Fußnoten sind erst der zweiten Fassung 1962 beigefügt worden.

21 Franz-Josef Albersmeier: Collage und Montage im surrealistischen Roman. Zu Aragons »Le Paysan de Paris« und Bretons »Nadja«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 12:46 (1982). S. 54

22 Lévi-Strauss stand mit Breton seit 1941 in Kontakt. Vgl. Claude Lévi-Strauss: Sehen, Hören, Lesen, München, Wien: Hanser 1995, S. 133-141

23 Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 34

24 Ebd., S. 29

25 Ebd., S. 33

26 Ebd., S. 35

seiner Vorliebe für das Irrationale, Abseitige, Zufällige und darin Heterogene »eine Übertragung der Bastelei in das Gebiet der kontemplativen Ziele«²⁷ dar.

Mit Blick auf den Inhalt »Nadjas« ließe sich demnach zusammenfassend sagen, daß der Text vor allem auch mittels seiner diskontinuierlichen Form performativ genau das umsetzt, was bereits Breton im »Ersten Manifest des Surrealismus« 1924 konstatierte: Die Nivellierung der Dichotomie »dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*«. ²⁸ So bricht in »Nadja« in die vertraute Welt der Fakten, die durch die klassischen Schreibformen des Realen wie die der Autobiographie, des Tagebuchs und des medizinischen Berichts entworfen wird, mit den collagierenden Gedankenassoziationen das Wunderbare der Koizidenz ein. Die »Gitterstäbe der Logik, das heißt des hassenswertesten aller Gefängnisse« (N 123), werden zurückgelassen; dem Unbewußten wird zum unmittelbaren Ausdruck verholfen.²⁹ So wie über den Flaneur, »der lange ohne Ziel durch die Straßen marschierte«, »ein Rausch kommt«³⁰, stellt sich beim Produzenten dieser *surrealen Wirklichkeit* ein Zustand ein, den Walter Benjamin in seinem »Surrealismus«-Aufsatz von 1929 als »profane Erleuchtung« bezeichnete. »Eine materialistische, anthropologische Inspiration, zu der Haschisch, Opium und was immer sonst die Vorschule abgeben können«³¹ – *Haschisch, Opium ...* oder aber die Mittel der Literatur: Das Buch wird zur »offenen Schwingtür« (N 15 und N 135), die direkt in die surrealistische Welt führt.

*

Dieser am Text gezeigten Strategie der Transformation des Realen ins Surreale ist auch der Einsatz der 44 bzw. 49 Schwarzweißfotografien der ersten und zweiten Fassung »Nadjas« geschuldet, die sich in vier thematische Gruppen einteilen lassen: Dokumente (Anzahl der Fotos jeweils nach der

27 Ebd., S. 45

28 André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, in: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 18

29 Diese Verwerfung aller rationalen Ordnungssysteme gegenüber der von nun an befreiten irrationalen Größe des Unbewußten unterscheidet die Programmatik der Surrealisten von der Psychoanalyse Freuds, auf den sie nicht nur in ihren Werken verwiesen (siehe z.B. »Erstes Manifest des Surrealismus«, S. 15), sondern dem sie auch »Fanpost« schickten (vgl. die im Anhang von Bretons »Kommunizierenden Röhren« abgedruckten Briefe Bretons und Freuds Antwortschreiben, in: André Breton: Die Kommunizierenden Röhren, München: Rogner & Bernhard 1973, S. 129-134). Freuds Reaktion fiel freilich sehr reserviert aus, ging es ihm doch letztlich gerade darum, die Triebstrukturen des *Es* zu exorzieren und dem Primat der Vernunft unterzuordnen. Vgl. Jean Starobinski: Freud, Breton, Myers, in: Surrealismus. Hrsg. von Peter Bürger, Frankfurt a. M.: Insel 1982, S. 139-155

30 Walter Benjamin: M., in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band V. 1. Das Passagen-Werk. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982. S. 525

31 Walter Benjamin: Der Surrealismus, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 297

zweiten Fassung: 14)³², Kunstobjekte (11)³³, Stadtansichten (10)³⁴ und Porträts (8)³⁵, wobei die Grenzen zwischen den beiden letzten Gruppen fließend sind.³⁶ Nur zum Teil wird Breton in »Nadja« der eigenen Forderung gerecht, die er bereits im »Ersten Manifest des Surrealismus« aufstellte und hier nun im Vorwort aufgreift, die fotografische Illustration solle jede Beschreibung überflüssig machen (N 7)³⁷: An den Stellen, wo im Text lediglich die Namen der Porträtierten und der meisten Stadtansichten erwähnt werden, tragen die beistehenden Abbildungen der Menschen und Orte tatsächlich zur erzählerischen Ökonomie bei. Bei dem Ladenschild mit der Aufschrift »Bois, Charbons« (N 24), dem auf dem Flohmarkt gefundenen »Halbzylinder« (N 47) oder dem »himmelblauen Damenhandschuh« (N 50) begleitet das Foto jedoch zusätzlich eine genaue Beschreibung.



Die Fotos in »Nadja«, deren »banale Evidenz« schon Walter Benjamin in seinem »Surrealismus«-Aufsatz »merkwürdig« berührte und einigermaßen ratlos stimmte,³⁸ übernehmen aber eine weitere Funktion, welche die einer letztlich redundanten Illustration übersteigt. Denn ähnlich wie die Schreibformen der Autobiographie, des Tagebuchs und des medizinischen Berichts bewegt sich die Fotografie vordergründig im Modus des Realen.³⁹ Als Instrument der Beglaubigung steht sie dafür ein, daß sich die Dinge tatsächlich so zugetragen haben, wie sie mit bloßen Worten geschildert werden.⁴⁰ »Die verbale Botschaft wird gewissermaßen von der ikonographischen Botschaft mitgerissen und scheint an deren Objektivität teilzuhaben«, wie Roland Bart-

32 N 31, N 33, N 34, N 74, N 91, N 101, N 102, N 103, N 104, 2 x N 106, 2 x N 107, N 119

33 N 21, N 47, N 50, N 80, N 82, N 109, N 110, N 111, N 112, N 113, N 125

34 N 19, N 20, N 24, N 30, N 54, N 64, N 69, N 87, N 89, N 96

35 N 23, N 26, N 28, N 43, N 67, N 95, N 118, N 126

36 Vgl. die Auflistung der Abbildungen, die jedoch keinen Unterschied zwischen erster und zweiter Fassung macht, im ansonsten wegweisenden Aufsatz zur Funktion der Fotografie in »Nadja« von Jean Arrouye in: Ders.: *La Photographie dans »Nadja«*, in: *Mélusine* 1982, S. 130f.

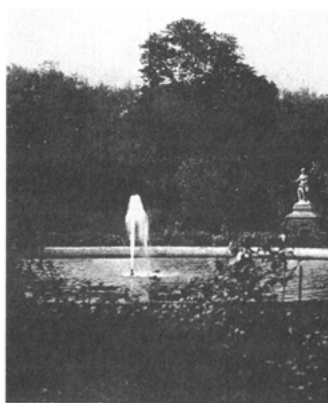
37 Vgl. auch Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus*, S. 13f.

38 W. Benjamin: *Der Surrealismus*, S. 301

39 Zum Verhältnis von Fotografie und Autobiographie vgl. Suzanne Blazewski: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur*. Marguerite Durass' »L'Amant« und Michael Ondaatjes »Running in the Family«, Stuttgart: Königshausen & Neumann 2002

40 Vgl. Michel Beaujour: *Was ist »Nadja«?*, in: *Surrealismus*. Hg. von Peter Bürger, S. 178f.

hes in seinem Aufsatz »Die Fotografie als Botschaft« feststellt. »Die Konnotation der Sprache stellt durch die Denotation der Fotografie ›ihre Unschuld unter Beweis‹.⁴¹ In »Nadja« entfaltet sich die jedem Text überlegene authentische Wirkung der Fotos immer dann in besonderem Maß, wenn es gilt, Beweismaterial für einen der vielen überraschenden Zufälle vorzulegen – ganz gemäß dem Anspruch Bretons, der surrealistische Autor solle sich um »die strengste Authentizität« bemühen, um den bestürzenden Charakter des irrationalen Geschehens zu betonen. Als Breton die Ähnlichkeit zwischen der Fontäne eines Brunnens in den Tuileries und einer Vignette in einem Buch George Berkeleys auffällt, werden beide – die Fontäne in den Tuileries und auf der Buchvignette – in Ausschnitten abgebildet, die die Korrespondenz für den Leser augenscheinlich machen (N 73f.).



Erhält der Erzähler, einen Tag nachdem Nadja ihre Zähne mit einer Hostie verglichen hat, von Louis Aragon ein Foto, das die mittlere Partie von Uccellos Gemälde »Die Schändung der Hostie« zeigt, so wird genau jenes auf der nächsten Seite gezeigt (N 79f.). Ebenso verhält es sich mit den oben erwähnten »objets trouvés« und den seltsamen Begegnungen des Erzählers mit Eluard, Péret oder Mme Sacco: Ihre Porträts dienen als Beweis für ihre im Text behauptete Existenz bzw. für die unglaublichen Umstände der Begegnung mit der jeweiligen Person.

Die Bedenken bezüglich der eigenen Inkonsequenz bei dieser Art der Beweisführung spricht Breton im dritten Teil des Buches explizit an. Als er sich nach der Niederschrift des Textes daran machen will, »mehrere der Orte, an die dieser Bericht gelegentlich führt, wieder aufzusuchen« (N 128) sowie einige Personen nachträglich abzulichten, muß er feststellen, »daß sie sich, bis auf wenige Ausnahmen, gegen mein Vorhaben mehr oder minder sperrten, so daß der Bildteil von *Nadja* meiner Meinung nach unbefriedigend ausfiel« (N 129). So ist es Breton entweder nicht möglich, für seine Fotografien (einer Aufführung im »Théâtre Moderne« und die Statue einer Frau im »Musée Grevin«, die ihr Strumpfband festmacht) eine Genehmigung zu erhalten; oder aber das jeweilige Objekt, das es festzuhalten gilt, ist ver-

41 Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, S. 21. Siehe auch den gesamten Abschnitt »Text und Bild« aus demselben Aufsatz, S. 21f.

schwunden (»nahezu alles, was sich auf [den Film] *L'Étreinte de la Pieuvre* [Die Umarmung des Kraken] bezieht« (N 129)) bzw. hat seinen Zustand im Lauf der Zeit bis zur Unkenntlichkeit verändert (die Statue Becques, die Ansicht Pourvilles): Damit die Fotografie ihr Speicherpotential als Element des Archivs voll entfalten kann, gilt es, zur rechten Zeit den »entscheidenden Augenblick« (Henri Cartier-Bresson) zu wählen. 30 Jahre später, in der zweiten Fassung »Nadja«, hat Breton einige der fehlenden Fotos (die Statue Becques und die der Frau im *Musée Grevin*) eingefügt bzw. Fotos der alten Fassung mit einer weiten Ansicht gegen solche mit einem stärker fokussierten Ausschnitt ausgetauscht (Manoir d'Ango, die Statue des Etienne Dolet).

Es ist nun eben diese Abhängigkeit vom richtigen Augenblick, welche die Hereinnahme der Fotografien in »Nadja« zum Teil der Strategie zur Errichtung der surrealen Wirklichkeit macht. Der Text hat, wie oben gezeigt, inhaltlich und formal die Koinzidenz zum Thema. Inhaltlich mit seinen zahlreichen »objektiven Zufällen« und Gedankenassoziationen; formal mit dem Bauprinzip der Collage, in der sich isolierte Blöcke und Absätze zusammenfügen. Die Fotos in »Nadja« stellen dabei in doppelter Hinsicht selbst zufällige Fundstücke dar. Einerseits ist jedes Foto seiner Entstehung nach, indem der Fotograf, sofern er nicht sein Motiv arrangiert, nie ganz Herr der Situation vor der Kamera ist und im Moment der Betätigung des Auslösers die letzte Kontrolle dem Apparat überantwortet, ein Produkt des Zufalls. Wie beim Auffinden des Halbzylinders und des Damenhandschuhs auf dem Flohmarkt hängt der Erfolg der Suche nach einem geeigneten Foto andererseits vom Sammlerglück ab: Ungefähr die Hälfte der Fotos stammt nicht von Breton selbst, sondern von anderen Künstlern, u.a. von Man Ray, J.-A. Boiffard, Pablo Volta und Valentin Hugo. Die Fotos, die Breton bereits im »Surrealismus und Malerei«-Aufsatz als »besonders kostbare Ersatzobjekte«⁴² bezeichnet hat, bilden somit nicht nur Fetisch-Objekte ab. Denn erfolgt, wie von Breton am Ende des Buchs geschildert (N 128f.), die Hereinnahme der Fotos als letzte Stufe der Assoziationsarbeit, bei der sich der Autor vom eigenen Unbewußten steuern läßt, so verwandeln sich die Reproduktionen selbst in »objets trouvés«⁴³, durch die zudem das Prinzip der Collage, vormals auf die Kombination heterogener Textelemente beschränkt und nun um die bimediale Dimension erweitert, gesteigert wird.

Darüber hinaus erweist sich das Foto seiner semiotischen Beschaffenheit nach von vornherein als surrealistisches Medium *per se*. Liegt doch jeder surrealistischen Operation letztlich das Moment der Verdopplung der Realität zugrunde, d.h. ihre Überführung in eine höhere Wirklichkeit, in der jedes Ding und jedes Ereignis den Status eines »Rätsel-Bildes« bzw. einer Chiffre besitzt. Die surreale Welt als Text, dessen Bedeutung sich der letzten Auflösung widersetzt. Im Foto stellt sich folglich diese Erfahrung der Natur als Zeichen und damit als Repräsentation durch seinen Status als Abdruck der Wirklichkeit »wie von selbst« und in einem Grad ein, der von allen anderen nicht-indexikalischen Medien, wie der Literatur, Zeichnungen oder Gemälden, unerreicht bleibt.⁴⁴ Die für die surrealistische Fotografie charakteristi-

42 A. Breton: Surrealismus und Malerei, S. 296

43 E. Koppen: Photographie und Literatur, S. 215

44 Vgl. Susan Sontag in ihrem Aufsatz »Melancholy Objects«: »The mainstream of photographic activity has shown that a Surrealist manipulation or theatricalization of the real is unnecessary, if not actually redundant. Surrealism lies at the heart of the photographic enterprise: in the very creation of a duplicate world, of

schen Manipulationen, die dann eben diesen Eindruck der unmittelbaren Codierung der Wirklichkeit noch einmal verstärken würden, sind freilich in »Nadja« (bis auf die Ausnahme der vierfachen Abbildung von Nadjas »Far-naugen«) nirgends zu finden. Im Vergleich zu den Fotos in »Les vases communicants« und »L'Amour fou«, bei denen es sich größtenteils um Collagen und Aufnahmen mit Überblendungen oder ungewöhnlichen Perspektiven handelt, wirken die Illustrationen zu »Nadja« denn auch auf den ersten Blick unspektakulär und konventionell: Die surrealistische Verwandlung des Realen vollzieht sich hier nicht durch einen späteren Eingriff des Fotografen, sondern lediglich auf der Ebene der Motive – in zweifacher Hinsicht.

Erstens legt die Abfolge der Bilder eine Tendenz zur Chiffrierung nahe: Die Fotos der Pariser Wirklichkeit weichen im letzten Drittel des Buches Reproduktionen von Zeichnungen Nadjas – mit so rätselhaften (und typisch surrealistischen) Titeln wie »Die Blume der Liebenden«, »Der Traum der Katze« oder »Die Seele des Weizens« – sowie von Werken primitiver (eine Maske aus Neupommern, eine Statue von den Osterinseln) und surrealistischer Kunst (de Chiricos »Rätsel der Fatalität«, Max Ernsts »Aber die Menschen werden nichts davon wissen«). Der Übergang innerhalb dieser Abfolge der Fotos von Gegenständen der »Wirklichkeit« zu Kunstobjekten läßt einerseits im nachhinein erstere als ebenso symbolisch geordnet wie letztere erscheinen. Zum anderen unterstreichen die Fotos der Zeichnungen, Gemälde und Statuen jene Züge Nadjas, die sie bereits auf der Textebene zur Allegorie des Surrealismus machten. Nicht nur handelte sie ganz gemäß der Forderungen des »Ersten Manifests des Surrealismus« aller Vernunft zum Trotz wie im Traum und dachte assoziativ; ihr Name, den sie sich nach eigener Aussage selber gab, steht für den Anfang des russischen Wortes für »Hoffnung« wie überhaupt allgemein für »Anfang« (N 56). Auf der Bildebene erweist sich nun durch die unmittelbare Gegenüberstellung von Zeichnungen Nadjas und den Werken Braques, de Chiricos und Ernsts, zu denen kein Unterschied zu bestehen scheint, der Zustand des Wahnsinns als eine Quelle für genuin surrealistische Kunst.

a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by my natural vision.« In: Dies.: *On Photography*, S. 52 sowie Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz »Photographic Conditions of Surrealism«: »Surreality is, we could say, nature convulsed into a kind of writing. The special access that photography has to this experience is its privileged connection to the real. [...] The photographs are not interpretations of reality [...]. They are presentations of that very reality configured, or coded, or written. The experience of nature as sign, or nature as representation, comes 'naturally' then to photography.« In: Dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, London: MIT Press 1985, S. 113

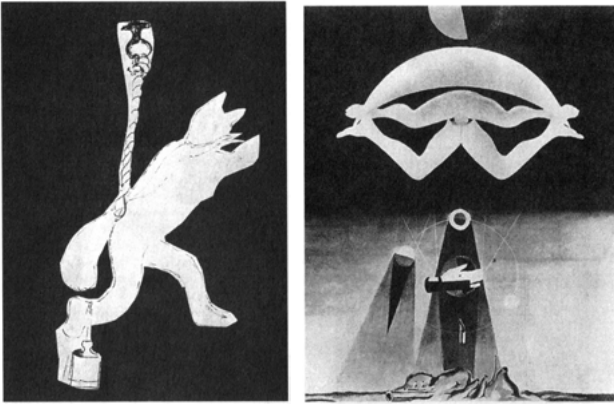


Abb. rechts: Nadjas Zeichnung »Der Traum der Katze«

Abb. links: Max Ernst: »Aber die Menschen werden nichts davon wissen«

Nadja selbst wiederum tritt aber nur durch jenes Prinzip in Erscheinung, das sich bereits als grundlegend für die Produktion surrealistischer Werke erwies: Eine der zweiten Ausgabe beigefügte *Collage* zeigt viermal »ihre Farnaugen« (N 94), die Ähnlichkeiten mit einer ihrer eigenen Zeichnungen, »Die Blume der Liebenden«, aufweist.

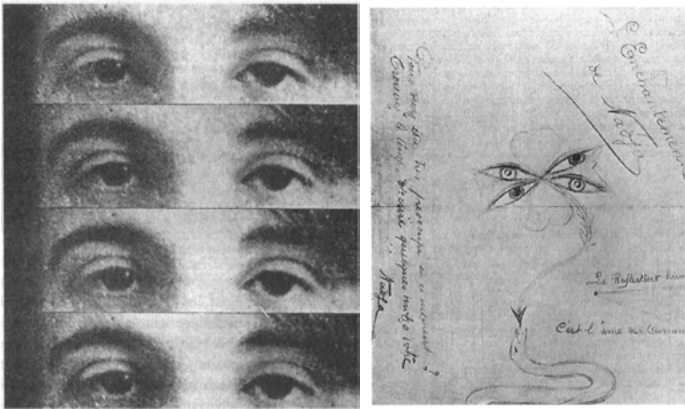


Abb. links: Nadjas »Farnaugen«

Abb. rechts: Nadjas Zeichnung »Die Blume der Liebenden«

Die Realität wird des weiteren zum chiffrierten Bild durch die in die Fotografien integrierten Textelemente – die klingenden, gleichwohl enigmatischen Namen der Schauplätze, denen bereits in der Handlung Signalfunktion zukommt: Als Ausgangspunkt für seine Erzählung wählt Breton seinen damaligen Wohnort, ein Hotel, das nicht ganz zufällig »Hôtel des Grands Hommes« heißt (N 18); später tritt Breton kurz vor der ersten Begegnung mit Nadja aus der Buchhandlung »Humanité«, in der er gerade das letzte Werk Trotzki erworben hat (N 53); schließlich treffen sich Breton und Nadja im Café »Nouvelle France« (N 64) und passieren bei ihren Streifzügen Nadjas ehemalige

Absteige, das »Sphinx-Hôtel« (N 88). Mit den an diesen Stellen abgebildeten Fotos findet die Text-Bild-Einheit, die im Buch im Großen durch die Integration der Fotos in den Text vollzogen wird, im Kleinen ihre Fortsetzung: Die Gebäude sind stets so aufgenommen, daß das Schild mit ihrem Namen zu sehen ist. Durch die Worte, die über den Rahmen ins Bild hineingewandert sind, erhalten die Fotos einen semantischen Mehrwert, der sie – und mit ihnen die auf ihnen dargestellte Realität – zu eigenständigen »Rätsel-Bildern« werden läßt.



Ja, auf dem Foto der Buchhandlung »Humanité« findet sich zusätzlich ein Schild mit der Aufschrift »On signe ici«. Der Hinweispfeil des Schildes weist exakt auf die offene Tür darunter – ein Motiv, das bereits zuvor im Text für den Übergang von der realen in die surreale Wirklichkeit stand und sich, allerdings weniger deutlich, auch auf den Fotos des »Holz-Kohle«-Ladens (N 24), der Porte Saint-Denis (N 30) und auf dem Ausschnitt des Gemäldes Uccellos wiederfindet (N 80).⁴⁵

Das Foto, das in der zweiten Fassung »Nadjas« den Bildteil beschließt, betont diese Tendenz zur bimedialen Synthese: Zu sehen ist das im Text erwähnte Hinweisschild mit der Aufschrift »Les Aubes« (»Morgendämmerung«, »Anfang«, »Beginn«). Durch seine auffällige Perspektive – links das Schild, rechts der Horizont –, die die Wortbedeutung illustriert, nimmt das Foto noch stärker als die anderen Reproduktionen allegorische Züge an⁴⁶ und macht deutlich, daß die harten Steine der Pariser Gebäude, an denen Breton an der Seite seiner wahnsinnigen Geliebten entlangflaniert und die zunächst so vertrauenswürdig real auf den Fotos erscheinen, längst Teil einer surrealen Stadt und einer »geistige[n] Landschaft« (N 132) geworden sind.

45 Vgl. Arrouye, a.a.O., S. 138ff.

46 Vgl. ebd., S. 143f.



Das fotografische Porträt Bretons (N 126), das ursprünglich in der ersten Fassung die letzte Stelle im Bildteil des Buches einnahm, weist gleichzeitig auf eine weitere Funktion der reproduzierten Fotos und insbesondere der acht Porträts hin, bei denen es sich zumeist schwer sagen läßt, ob die Abgebildeten dem Betrachter direkt in die Augen sehen oder ob ihr Blick sich auf einen Punkt hinter oder neben ihm in die Ferne richtet.⁴⁷



Paul Eluard



Die Hellseherin Mme Sacco

Es ist das Motiv des Blicks bzw. der Macht der Blicke, dem im Text eine tragende Rolle zukommt und das hier, auf den Fotos, demonstriert wird: So wird der Blick in »Nadja« einerseits mit einem sinnbildlichen In-die-Ferne-Sehen, einem Moment des Hellsehens in Verbindung gebracht, das, indem es als Akt des Unbewußten auf unlogischem Wege Verbindungen herstellt und zu Prophezeiungen befähigt, die wider Erwarten dann doch eintreffen, Ähnlichkeiten mit dem in »Nadja« praktizierten surrealistischen Verfahren aufweist: Trotz des »unwahrscheinlichsten Ort[es]« und der »unwahrscheinlichsten Stunde« (N 29) leistet Breton den Anweisungen für Verabredungen,

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 138

die ihm der surrealistische Lyriker Robert Desnos als »Orakel« (N 29) im Trancezustand gibt, stets Folge, da er sicher ist, denjenigen anzutreffen, der ihm angekündigt wurde. Ebenso bewahrheitet sich die Voraussage der Hellseherin Mme Sacco, von der bereits die Rede war, Bretons Denken werde »von einer ›Hélène‹ beherrscht« (N 68), durch Nadjas Aussage, sie selbst sei »Hélène« (ebd.).

Beginnt und endet der Text andererseits mit autobiografischen Überlegungen, ist es dann der Blick des anderen und insbesondere der Nadjas, der Breton auf dieser – wie er betont, letztlich freilich unabschließbaren (N 126ff.) – Suche nach dem eigenen Ich weiterhilft. Hinsichtlich der Erscheinung Nadjas, die ihn bei ihrer ersten zufälligen Begegnung auf der Straße »ebenfalls sieht oder gesehen hat« (N 53), liegt Bretons Fokus von Anfang an auf ihren Augen: »Solche Augen hatte ich noch nie gesehen. [...] Was geht wohl so Ungewöhnliches in diesen Augen vor? Was spiegelt sich darin, dunkel und leuchtend zugleich, an Verzweiflung und Stolz?« (N 54f.) Die Bedeutung dieses Blicks unterstreicht die Collage von Nadjas »Farnaugen«, die, anders als beispielsweise bei den Fotos Robert Desnos', dem Betrachter direkt ins Gesicht sehen. Denn konstituiert sich nach Lacan das Subjekt durch den Blick des »Objekt *a*«, »von dem als Organ das Subjekt sich getrennt hat«⁴⁸, genauer: durch die Dialektik der Blicke des Sehens und Gesehen-Werdens⁴⁹, so spiegelt Nadja, die als Allegorie des Surrealismus so assoziativ denkt, wie ihr Erzähler schreibt, im Verlauf des zweiten Teil des Buches Breton selbst wider, bis sich dieser am Ende ihr angeglichen zu haben scheint. Zu Beginn des Textes hat Breton auf die unerklärliche Anziehungskraft hingewiesen, welche die Statue Etienne Dolets auf ihn ausübe, was ihn aber noch lange nicht zu einem Fall für die Psychoanalyse mache; am Ende des zweiten Teils findet sich nun die Bemerkung, daß sich die inzwischen in die Psychiatrie eingewiesene Nadja ebenfalls zu einer Büste, nämlich der Becques, hingezogen fühle – eine Parallele, die durch das Foto der Büste Becques in der zweiten Fassung noch betont wird. Die Abbildung korrespondiert mit jener der Statue Etienne Dolets am Anfang des Buches und rahmt den Text.

Schließlich endet der zweite Teil mit eben jener Frage, die den Text eröffnet, »Wer bin ich?« – mit dem Unterschied, daß das Ich mit der Figur Nadjas gleichgesetzt wird. Die Begegnung mit ihr ist zur Begegnung mit dem eigenen Ich geworden: Nun kann »ich mir selbst, dem, der aus fernster Ferne zur Begegnung mit mir kommt, den stets noch pathetischen Ruf ›Wer da?‹ entgegenschleudern [...]: Wer da? Sind Sie es, Nadja? [...] Ich verstehe Sie nicht. Wer da? Ich allein? Ich selbst?« (N 124) So wie »Nadja« ein Werk ist, das zwar von Breton stammt, an dem aber neben ihm durch den Einbezug fremder Fotos auch andere Künstler mitgewirkt haben, wird den im Buch nivellierten Dichotomien – wie Traum-Wachen, »wahnsinnig«-»gesund«, An-

48 Jacques Lacan: Das Seminar. Band 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Berlin: Quadriga 1987, S. 110

49 Vgl. ebd., S. 115; »Die Dinge blicken mich/gehen mich an, und ich wiederum sehe sie«. Voraussetzung dieses Blicke-Spiels bildet dabei das Licht, denn »durch den Blick trete ich ins Licht, und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig. Daraus geht hervor, daß der Blick das Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich [...] *photo-graphiert*.«

fang-Ende (vgl. das letzte Foto des Buches, »Les Aubes«) oder Wort-Bild – eine weitere hinzugefügt: die des Ichs und des anderen.

*

In mehrfacher Hinsicht wirkt Rodenbachs »Bruges-la-Morte« wie ein Vorläufer von Bretons »Nadja«. Die Handlung beider Bücher bedient sich typischer Motive der Moderne und der Jahrhundertwende. Viane, der durch Brügge, und Bretons Erzähler, der durch Paris flaniert, werden beide von der *amour fou* zu einer Frau getrieben und legen dabei eine Schwäche für fetisch-Objekte zu Tage. In der Art und Weise aber, wie sich der Gebrauch der Fotos aus der Poetologie des jeweiligen Textes heraus ergibt, wird der Unterschied der symbolistischen und der surrealistischen Programmatik deutlich. Bei Rodenbach werden die Fotos vom Rezipienten als schwarzweiße *Symbole* für die melancholische Verfassung Vianes gelesen und versetzen ihn in eine schwermütige Stimmung. Bei Breton sind die Fotos *Chiffren-Texte*, deren Bedeutsamkeit zwar offensichtlich ist – ohne daß sie jedoch auf eine eindeutige Bedeutung festzulegen wären.

Zudem stehen sie im Zeichen eines weiteren Paradigmas der Moderne: Während die immergleichen halbtotalen Perspektiven der Fotos in »Bruges-la-Morte« zur Versenkung einladen, wird die kontinuierliche Rezeption in »Nadja« durch die – in der zweiten Fassung – noch stärker als bei Rodenbach in den Text integrierten Fotos gestört, deren Fokus von der Halbtotale (die Fotos der Stadt) bis zur Detailansicht (die Fontäne in den Tuileries, der Ausschnitt aus dem Gemälde Uccellos) reicht. Indem sie das dem Text zugrundeliegende Prinzip der Collage radikalieren, kommt ihre Wirkung der eines *Schocks* gleich: Wie im Verkehr der Großstadt – für Walter Benjamin das Schockerlebnis der Moderne *par excellence*⁵⁰ – bietet sich dem Blick aufgrund der immer neuen Reize, die auf ihn einströmen, keine Gelegenheit mehr, das wahrgenommene Objekt zu fixieren. Der Charakter des Rätsels und des Schocks der Fotos, der für die gesamte Konzeption des Buches sowie für die surrealistische Programmatik symptomatisch ist, hat am Ende die Auflösung einer letzten Opposition zur Folge: Als offener Text, den auch sein eigener Autor noch einmal überarbeitet hat, läßt »Nadja« den Rezipienten selbst Bezüge und Zusammenhänge herstellen: Der Rezipient als (Co-)Produzent der surrealistischen Wirklichkeit.

50 W. Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, S. 630f.

»Benutze Foto als Waffe«⁵¹ -
 Kurt Tucholskys/John Heartfields
 »Deutschland, Deutschland über alles!«
 (1929) und Bertolt Brechts »Kriegsfibel«
 (1955) als politische Foto-Texte

Kurt Tucholsky/John Heartfield:
 »Deutschland, Deutschland über alles«



Am 5. Mai 1916 erscheint in Karl Kraus' »Fackel« das Foto eines zerstörten Kreuzifixes: Das Kreuz fehlt; auf einem Sockel in einem Feld *steht* lediglich noch die Christusfigur mit ausgebreiteten Händen, in denen Nägel auszumachen sind. Das Foto trägt die Überschrift »Erhöret mich!« Darunter die Legende: »Auf dem Schlachtfelde bei Saarburg, an der Straße zwischen Saarburg und Bruderdorf, steht ein Kreuzifix. Während des Kampfes wurde es von einer Granate getroffen, das Holzkreuz wurde zerschmettert, die Christusfigur aber blieb unversehrt.«⁵² Der Foto-Text ist dabei in seiner Struktur und Motivik einem Emblem nachempfunden: Die *Subscriptio* als erklärende Unterschrift stellt das zeitlich und räumlich zunächst nicht einzuordnende Foto in den Kontext des Ersten Weltkriegs (»Kampf«). Durch diese Auflösung des Rebus erhält das *Motto* zum einen den Charakter eines Stoßgebets, einer Klage über die Verheerung der Welt mit der Hoffnung auf spirituelle Erlösung. Zum anderen verwandelt sich die Überschrift aber auch in einen

51 Franz Carl Weiskopf, der Herausgeber der USPD-Zeitschrift, »Die freie Welt«, in einem Aufsatz über die Werke John Heartfields, die 1929 auf der »Großen Berliner Kunstausstellung« gezeigt werden; in: Heinz Willmann: Die Geschichte der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. 1921-1938, Berlin: Dietz 1975, S. 45

52 Kurt Tucholsky: Gesamtausgabe. Band 10. Texte 1928, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 755

Appell an den Leser; dieser wird indirekt dazu aufgefordert, sich für die Beendigung des Krieges zu engagieren. Schließlich unterstreicht die *Subscriptio* durch die präzise Ortsangabe die Authentizität des Fotos. In der emblematischen Wechselwirkung von Foto und Text ist ein Augenblick aus der Wirklichkeit zu einer Allegorie geworden – nicht erfunden, sondern aufgefunden: Ein »Gesicht«⁵³, mit den Worten Kraus', dessen zeitkritische Botschaft, im Unterschied zu Bretons Chiffren-Fotos in »Nadja«, klar entschlüsselbar ist.

*

Das Foto des von einer Granate getroffenen Kreuzes war Kraus von einem Berliner Kollegen, von Kurt Tucholsky (1890-1935), zugeschickt worden. Ähnlich wie beim vorliegenden Beispiel von Kraus, dessen Emblem freilich nur einen Aspekt seines facettenreichen Umgangs mit dem Medium darstellt⁵⁴, gilt Tucholskys Interesse an der Fotografie in zahlreichen Aufsätzen und kleineren Texten seit 1912 ihrem Einsatz als Mittel der Sozialkritik, ja mehr noch, als Mittel zur politischen Agitation. Die Betonung liegt dabei jedoch nicht auf einer Allegorisierung des Fotos. Im Vordergrund steht vielmehr sein dokumentarischer Charakter. Dank ihrer Authentizität werden Fotos für Tucholsky zum objektiven Abbild der Wirklichkeit und damit zum Beweismittel. Denn anders als bei der Zeichnung entspringe bei der Fotografie das abgebildete Motiv nicht der Fantasie des Künstlers; dadurch werde die Fotografie »unwiderlegbar. Sie ist gar nicht zu schlagen.«⁵⁵ Das dokumentarische Foto erweist sich für sich genommen bereits als ungemein aussagekräftig. »Ein Bild sagt« nicht nur »mehr als 1000 Worte«⁵⁶, sondern auch die Wahrheit, genauer: die *eine* Wahrheit, bei der es keinen Widerspruch gibt: »So war es und damit basta.«⁵⁷

Aus dieser Garantie, nicht zu lügen, bezieht das Foto für Tucholsky eine Wirkung, die zur unmittelbaren Aktivierung des Rezipienten führt. Denn »nichts beweist mehr« und »nichts peitscht [...] mehr auf« als beispielsweise die Fotos von Betriebsunfällen von Holzarbeitern, die Tucholsky 1912 in »Mehr Fotografien!« bespricht: »Das rüttelt die Gleichgültigsten auf.«⁵⁸ Die Wirkung vollzieht sich dabei – anders als bei einem Text etwa, der erst entschlüsselt werden muß – unmittelbar und vor allem *emotional*, indem das

53 Vgl. Leo O. Lensing: Literature and Photography in Modern Vienna, in: *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*. Ed. by Ingeborg Hoesterey and Ulrich Weisstein, Columbia: Camden House 1993. S. 172ff.

54 Zur Karl Kraus' Pionierarbeit in Sachen Foto-Text siehe neben Lensings eben genanntem Aufsatz auch ders.: »Photographischer Alpdruck« oder politische Fotomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Fotografie, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Heft 4 (1988)

55 Kurt Tucholsky: Die Tendenzfotografie, in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band II. 1925-1928, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1960, S. 107

56 So der zum geflügelten Wort gewordene Titel des Aufsatzes Tucholskys von 1926. Ders.: Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte, in: Ders.: *Gesamtausgabe*. Band 10: Texte 1928, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 453-463

57 Kurt Tucholsky: Mehr Fotografien!, in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band I. 1907-1925, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1960, S. 21

58 Ebd.

Foto »direkt an das Gefühlszentrum greift«.⁵⁹ Das Bild »boxt, pfeift, schießt in die Herzen und sagt, wenn's gut ausgewählt ist, eine neue Wahrheit und immer nur eine«.⁶⁰

Gleichzeitig empfiehlt Tucholsky zur Verstärkung der Wirkung des Fotos das Mittel der Antithetik, der »Gegensätze und Gegenüberstellungen«.⁶¹ Einerseits auf der bloßen Bildebene – beispielsweise »das Automobil eines Bankiers, die Wohnung seines Portiers« oder »verhaftete Kommunisten vor und nach Feststellung ihrer Personalien«⁶²; andererseits durch die »Textierung«⁶³ des Fotos. Wie diese Beschriftung auszusehen hat, davon geben Tucholskys eigene sporadische Foto-Texte, vor allem seine drei 1919 und 1920 in der »Freien Welt« unter dem Pseudonym Ignaz Wrobel verfaßten Reportagen »Die Kinderhölle in Berlin«, »O alte Burschenherrlichkeit« und »Menschenmaterial« Auskunft.⁶⁴ So kann der Text bloße Informationen zur Fotografie liefern – die Angaben zum miserablen Gehalt und Gesundheitszustand der Arbeiter und zum Zustand ihrer abgebildeten Wohnungen in »Die Kinderhölle in Berlin« betonen das Elend, das auf den Aufnahmen sichtbar wird. Der dokumentarische Bericht, in der ersten Person Singular im Stil einer Zeugenaussage geschrieben (»Ich war bei einigen dieser Aufnahmen dabei.«⁶⁵), als textuelle Unterstreichung der visuellen Evidenz.

Zum anderen kann der Text als Kommentar satirische Züge annehmen, bildet doch das von Tucholsky betonte antithetische Prinzip der »Gegensätze und Gegenüberstellung« die Grundlage jeder satirischen Operation. Wie im ironischen, so wird auch im satirischen Modus als einer Form des uneigentlichen Sprechens das Gegenteil vom eigentlichen Wortsinn gemeint. Im Unterschied zur Ironie dient aber die Infragestellung und das Lächerlichmachen des anderen in der Satire dem Ziel der Wahrheitsfindung. Die Satire, deren Witz ein Moment der Erkenntnis innewohnt, verfolgt damit indirekt didaktische Absichten, die auf der Basis eines festen Normsystems verwirklicht werden.⁶⁶ »Der Satiriker«, so Tucholsky in seinem Aufsatz »Was darf die Sa-

59 K. Tucholsky: Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte, S. 454

60 Ebd., S. 455

61 K. Tucholsky: Mehr Fotografien! S. 21

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Bereits in seinem allerersten Foto-Text hat Tucholsky sowohl auf der Bildebene als auch auf der Bild-Text-Ebene, wo der Text ein polemisch-satirisches Moment enthält, das von ihm eingeforderte Mittel der Antithetik angewandt: Am 3.1.1919 werden im »Ulk« (Nr. 1, S. 2) unter der Überschrift »Rausch« zwei Fotos gegenüber-gestellt. Das eine zeigt jubelnde Massen im August 1914, das andere eine Menschenmenge 1918 vor dem Berliner Schloß. Darunter dichtet Tucholsky:

»1914 stoben die Funken.

Die Gasse lärmte kriegsbetrunken.

1918 werden betroffen

etliche spartakusbesoffen.

So sieht der kluge Leser leicht:

Mit Gebrüll wird nie etwas Gutes erreicht.«

65 K. Tucholsky: Die Kinderhölle in Berlin, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 3. Texte 1919, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 521

66 Vgl. den Eintrag zur »Satire« in Walther Killy (Hg.): Literatur-Lexikon. Band 14. Begriffe, Realien, Methoden, München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1992. S. 331-335

tire?« von 1919, »ist ein gekränkter Idealist: er will die Welt gut haben, sie ist schlecht, und nun rennt er gegen das Schlechte an.«⁶⁷ »Das Schlechte«, das ist in der Reportage »O alte Burschenherrlichkeit!« die antisemitische und vom Ständedünkel erfüllte Gesinnung der Studenten, der »künftigen Richter, Beamte[n], Staatsanwälte, Priester...«⁶⁸ Neben der Information, daß es sich bei den Fotos um »Wandgemälde in dem Klosett der Universität Rostock«⁶⁹ handle, tritt der Text auch in Widerspruch mit den Bildern, was leicht als Polemik und Satire zu entschlüsseln ist. So ist unter den Fotos der mit Hetz-Parolen beschmierten Toilettenwände zu lesen: »Hier hat der Rostocker Student seine geistigen Erleuchtungen.« Sowie: »Oben auf dem Wasserkasten ›Heil dir im Siegeskranz‹. (Nach dem Gebrauch zu spülen).«⁷⁰ Die Foto-Text-Satire tritt so die Nachfolge der für Tucholsky wirksamsten aller bimedialen wie literarischen Gattungen der Kritik und Aufklärung an, des Witzes und der Karikatur. Ja, sie übersteigt deren Wirkung gerade eben dadurch, daß sie durch das vordergründig unwiderlegbare Foto mit dem Versprechen einer scheinbar objektiven Darstellung aufwarten kann. Ist die »Tendenzfotografie« für Tucholsky als Agitationsmittel eine »maßlos gefährliche Waffe«, und bezeichnet er sie als »Dynamit und Sprengpatronen«⁷¹, so stellt ihre »Beschriftung«, wie Benjamin in seinem zweiten »Pariser Brief« schreibt, eine »Zündschnur« dar, die »den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt.«⁷²

Der Verlauf der Front bei dem Kampf, in dem die Foto-Texte zum Einsatz kommen, ist dabei klar abgesteckt. Auf der einen Seite steht, wie in den sozialkritischen Reportagen »Die Kinderhölle in Berlin« oder »Menschenmaterial«, in dem die katastrophalen Verhältnisse in Obdachlosenasylen vorgeführt werden, das Proletariat. Auf der anderen, wie in »O alte Burschenherrlichkeit!« die (künftigen) Herrschenden, deren Mentalität mit der ihrer Kollegen vor dem Krieg übereinstimmt. Denn die Revolution von 1918, so Tucholsky ein Jahr später in seinem Aufsatz »Wir Negativen«, ist gescheitert. Zieht man »die Schubladen unsres deutschen Schrankes auf«, um zu »sehen, was darinnen liegt«⁷³, so wird deutlich, daß die »neue« Republik die alte oppressive monarchistische Gesinnung übernommen hat. Es gilt also »Nein« zu sagen und das »mit Haß«, »jetzt, gerade jetzt und heute aus[zukehren], was in Deutschland faul und vom Übel war und ist«⁷⁴ – »aus Liebe für die Unterdrückten, die«, präzisiert Tucholsky, »nicht immer notwendigerweise Proletarier sein müssen.«⁷⁵ Deren Elend, das durch die Fotografie stärker noch als durch jedes andere Medium veranschaulicht und »bewiesen« wird, erscheint als unmittelbare Folge der politischen Mißstände – die beiden Stimuli der Foto-Texte bei Tucholsky, Sozialkritik und politischer Protest, bedingen sich gegenseitig.

67 K. Tucholsky: Was darf die Satire?, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 3. S. 30

68 K. Tucholsky: O alte Burschenherrlichkeit!, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 4. Texte 1920, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 279

69 Ebd.

70 Ebd.

71 K. Tucholsky: Die Tendenzfotografie, S. 107

72 Walter Benjamin: Pariser Brief II. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band III. Kritiken und Rezensionen. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwegelhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 505

73 K. Tucholsky: Wir Negativen, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 3, S. 73

74 Ebd., S. 79

75 Ebd., S. 80

*

Was jedoch nun den Einsatz der Fotografie als Waffe im politischen Kampf beeinträchtigt, das ist zum einen das Fehlen von Fotos, die das Elend und die Ungerechtigkeit umfassend dokumentieren würden. »Es gibt so wenige, zerstreut, durch Zufall entstanden. Das ist nichts. Systematisch muß gezeigt werden: so wird geprügelt, und so wird erzogen, so werdet ihr behandelt, und so werdet ihr bestraft.«⁷⁶ Eben diese Fotos, die nicht wie beispielsweise jene in der »Berliner Illustrierten« affirmativ die Posen der Regierenden und ihre Errungenschaften abbilden, sondern ungeschönt die gesellschaftlichen Mißstände zeigen, hat Walter Benjamin in seinen Bemerkungen zur Fotografie Anfang der 1930er Jahre »zerstörend«⁷⁷ genannt – im Unterschied zur »schönen Fotografie« eines Renger-Patzsch beispielsweise, die »keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen als dies: die Welt ist schön.«⁷⁸

Zum anderen mangelt es an einem Diskurs, innerhalb dessen sich eben diese Art der »zerstörenden« Fotografie bewegen würde. Noch hat sie keine effektive Präsentationsform, noch gibt es kein Massenmedium, das auch tatsächlich als solches vom Grad der sozialen und politischen Kritik her die Nachfolge von »Witzblättern« wie dem »Simplicissimus« antritt und sich überdies nicht nur an ein elitäres, sondern an ein neues »völlig amorphe[s] Publikum«⁷⁹ richtet, das es zur politischen Einflußnahme aktivieren würde. Stellt die »öffentlichen Meinung« letztlich ein exklusives Produkt dar, das aus der Repräsentation der jeweiligen Zielgruppe eines Mediums resultiert⁸⁰, so erweist sie sich in der Presselandschaft der 1920er Jahre als ein Privileg des Bürgertums. »Was uns fehlt, ist die tendenzfotografisch illustrierte Kampfzeitung.«⁸¹

1928 verläßt Tucholsky denn auch die »Weltbühne«, deren Herausgeber er zusammen mit Carl von Ossietzky war, und beginnt Artikel für eine Zeitschrift zu schreiben, deren beispiellosen Einsatz von Fotografien er bereits früher im Jahr in einem Aufsatz, »Das überholte Witzblatt«, hervorgehoben hatte. Nicht nur erschien die »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« (seit 1927 auch »AIZ«) des Verlegers Willi Münzenberg – ursprünglich 1921 als »Sowjet-Rußland im Bild« gegründet und 1922 in »Hammer und Sichel« umbenannt – seit 1925 mit einer durchschnittlichen Auflage von 200 000 Exemplaren im Kupfertiefdruckverfahren, wodurch die reproduzierten Fotos im Vergleich zum sonst gebräuchlichen Offsetdruck an Schärfe gewannen. Auch bemühte sich die Redaktion, dem Bildmonopol der bürgerlichen und regierungskonformen Illustrierten, allen voran der »Berliner Illustrierten« mit einer Auflage von einer Million Exemplaren, durch die »Arbeiterfotografenbewegung« ent-

76 K. Tucholsky: Mehr Fotografien! S. 21

77 Walter Benjamin: Paralipomena zu »Kleine Geschichte der Fotografie«, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 3, S. 1140

78 Walter Benjamin: Der Autor als Produzent, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 2, S. 693

79 K. Tucholsky: Die Tendenzfotografie, S. 106

80 Vgl. Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996², S. 183ff.

81 K. Tucholsky: Die Tendenzfotografie, S. 107

gegenzuwirken: Seit 1925 wurde der Leser mit Gebrauchsanleitungen und Preisausschreiben dazu aufgefordert, selber zu fotografieren.⁸² Im selben Jahr war die technische Voraussetzung dafür geschaffen worden: die erschwingliche Massenproduktion der handlichen *Leica*-Kamera. Hinzu kommt, daß für die »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« ab 1923 mit John Heartfield (eigentlich Helmut Herzfeld) (1891-1968) der wichtigste zeitgenössische Pionier und Vertreter der politischen Fotomontage arbeitete und in vielerlei Hinsicht das praktisch umsetzte, was Tucholsky theoretisch die Jahre zuvor eingefordert hatte.

EXKURS: John Heartfield und die Entstehung der politischen Fotomontage

Zwar hatten bereits im 19. Jahrhundert Oscar Rejlander (»Two Ways of Life« 1857), Henry Peach Robinson (»Bringing Home the May« 1862) und Hans Christian Andersen (»Großer Wandschirm« 1873/74) frühe Fotomontagen, damals »Photokompositionen« genannt, mit allegorischen Darstellungen geschaffen und hatte – wieder einmal – Karl Kraus in der »Fackel« vom 11. Juni 1911 mit seiner Fotomontage »Der Sieger«, die den Inhaber der Wiener »Neuen Freien Presse« vor der Kriegsgöttin Athene zeigt, das Verfahren für politische Zwecke genutzt⁸³ – bis heute sind es aber Raoul Hausmann, George Grosz (eigentlich Georg Groß) und vor allem John Heartfield, die als die Erfinder der Fotomontage gelten.

Bereits 1916 führten Grosz und Heartfield nach eigenen Aussagen erste »Photo-Klebe-Montage-Experimente« durch⁸⁴, die allerdings erst im Zusammenhang mit dem Berliner Dadaismus eine programmatische Grundlage erhalten sollten. Wie schon 1916 die dadaistische Urbewegung im Züricher »Cabaret Voltaire«, so stand auch der Berliner »Club Dada«, der sich zwei Jahre später um Richard Huelsenbeck bildete, ganz im Zeichen einer radikalen Verweigerungshaltung gegenüber jedem Sinn und vor allem bürgerlichen Normen. Im Zuge dieser »Kunstzerstörung als Purgativ«⁸⁵ ist es die Technik der Collage⁸⁶, die sich von Anfang an für die Produktion dadaistischer Werke

82 Vgl. Rolf Surmann: Die Münzenberg-Legende. Zur Publizistik der revolutionären Arbeiterbewegung 1921-1933, Köln: Prometh-Verlag 1982, S. 105-109

83 Vgl. zu den Beispielen früher Fotomontage auch H. Möbius: Montage und Collage, S. 209ff.

84 Eckhard Siepmann (Hg.): Montage: John Heartfield: Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten. Zeitung: Dokumente-Analysen-Berichte, Berlin: Van Genep 1988, S. 27ff.

85 Dietrich Mathy: Europäischer Dadaismus oder: Die nichtige Schönheit, in: Hans Joachim Piechotta (Hg.): Die literarische Moderne in Europa. Band 2. Formationen der literarischen Avantgarde, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 105

86 Obwohl Herta Wescher Beispiele der Collage bereits im 19. Jahrhundert ausmacht, gilt das Jahr 1912 als das »offizielle« Entstehungsdatum der Collage: Innerhalb der Strömung des Kubismus schufen Pablo Picasso und George Braques eine erste Form der Collage, die *papiers collés*, auf denen eine Realie das gemalte Motiv ersetzt, bevor dann in der »klassischen« Collage des Kubismus dem Gemälde Gegenstände eingefügt werden, die in ihrer zufälligen Beliebigkeit nichts mit der Komposition zu tun haben scheinen. Trotz der neuen Technik, die mit herkömmlichen Modellen des organischen Kunstwerks bricht, verfahren die Kubisten bei der Produktion ihrer Collagen nach einer letztlich tradi-

als bestimmend erweisen sollte. So lautet Tristan Tzaras Rezeptur für die Herstellung dadaistischer Dichtung:

»Um ein dadaistisches Gedicht zu machen, nimm eine Zeitung. Nimm eine Schere. Wähle einen Artikel von der Länge des beabsichtigten Gedichtes. Schneide den Artikel aus. Schneide sodann jedes von den Wörtern aus, woraus der Artikel besteht, und tue sie in einen Beutel. Schüttele alles leicht. Darauf nimm einen Schnitzel nach dem anderen so heraus wie sie aus dem Beutel kommen. Schreibe gewissenhaft ab.«⁸⁷

Bei diesem ersten Schritt der bloßen Destruktion sind die anderen avantgardistischen Bewegungen nicht stehengeblieben: In seiner »Merzkunst« setzt Kurt Schwitters zufällig Gefundenes, Abfälle und Kaputtes nach letztlich traditionellen ästhetischen Kriterien neu zusammen. Dem »*Entformeln der Materialien*«⁸⁸ folgt die sinnproduzierende Konstruktion, denn »*Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt*«. ⁸⁹ Ebenso erfolgt bei den Surrealisten die Verweigerung der Logik und die Propagierung des Zufalls im Namen der Generierung von neuen Bedeutungen – von Bedeutungen, die zwar, wie bei Breton, angesichts merkwürdiger Koinzidenzen offensichtlich vorhanden, als Manifestationen des Unbewußten nicht jedoch rational entschlüsselbar sind.⁹⁰

Der Berliner Dadaismus unterscheidet sich nun wiederum von seinem Schweizer Pendant durch die entschieden politische Ausrichtung, für die bereits die Titel der im Umkreis des »Club Dada« entstandenen Werke symptomatisch sind – z.B. Raoul Hausmanns Ebert-Persiflage »Pamphlet gegen die Weimarerische Lebensaussaffung« (1919) oder Hannah Höchs Fotomontage »Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands« (1920). Stehen die avantgardistischen Bewegungen auch für eine Umsetzung von Kunst in Lebenspraxis, so wird in Berlin aus den Zürcher Unsinnaktionen die politische *Agitation*, die sich freilich stets auf bloße Kritik beschränkt, ohne konkrete Alternativen zu bieten.

Wenn Grosz und Heartfield – der sich mit seinem Beitritt zur KPD 1918 von allen Berliner Dadaisten am klarsten politisch positionierte – vor diesem Hintergrund für ihre ersten Fotoklebearbeiten den Begriff der Montage verwenden, dann schwingt dabei ein Moment der Technikbegeisterung mit, die vor allem den Bruch mit dem herkömmlichen elitären Verständnis vom »organischen« Kunstwerk demonstrierte. Anders als »Collage« (griechisch für »Zusammengekittetes, Zusammengelötetes, Zusammengeleimtes«) entstammt »Montage« (französisch für »Aufbau, Aufstellung, Zusammensetzung«) dem Bereich der Industrie und der Massenproduktion. Wenn Grosz

tionellen Kunstauffassung: Nicht zufällig handelt es sich bei den meisten Gemälden mit Collage-Elementen um traditionelle »Stilleben«.

87 Zitiert nach Dietmar Elger/Uta Grosenick (Hg.): Dadaismus, Köln, London, Los Angeles u.a.: Taschen 2004, S. 13

88 Hermann Korte: Die Dadaisten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 96

89 Zitiert nach ebd., S. 91,

90 Zum Verhältnis der Surrealisten zu den Dadaisten siehe auch Peter Bürger: Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um neue Studien erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 51-54

und Heartfield darüber hinaus auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe« 1920 in blauer Arbeitskleidung auftraten und sich selber als »Fotomonteur« bezeichneten, brachten sie damit auch ihre Solidarität mit einer sozialen Gruppe zum Ausdruck, in deren Namen es mit den eigenen künstlerischen Mitteln den Klassenkampf zu führen galt: Im Deutschen ist »Montage« auch Teil der Militärsprache und heißt soviel wie »sich mit (militärischer) Dienstkleidung, Uniform ausstatten« bzw. »eine Batterie mit Geschütz versehen«. ⁹¹ Letztlich leitet sich also Grosz' und Heartfields Wahl des Begriffs der Fotomontage aus ihrem eigenen antibürgerlichen und agitatorischen Selbstverständnis ab. Diente doch auch Benjamin in seinem »Kunstwerk«-Aufsatz die Methode der Montage als positives Gegenstück zum pseudo-auratischen Gebrauch der Bilder im Faschismus. Denn wie im Straßenverkehr, den man zunächst aufgrund seiner Schnelligkeit als Schockerlebnis erlebt und der dann, sozusagen als Maßnahme des Selbstschutzes, beim Passanten oder Fahrer zu geschärfter Konzentration führt, so hat die schnelle Folge der Bilder beim Rezipienten eine »gesteigerte Geistesgegenwart« ⁹² zur Folge: Das erweiterte Bewußtsein befindet sich in Alarmbereitschaft, um eine Durchbrechung des Reizschutzes durch den Schock zu verhindern, der ein psychisches Trauma bewirken würde – so aber wird er zur »heilsamen Entfremdung«. ⁹³

Sollte sich seit den filmtheoretischen Texten Wsewolod Pudovkins und Sergej Eisensteins in den 1920er Jahren der Begriff der Montage für narrative Formen des Nacheinanders, der Begriff der Collage aber für räumliche Gleichzeitigkeiten und Werke der bildenden Kunst durchsetzen, so erweisen sich Heartfields erste politische Fotomontagen zudem als Vorwegnahme der Eisensteinschen »Montage der Attraktionen«: Während bei Pudowkin die »Bezugsmontage« und damit der Erzählfluß im Vordergrund steht, betont Eisenstein das Aufeinanderprallen zweier konträrer Bilder, die »Gegenüberstellung«, aus der sich eine »neue Vorstellung« ergibt und die den Zuschauer zur Mitarbeit motiviert. ⁹⁴ Diese Art der Montage sollte denn auch die Grundlage für Eisensteins eigene kommunistische Propagandafilme bilden, allen voran »Panzerkreuzer Potemkin« (1925) und »Oktober« (1926).

Heartfield bedient sich nun in seinen ersten Experimenten in Sachen politische Fotomontage der rudimentären Form der »Montage der Attraktionen«, der *Kontrastmontage* zweier Fotos, die er auch als »dialektische Fotomonta-

91 E. Siepmann: Montage, S. 199

92 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 503

93 W. Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, S. 379

94 Zitiert nach: John Heartfield: Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Eine Dokumentation. Hrsg. und kommentiert von Roland März. Mitarbeit Gertrud Heartfield, Dresden: Verlag der Kunst 1981, S. 397. In »Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form« von 1929 [In: Texte zur Theorie des Films. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 1998, S. 280] schreibt Eisenstein über den Unterschied der Verwendung von Montage bei ihm und bei Pudovkin: Nach Pudovkins Auffassung »ist die Montage das Mittel, den Gedanken durch aufgenommene Einzelstücke abzurollen (episches Prinzip). Meiner Ansicht nach ist aber Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke ENTSTEHT (dramatisches Prinzip).«

ge« bezeichnet.⁹⁵ In dem »Arbeiter-Jahrbuch« von 1923, das im Verlag seines Bruders Wieland Herzfelde, dem »MALIK –Verlag« (MALIK = albanisch für »Anführer, Räuber, Aufrührer«) erscheint, wird dem Foto von der pompösen Bestattung eines Generals im Ersten Weltkrieg das eines »an der Front abgeschlachteten Proletariers« gegenübergestellt, der auf einen Karren verladen wird.⁹⁶ Dieselbe Technik findet sich dann auch auf den von Heartfield seit 1921 gestalteten Buchumschlägen: So sind auf der Vorderseite von John Dos Passos' »Drei Soldaten« von 1928 eben jene auf der Rast, auf der Rückseite aber drei Leichen zu sehen. Heartfields politische Fotomontagen erweisen sich somit als Einlösung eines Verfahrens, das Tucholsky bereits zehn Jahre zuvor in »Mehr Fotografien!« eingefordert hatte.

*

In seinen für die »AIZ« unter dem Pseudonym Theobald Tiger verfaßten literarischen Foto-Texten, bei denen es sich ausschließlich um »Bildgedichte« handelt, knüpft Tucholsky an eine Form an, die vor ihm schon andere Autoren der Zeitschrift verwendeten.⁹⁷ Bei Tucholsky sind drei Gruppen von unterschiedlichen Foto-Text-Relationen zu unterscheiden. In den seltensten Fällen wird das Foto durch den Text *allegorisiert*; so heißt es in dem Gedicht »Ein Haus – untendurch« zu einem Bild, das aus der Froschperspektive durch die Beine des Löwen des Bismarckdenkmals hindurch vom Reichstag gemacht wurde:

»Das ist Deutschland:

Im Vordergrund

eine Bestie mit klobigen Beinen und riesigen Muskeln, ein Arbeitstier – tüchtig und böse – so steht es hier.

[...]

Im Hintergrund – im Hintergrund

da steht das Parlament.«⁹⁸

Die größte Gruppe von »Bildgedichten« verbindet die Fotos mit einer *rhetorischen Situation*, dem Monolog (nach 1928 auch dem Dialog) oder der Apostrophe: In Rollengedichten wie »Mädchen aus Samoa« (»Ich bin ein Mädchen aus Samoa.«⁹⁹) oder »Gesang der englischen Chorknaben« (»Ehre den Gott der herrschenden Klassen!«¹⁰⁰) fangen die auf dem Foto Abgebilde-

95 Siehe Wieland Herzfelde: John Heartfield. Leben und Werk, Westberlin: Verlag der Kunst 1986, S. 48

96 Michael Hepp: Tucholsky. Biographische Annäherungen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, S. 295; Malik-Jahrbuch. Berlin 1923, S. 41

97 Einen Überblick über die verschiedenen Autoren und ihre »Bildgedichte« in der »AIZ« gibt der von Lily Korpus herausgegebene Band »Rote Signale. Gedichte und Lieder. Sammlung von Bild-Gedichten aus der AIZ«, Berlin 1931

98 K. Tucholsky: Ein Haus – untendurch, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 10. Texte 1928. Hrsg. von Gisela Enzmann-Kraiker und Christa Wetzel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001. S. 408f.

99 K. Tucholsky: Mädchen aus Samoa, in: ebd., S. 337

100 K. Tucholsky: Gesang der englischen Chorknaben, in: ebd., S. 350

ten zu sprechen an. In »Start« (»Du wirst mal Kanzleisekretär«¹⁰¹) oder »Mutterns Hände« (»Hast uns Stulln jeschnitten...«¹⁰²) wird die Person auf dem Foto zum Adressat – hier das Baby, das bereits von Geburt an zur Klassenzugehörigkeit verdammt scheint, dort die »Mutter«, deren Hände zum Inbegriff des stillen Trostes und der Zärtlichkeit innerhalb des Arbeitermilieus werden. Die für Tucholsky primäre Eigenschaft des Fotos, seine Authentizität, findet im Duktus des Textes, der direkten Rede und der betont einfachen, manchmal – wie in »Mutterns Hände« – dialektal gefärbten Sprache der Gedichte ihre Entsprechung. Das fotografische wird zum poetologischen Prinzip. Allerdings erweist sich bei dieser Gruppe von Foto-Texten der Bildteil zumeist als nicht notwendige Illustration: Nicht nur hat Tucholsky von der Machart her ähnliche Rollengedichte auch ohne Fotos¹⁰³ bzw. mit karikierenden Zeichnungen¹⁰⁴ veröffentlicht; die Agitation, die in den früheren Aufsätzen Tucholskys primär von den Fotos aufgrund ihres provozierenden dokumentarischen Gehalts ausgehen sollte, vollzieht sich hier auf rein textueller Ebene. Nahezu alle Gedichte enden, wie »Mädchen aus Samoa«, mit dem in seiner Schärfe dem Tonfall der kommunistischen »AIZ« angepaßten Aufruf zum Klassenkampf:

»[...] ein Schrei geht durch die Welt, eine Sehnsucht –
aus schwer arbeitender Brust ein

Gekeuch:

Proletarier aller Länder vereinigt Euch!¹⁰⁵

Lediglich bei einer kleineren dritten Gruppe von »Bildgedichten« macht sich der Text die entlarvenden *dokumentarischen Qualitäten* des Fotos zunutze und liefert gleichermaßen Informationen wie einen satirischen Kommentar zum Bild. Z.B. wenn es im Sinne einer Parteinahme für die »Unterdrückten« in »Bürgerliche Wohltätigkeit« unter dem Foto einer Tafel mit ausgezehrten Gestalten heißt:

»Sieh! Da steht das Erholungsheim
Einer Aktiengesellschafts-Gruppe;
Morgens gibt es Haferschleim
Und abends Gerstensuppe.«

Und mit dem Aufruf geendet wird:

»Proleten!
Fallt nicht auf den Schwindel rein!
Sie schulden euch mehr als sie geben.«¹⁰⁶

101 K. Tucholsky: Start, in: ebd., S. 370

102 Auch in: Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografien. Montiert von John Heartfield, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973, S. 171

103 Z.B. Tourist, S. 31f.; Nebenan, S. 43f.; Sonntagsmorgen, im Bett, S. 195f.; alle in: K. Tucholsky: Gesamtausgabe. Band 10. Texte 1928. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001

104 Z.B. Ehekrach, S. 68, oder Liebespaar am Fenster, S. 483, in: ebd.

105 K. Tucholsky: Mädchen aus Samoa, in: ebd., S. 338

*

In »Deutschland, Deutschland über alles« (DD) zieht Tucholsky eine doppelte Bilanz.¹⁰⁷ Einerseits werden hier sämtliche Möglichkeiten einer »Politisierung der Kunst«¹⁰⁸ durch die betextete Fotografie, die Tucholsky zwar bislang theoretisch erfaßt, praktisch aber nur verstreut und mit unterschiedlichen Ergebnissen erprobt hatte, systematisch auf 231 Seiten durchgespielt. Anhaltspunkte dafür, wie eng die 184 Fotos mit den 96 Texten im Buch miteinander verschränkt sind, ja, sich gegenseitig bedingen, gibt bereits die komplizierte Entstehungsgeschichte.¹⁰⁹ Im März 1929 entwerfen Willi Münzenberg und Tucholsky den Plan für einen illustrierten Sammelband mit Tucholsky-Texten, der in Münzenbergs »Neuem Deutschen Verlag« erscheinen soll. Daraufhin sah Tucholsky die »AIZ« nach geeignetem Bildmaterial durch. Die Fotos, die er aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, teilweise vollständig, teilweise nur in Ausschnitten, entnahm, kombinierte er dann mit 33 eigenen bereits schon einmal publizierten Artikeln, oder er ließ sich von ihnen zu neuen Texten anregen – 55 in der fertigen Fassung. Münzenberg schließlich übergab das Manuskript John Heartfield, der teilweise sowohl neue Fotos auswählte als auch in manchen Fällen die Bildmontage änderte. Als Tucholsky dann »das Illustrationsmaterial sah, entschloß er sich, den Text wesentlich zu ändern und zu erweitern, was wiederum Heartfield anregte, weitere Fotos und Fotomontagen beizutragen.«¹¹⁰ Auf dem Buchumschlag von »Deutschland, Deutschland über alles« wird zwar auch Tucholsky als Autor des »Bilderbuches« aufgeführt; im Copyright findet sich aber der Zusatz: »Einbandentwurf, Fotomontagen sowie Text- und Bildanordnung: John Heartfield«. »Deutschland, Deutschland über alles« stellt aber nicht nur die Summe von Tucholskys bisherigen formalen Experimenten mit »Bildgedichten« dar; angesichts von elf Jahren Republik soll nun auch eine politische Bilanz gezogen werden. So wie Tucholsky in »Wir Negativen« zehn Jahre zuvor die »Schubladen unsres deutschen Schrankes« untersuchte, wird »Deutschland, Deutschland über alles« zu »ein[em] Querschnitt durch Deutschland« (DD 12).

*

In »Deutschland, Deutschland über alles« kommen im Wesentlichen drei Techniken der Verknüpfung von Fotos und Texten zum Einsatz. Neben der bereits aus einigen »Bildgedichten« bekannten *Allegorisierung* des Fotos durch den Text werden bei einer zweiten Gruppe nach dem Prinzip der *Anti-*

106 K. Tucholsky: Bürgerliche Wohltätigkeit, in: ebd., S. 500f.

107 So Tucholsky in einem Brief: »Dieses Buch ist [...] gewissermaßen eine Bilanz.«, in: Ders.: Gesammelte Werke. Ausgewählte Briefe 1913-1935, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962, S. 131

108 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 508

109 Siehe dazu: M. Hepp: Tucholsky, S. 300ff. und Hans J. Becker: Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys »Deutschland, Deutschland über alles«, Bonn: Bouvier 1978, S. 36ff.

110 W. Herzfelde: John Heartfield, S. 50

thetik Fotos oder Fotos und Texte gegenübergestellt, bei einer dritten steht das Foto als *Dokument* bzw. als *Beweis* im Vordergrund.

Der erste Fall der *Allegorisierung* findet seine deutlichste Anwendung in dem Beitrag »Die Tarnung«. Unter dem Foto eines von einem Tarnnetz verborgenen Soldaten mit Maschinengewehr ist zu lesen: »Der neueste Schutz bei der deutschen Reichswehr macht die Maschinengewehrabteilung fast unsichtbar. Dieses Netz ist kein Netz. Es ist eine Allegorie.« (DD 43)



Die *bimediale Kontrastmontage* findet ihre wirksamste Anwendung in einem mit »Statistik« betitelten Beitrag. Auf der rein textuellen Ebene stehen sich die bekannten Parteien gegenüber: Ein »gelernter Arbeiter« und ein »Buchhalter« rechnen in der Ich-Form vor, wie wenig sie im Vergleich zu den pensionierten Monarchisten oder dem »Schlachtenverlierer Ludendorff« (DD 50) verdienen und wieviel sie davon, nämlich den größten Teil, durch Steuern an Institutionen wie die Reichswehr, die Polizei oder die Kirche abgeben müssen. Die Gegenüberstellung von Aufnahmen von wohlgenährten Priestern (DD 47) und einer Arbeiterfamilie (DD 49) oder einem Armenviertel (DD 52) und Panzern (DD 53) vollzieht diesen Kontrast auf der Bildebene nach. Unmittelbar verbunden werden Foto und Text nun durch deiktische Legenden: Auf die zwischen die Fotos montierten Fragen »Wo steckt Deutschlands Geld?«, »Hier?«, »oder vielleicht hier?« (DD 52), folgt auf der nächsten Seite in einem Satz zwischen den Aufnahmen von der Reichswehr und der Deutschen Bank die Antwort: »Nein, da ist es« (DD 53) »und da...« (DD 54).

Wo steckt Deutschlands Geld?

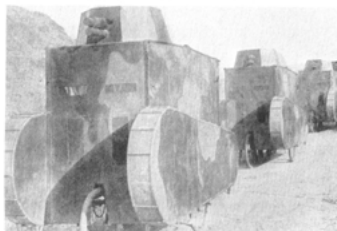


Hier?



Nein, da ist es

oder vielleicht
hier?



Das satirische Moment, das zunächst in erster Linie rein textuell funktioniert, wenn der Feststellung zu Beginn, »Wir sind ein armes Land« (DD 46), durch die Entlarvung der Nutzung der Steuergelder und der Höhe der Gehälter der Herrschenden widersprochen wird, erfährt am Ende seine Erweiterung auf der Foto-Text-Ebene: Über die Feststellung vom Anfang ist das Foto einer luxuriösen Auslage eines Ankleidegeschäfts gesetzt (DD 55).

Dieses Verfahren der »dialektischen Montage« im Sinne Heartfields wird nun zum einen in der reinen Fotogegenüberstellung angewandt, wenn z.B. der Aufnahme jubelnder Kinder eine von toten Soldaten folgt (DD 219) oder das Foto des Schlafzimmers einer wohlhabenden neben jenes einer armen Familie gestellt wird (DD 155).



Die letzte Kontrastierung gewinnt noch zusätzliche satirische, ja zynische Schärfe durch das Textelement des jeweils über das Bett gehängten Spruches: »Gott wacht für alle groß und klein/drum schlafe ohne Sorgen ein« bei der

wohlhabenden Familie, und »Beklage nicht den Morgen/der Müh und Arbeit gibt/es ist schön zu sorgen/für Menschen die man liebt.«

Die dokumentarische Qualität derartiger Aufnahmen, die zum anderen innerhalb der Strategie einer Bild-Wort-Antithetik mitbetont wird, tritt in den folgenden Kapiteln in den Hintergrund. Eine Auswechslung gegen eine Zeichnung wäre denkbar, da hier allein das Motiv zählt, nicht aber die indexikalische Qualität des Bildes – sei es im Beitrag »Götzen der Maigoto-Neger« (DD 44), wo über dem Text, in dem von einem afrikanischen Stamm die Rede ist, der seine Götzen als bekleidete Wachspuppen umtanzt, ein Foto aus einem Museum abgebildet ist: lebensgroße Puppen in preußischen Uniformen; sei es in »Die Feuerwehr« (DD 82), wo sich über dem Bericht von russischen Feuerwehrmännern, die, um endlich wieder etwas zum Löschen zu haben, Feuer legen und dafür zum Tode verurteilt werden, ein Foto von Reichwehrsoldaten findet. Diese Strategie des bimedialen Widerspruchs, durch die beide Male an sich anekdotische Texte zu politischen Parabeln mit klaren Botschaften werden – in Deutschland wird an der Uniform und ihren Trägern Götzendienst geleistet, die Reichwehr ist zum Zweck ihrer Selbsterhaltung am Krieg interessiert –, findet schließlich ihre Steigerung in einer klassischen Karikatur: In »Der Reichstagsabgeordnete« trägt das Foto eines aufgeplusterten Kakadus die Unterschrift »Wir werden die Regierung zwingen...« (DD 29).

Der Reichstagsabgeordnete



„Wir werden die Regierung zwingen ...!“

Der antithetischen Montage von Fotos und Fotos und Texten steht der Gebrauch von Fotos in »Deutschland, Deutschland über alles« gegenüber, bei dem die *Authentizität* des Textes und Fotos hervorgehoben wird. Zum einen werden hier durch den Text Fakten mitgeteilt, die ebenso unumstößlich erscheinen wie die dazugehörige Fotografie, so daß die abschließende Botschaft des Beitrags Schlagkraft erhält. Meistens sind in diesen Fällen Text und Foto durch deiktische Ausdrücke zu einer Einheit verbunden; am deutlichsten in Kapiteln wie in jenem mit dem unbetitelten Foto eines dem Aussehen nach wohlhabenden Pfandleihers inmitten seiner Schätze, das mit der Legende versehen wurde: »Diese Pfandleihe nimmt 45% Zinsen im Jahr« (DD 170); oder in »Nie allein« (DD 124-131), das thematisch an Tucholskys »Kinderhölle«-Reportage erinnert und mit dem Partikel »so« auf die in den

Textkorpus integrierter Fotos von überfüllten Proletarierwohnungen verweist.

Nie allein

Eine Seite des Proletariatskalküls aller Länder wird niemals beschrieben — nämlich die Tragik, die darin liegt, daß der Proletarier nie allein ist. So ist sein Leben: Geboren wird er im Krankenhaus, wo viele Mütter kreiden, oder in einem Zimmer, wo ihn gleich die Familie mit ihrem Anhang, den Schlafkubeln, umwimmelt; »



wächst er auf, und dies hier ist auch eine bessere Familie, denn hier hat jeder sein eigenes Bett; alle aber, die so leben, leben ständig das Leben der anderen mit und sind nie allein. So



ist seine Welt; dieses Haus zum Beispiel hat sechs Hefen, und sechshundert Familien wohnen hier, kommen und gehen, schreien und rufen, kochen und waschen, und alle hören alles; jeder nimmt am Schicksal des anderen auf die empfindlichste Art teil, in der dies möglich ist: nämlich mit dem Ohr. Das Ohr des Proletariats lernt Geräuschlosigkeit nur in der Einsamkeit kennen. Im Maschinenraum arbeitet er mit den andern; im Stollen mit der Belegschaft; am Bau mit den andern —



nie ist er allein. Zu Hause nicht —



Auch in den 19 »Bildgedichten« in »Deutschland, Deutschland über alles«, in das die bereits in der »AIZ« erschienenen »Start« und »Mutterns Hände« übernommen wurden, ist eine Tendenz zur Betonung des Dokumentarischen in Text und Bild zu erkennen. Wird doch beispielsweise das »Lied der Steinklopfer« (DD 213) durch eine Abbildung eben jener bei der Arbeit oder die Situation des »Prolet[en] vor Gericht« (DD 179) durch ein Foto der von der Anklagebank aus aufgenommenen Richter veranschaulicht.



Lied der Steinklopfer

Wenn jeder Stein ein Richter wär,
ein General von unserem Heer,
Herr Hilferding im Frack —
dann rammten wir mit voller Kraft,
die Straße wä're bald geschafft —
rach-

pickepack-
tack-tack.

Daß jeder Stein und jeder Stein
so schwer geht in den Boden ein
wie allen Tag für Tag
die Lehre, daß der Arbeitsmann
nicht nur für andere schuften kann —
rach-

pickepack-
tack-tack . . .!

Wer marschier't mit Pfeifen, wer führt laut
über die Straße, die wir gebaut?

Und wer ist daran schuld?

Die Ramme gepackt.
Es klopft im Takt:

Geduld.
Geduld.
Geduld.

Der Höhepunkt dieses Vertrauens in den Wahrheitsgehalt der Fotografie findet sich in den Aufnahmen, bei denen die Physiognomie des Abgebildeten —

stets ein Vertreter der »Herrschenden« – als bezeichnend für dessen Charakter aufgefaßt wird. Schon drei Jahre zuvor, in seinem Aufsatz »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte«, hatte Tucholsky die demaskierenden Möglichkeiten der Fotografie hervorgehoben.

»Weil jeder genau so ist, wie er aussieht, und weil wir nur nicht lesen können, was uns die Natur eindeutig auf die Menschengesichter schreibt, so können Augenblicksphotographien erbarmungslos enthüllen, was das Auge nicht so schnell wahrnehmen können. [...] Das Tier, das fast niemals Komödie spielt, ist in jedem Augenblick unmittelbar wahrhaftig; dem fotografierten Menschen rutscht manchmal aus Versehen die Wahrheit über das Gesicht, und wenn sie ihn gerade dabei fassen, ist es sein Pech. Was enthüllt die Linse – ?«¹¹

Ist es in »Deutschland, Deutschland über alles« nun Tucholskys Ziel, wie er in der »Vorrede« schreibt, aus den Fotos »das Typische herauszuholen« (DD 12), d.h. als »Querschnitt durch Deutschland« eine spezifisch deutsche Typologie zu entwerfen, finden sich neben den »Unterdrückten« auf den dokumentarischen Arbeiterfotos auch »die Maden«, die »Unterdrücker« – denn: »Auch sie sind Deutschland.« (DD 12)



So lassen in dem Beitrag »Köpfe« die Porträts von drei Generationen deutscher Geschäftsinhaber Tucholsky Rückschlüsse auf deren Charakter ziehen. Erwartungsgemäß vernichtend fällt denn auch das Urteil über die »Gesichter« aus, »die in die Hose gehören« (DD 176). Der Vergleich des »glatt rasierten Schweineschädels«, der »zwei kleinen Knopfaugen«, des »erbarmungslosen Kragen[s]« und des »Zahnbürstenschmurrbart[s]« des zeitgenössischen Unternehmers Schulze mit seinen Vorfahren zeigt, daß es »die gute alte Zeit [...] nie gegeben [hat]. Die schlechte neue? Allemaal.« (DD 176) Ebenso »liest« Tucholsky die »Gesichter« dreier »Führer des Stahlhelmtages«: »Kann man sich denken, daß in diesen Augenpaaren jemals etwas gewesen ist, das wir »Güte« nennen – ?« (DD 210)

Die didaktischen Elemente des Buches als Strategie zur Aktivierung des Rezipienten treten hier am deutlichsten zu Tage. Bereits in der »Vorrede« zu »Deutschland, Deutschland über alles« wendet sich Tucholsky mit der Aufforderung an den Leser, die Fotos genau anzusehen: »Seht den Leuten in die Augen, und laßt sie reden. Sie sagen euch ihr Leben; sie sagen euch von einem Teil Deutschlands.« (DD 12) Sei es, daß das Foto durch den Text zur Allegorie wird, sei es daß der dokumentarische Charakter der Fotos betont wird, sei es, daß der Leser in der antithetischen Montage buchstäblich zum »Kombinieren« angehalten wird – stets stellen die Fotos mit ihren Texten Instrumente der Wahrheitsfindung dar, sind sie Mittel der Aufklärung über die sozialen und vor allem politischen Mißstände in der Republik. Denn in den Anleitungen zur Entzifferung der physiognomischen Merkmale der Dargestellten werden, wie Tucholsky in seinem Aufsatz »Das überholte Witzblatt« schreibt, »die Augen der Leser geschult«¹¹² und wird das »Bilderbuch« »Deutschland, Deutschland über alles« schließlich zu eben jenem politischen »Übungsatlas«, von dem Walter Benjamin angesichts August Sanders' typologischer Fotoserie »Antlitz der Zeit« sprach – die gleichzeitig mit »Deutschland, Deutschland über alles« erschienene Vorabpublikation aus dem großangelegten Projekt »Menschen des 20. Jahrhunderts«¹¹³:

»Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird es, seinerseits, den andern anzusehen haben.«¹¹⁴

Die Herbeiführung dieser »Machtverschiebungen« ist denn auch der Zielpunkt, auf den viele Texte von »Deutschland, Deutschland über alles« zu steuern. Die Belehrung des Rezipienten über die »Wirklichkeit« soll zu seiner Agitation führen. Wie bereits Tucholskys davor erschienene »Bildgedichte« münden auch in »Deutschland, Deutschland über alles« viele Texte, wie z.B. »Schöne Zeiten« (DD 33), »Deutsche Richter« (DD 168) oder »Prolet vor Gericht« (DD 179), in Parolen und unmißverständliche Aufrufe zum Klassenkampf. Und so wie Tucholsky zuvor die Breitenwirkung auf das »amorphe Publikum« zur Voraussetzung der Agitation machte – die Breitenwirkung, die er im Massenmedium einer »Kampfzeitung« wie der »AIZ« verwirklicht sah –, so möchte auch »Deutschland, Deutschland über alles« eine möglichst große Leserschaft ansprechen, vorrangig aus nicht-elitären Kreisen. Zu diesem Zweck nimmt das »Bilderbuch« »Deutschland, Deutschland über alles«, dessen Fotos ja, laut Tucholsky, ohne viel »Gehirnarbeit« auskommen¹¹⁵ und damit keine größeren Ansprüche an die Bildung ihres Re-

112 K. Tucholsky: Das überholte Witzblatt, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 10, S. 215

113 August Sanders' typologisches Fotoprojekt ist nur eines unter vielen, die etwa zur selben Zeit, allerdings mit anderer ästhetischer und ideologischer Zielsetzung, in Deutschland entstehen, so z.B. Erich Retzlaffs »Antlitz des Alters« (1930), Helmar Lerskys »Köpfe des Alltags« (1931) und Erna Lendvai-Dirksens »Das deutsche Volksgesicht« (1932)

114 W. Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, S. 381

115 K. Tucholsky: Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte, S. 454

zipienten stellen, den Charakter des Jahrbuchs einer satirischen Zeitschrift an¹¹⁶ – mit Rätselecke (»Rechenaufgaben« DD 40), einem Vexierbild (»Wo ist der Löwe?« DD 112) sowie oft humorvoll-derben Zwischentönen.¹¹⁷ Der zeitgenössische Verkaufserfolg des Buches bestätigt Tucholskys Strategie. Während der Verlag für die heftigen Reaktionen der Presse den Slogan »Die Presse lobt – Die Presse tobt« erfand¹¹⁸, erreichte »Deutschland, Deutschland über alles« bis 1930 eine Auflage von über 48 000 Exemplaren.

Gleichzeitig fällt jedoch »Deutschland, Deutschland über alles« als doppelte Bilanz bezüglich der politischen Lage und dem Einsatz der Fotografie als Instrument der Wahrheitsfindung und darauf aufbauend als agitatorisches Mittel letztlich negativ aus. In der Wortwahl nahezu gleichlautend wie schon zehn Jahre zuvor in »Wir Negativen« stellt Tucholsky angesichts des unverändert reaktionären Klimas und seinen sozialen Auswirkungen im letzten Kapitel des Buches fest: »Nun haben wir auf 225 Seiten Nein gesagt, Nein aus Mitleid und Nein aus Liebe, Nein aus Haß und Nein aus Leidenschaft« (DD 226). Zum anderen werden die agitatorischen Möglichkeiten der (betexteten) Fotografie zwar nach Tucholskys eigener theoretischer Vorgabe ausgelotet. Ihre Wirksamkeit wird aber u.a. dadurch von Grund auf in Frage gestellt, daß dem Buch als aufklärerisch-belehrende »Waffe« in dem Beitrag »So schreckliche Szenen« die eigene »Selbsterstörung« eingebaut ist. Auf die Überschrift folgt das Foto zweier bewaffneter Männer, die aus einem eingeschlagenen Fenster sehen. Der Text unterstreicht nun die scheinbare Evidenz der Fotos, indem es die beiden Männer als gefährliche Kriminelle identifiziert: Man sehe sich nur »die Gesichter dieser Menschen an! Brutalität und Rohheit steht in ihnen geschrieben; [...] dem geübten Physiognomiker genügt ein Blick, dem Richter gar keiner, um festzustellen: die Revolution hat hier das Unterste zu oberst gekehrt.« Der letzte Satz freilich entlarvt diese Zuschreibung des Textes als bloße Suggestion: »Übrigens sind die beiden Herren auf dem Bild verkleidete Kriminalbeamte.« (DD 37)

Die von Anfang an von Tucholsky betonte objektive Wiedergabe der Wirklichkeit stellt sich als höchst manipulierbar heraus – zunächst auf der Bildebene: Auch wenn Tucholsky in der »Vorrede« zu »Deutschland, Deutschland über alles« die reproduzierten Fotos als »Zufallsbilder« bezeichnet (DD 12), wobei der Zufall ja in der Fototheorie Authentizität und somit einen Moment der Wahrheit verbürgt – so wird doch das Unverstellte und damit die Beweiskraft der Fotos dadurch generell in Frage gestellt, daß es sich hier offensichtlich um ein gestelltes Foto handelt. Darüber hinaus zeigt Tucholsky auf der Bild-Text-Ebene, daß die scheinbar wahre Aussage des Fotos sich eben nicht wie von selbst ergibt, sondern erst durch die Textierung erfolgt¹¹⁹: Erst dadurch, daß in »Mehr Fotografien!« mitgeteilt wird, es handle sich bei den Unfallopfern um Arbeiter, und erst dadurch, daß in »Statistik« die Fotos von heruntergekommenen Gebäuden vom Text als Proletarierviertel identifiziert werden, wird das Foto überhaupt lesbar und aussage-

116 Vgl. H. Becker: Mit geballter Faust, S. 55f.

117 Vgl. »Gesichter, die in die Hose gehören« und Heartfields dazugehörige Montage eines »Arsch mit Ohren« (DD 176) oder Becker (a.a.O., S. 53f.) zu Tucholskys Äußerung über den Ex-Kanzler Scheidemann, »dessen Namen rechters mit einem Sch anfängt«.

118 Vgl. M. Hepp: Tucholsky, S. 315

119 Zu diesem Thema vgl. Volker Wortmann: Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln: Halem 2003

kräftig. Ein Bild sagt *nicht* »mehr als 1000 Worte« und die Menschen auf den Fotos, die sich auch nur verkleidet haben können, fangen auch nicht zu sprechen an, wenn man sie »lang genug ansieht« – erst in der Textierung werden sie zum Sprechen *gebracht* und wird eine Aussage in sie hineingelesen.

Die »Wirklichkeit« auf den Fotos entpuppt sich damit als bimediale Konstruktion, für deren Wahrheitsgehalt es keine Garantie gibt. So trifft auf die Fotografie zu, was Siegfried Kracauer ein Jahr nach Tucholskys und Heartfields »Deutschland«-Buch in seinen »Angestellten« für die Reportage als »Reproduktion des Beobachteten« feststellen wird:

»Hundert Berichte aus einer Fabrik lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren, sondern bleiben bis in alle Ewigkeit hundert Fabrikansichten. Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. Gewiß muß das Leben beobachtet werden, damit sie erstehe. Keineswegs jedoch ist sie in der mehr oder minder zufälligen Beobachtungsfolge der Reportage enthalten, vielmehr steckt sie einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungsfolgen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird.«¹²⁰

Jeder Versuch, das vieldeutige Foto auf eine einzige klare Botschaft festzulegen und damit in einen Text zu verwandeln, wird zur Ideologisierung. Das Foto allein enthält bis auf das Barthesche »*Ça a été*« keine Aussage. »Auch wenn ich mich noch so sehr mühe«, schreibt Barthes 1979 in »Die helle Kammer«, »alles, was ich feststellen kann, ist, daß *es so gewesen ist*«¹²¹, daß sich also der oder die Abgebildete zu einem gewissen Zeitpunkt an einem gewissen Ort vor der Kamera befunden haben muß. Für die textuelle Angabe zu Zeit und Ort sowie zur Identifizierung des Motivs, ohne die das Foto interpretierbar und damit für den Einsatz zur politischen Agitation unbrauchbar bleibt, gilt jedoch das Barthesche Diktum vom »Übel [...] der Sprache: daß sie für sich selbst nicht bürgen kann. Das Noema des Sprachlichen besteht vielleicht in diesem Unvermögen oder, um es positiv zu wenden: die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung.«¹²²

Das Überdenken der eigenen Position gegenüber dem Wahrheitsgehalt des Fotos in »Deutschland, Deutschland über alles« mag auch dazu geführt haben, daß sich Tucholsky von jener der insgesamt elf Fotomontagen Heartfields distanzierte, die gegen seinen Willen von diesem noch kurz vor dem Druck in das Buch eingefügt wurde und später die größte Empörung hervorrief. Unter den im Kreis angeordneten Fotos von Köpfen acht hoher Offiziere der kaiserlichen Armee findet sich die Unterschrift: »Tiere sehen dich an« (DD 63). Wie in der Fotomontage zu dem Gedicht »Das Parlament« (DD 138), wo ein überdimensionaler eingenickter Abgeordneter auf das Parlament gesetzt worden ist, verzichtet Heartfield explizit auf das Fotospezifische, das bei Tucholsky bei den meisten satirischen Foto-Texten in »Deutschland, Deutschland über alles« im Vordergrund stand: das Authentische, Ungestellte.¹²³ Bei Heartfields Fotomontagen stellt sich das Moment der Kritik und der

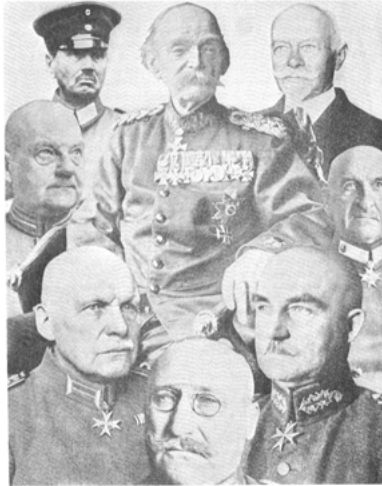
120 Siegfried Kracauer: Die Angestellten, in: Ders.: Schriften I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 216

121 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 117

122 Ebd., S. 96

123 Zu Tucholskys Kritik an »Tiere sehen dich an« siehe auch P. V. Brady: The Writer and the Camera, S. 867f.

Aufklärung nach dem Prinzip der Karikatur jedoch gerade durch die »Unnatürlichkeit« des Dargestellten, die Deformationen und Verzerrungen der abgebildeten Personen, die Disparatheit von Proportionen, Perspektiven, Relationen«¹²⁴ und nicht zuletzt durch die plakativen Unterschriften ein. Propaganda wird mit Propaganda beantwortet.



T i e r e s e h e n d i c h a n

*

Am Ende weisen Tucholskys Bedenken gegenüber Heartfields Verfahrensweise auf das Dilemma hin, in dem sich das Buch befindet. Einerseits ist »Deutschland, Deutschland über alles« eine politische Agitationsschrift. Andererseits wird aber nicht nur die Glaubwürdigkeit der Fotos in Frage gestellt und immer wieder auf die Grenzen der Repräsentation durch das Medium hingewiesen (»Das kannst du auf dem Bild nicht sehen« (DD 98) oder: »Das kann man nicht photographieren.« (DD 183)). Tucholskys Fluchtpunkt und gleichzeitig das Finale des Buches ist denn auch gänzlich unpolitisch: Folgen auf scharfe politische Polemiken immer wieder unterhaltende Kapitel wie jene über Karl Valentin, Conrad Veidt (DD 189f.), ein Stimmungsbild der Berliner »Untergrundbahn« (DD 114f.) oder das rührselige aus der »AIZ« übernommene »Bildgedicht« »Mutterns Hände« (DD 171), so öffnet sich mit dem letzten Foto-Text des Buches ein Zufluchtsort, der den Namen »Heimat« trägt.

124 Annegret Jürgens-Kirchhoff: Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Gießen: Anabas-Verlag 1978, S. 158

Heimat

„Über eines Teus hast du immer, ein Zaßak, ein Wegschäwen. Sollen auf Umpfingelachenen einen Binnu, Westwegen schimmen sich an. Binnuener sind wir, und auch durch dieses Verhängnis kommt auch Föllönn.“
— Alfred Göttschall, „Binnu-land immer“

Nun haben wir auf 225 Seiten Nein gesagt. Nein aus Mitleid und Nein aus Liebe, Nein aus Haß und Nein aus Leidenschaft — und nun wollen wir auch einmal Ja sagen. Ja — zu der Landschaft und zu dem Land Deutschland.
Das Land, in dem wir geboren sind und dessen Sprache wir sprechen.
Der Staat schere sich fort, wenn wir unsere Heimat lieben. Warum grade sie — warum nicht eine von den andern Ländern —? Es gibt so schöne.



Ja, aber unser Herr spricht dort nicht. Und wenn er spricht, dann in einer andern Sprache — wir sagen „Sie“ zum Boden; wir bewundern ihn, wir schätzen ihn — aber es ist nicht das.

Es besteht kein Grund, vor jedem Fleck Deutschlands in die Knie zu sinken und zu liegen; wir schüt! Aber es ist da etwas allen Gegenden Gemeinsames — und für jeden von uns ist es anders. Dem einen geht das Herz auf in den Bergen, wo Feld und Wein in die kleinen Straßen sehen, am Rand der Gebirgsseen, wo es nach Wasser und Holz und Erlöse riecht, und wo man einsam sein kann; wenn da einer seine Heimat hat, dann hört er dort die Herz klopfen. Das ist in schlichten Büchern, in noch dünneren Versen und in Filmen schon so verfaßt, daß

man sich heimlich schämt, zu sagen: man liebe seine Heimat. Wir aber weiß, was die Macht der Berge ist, wer die Töne hören kann, wer den Rhythmus einer Landschaft spürt . . . sein, wer gar nichts andres spürt, als daß er zu Hause ist; daß das da sein Land ist, sein Berg, sein See — auch wenn er nicht einen Fuß des Bodens be-



sigt . . . es gibt ein Gefühl jenseits aller Politik, und aus diesem Gefühl heraus lieben wir dieses Land.

Wir lieben es, weil die Luft so durch die Gassen fließt und nicht andres, der uns gesuchten Lichtwirkung wegen — aus tausend Gründen, die man nicht aufzählen kann, die uns nicht einmal bewußt sind und die doch tief in Blut sitzen.

Wir lieben es, trotz der schrecklichen Fehler in der verlogenen und machtmännischen Architektur, um die man einen weiten Regen schlagen muß; wir versuchen, an solchen

Unter »Heimat« versteht Tucholsky vor allem zweierlei. Erstens steht der Begriff für die »deutsche Landschaft«, die für denjenigen zur Heimat wird, der »die Musik der Berge [...] tönen hören kann«, »den Rhythmus einer Landschaft spürt«, der fühlt, »daß das da sein Land ist, sein Berg, sein See — auch wenn er nicht einen Fuß des Bodens besitzt...es gibt ein Gefühl jenseits aller Politik, und aus diesem Gefühl heraus lieben wir dieses Land.« (DD 227) Das »Heimatgefühl« als Landschaftserfahrung ist zweitens geknüpft an die eigenen Erinnerungen, vornehmlich aus der Kindheit, besitzt doch »jeder sein Privat-Deutschland« (DD 228). Die Heimat wirkt somit auch identitätsstiftend: Nachdem Tucholsky, der Mann der Pseudonyme, in den vorangegangenen Texten des Buches in diverse Rollen, in unterschiedliche »Ichs« geschlüpft ist und sich dabei überwiegend des polemischen Tons bedient hat, spricht er an dieser Stelle unverstellt von seiner persönlichen Heimat, Norddeutschland, »die See. Unvergeßlich die Kindheitseindrücke« (DD 230).

Dem pathetisch-affirmativen Duktus des Textes, der so gar nichts mehr mit der satirischen Schärfe der vorherigen Kapitel gemein hat, entspricht auch seine Illustrierung durch nicht »zerstörend«, sondern »schöne« Fotos einer Kirche vor einer Bergkulisse, des Königssees, von Schloß Linderhof und einer Küste bei Helgoland — in Abgrenzung zu einem Foto des Nationaldenkmals bei Rüdeseim, das in seiner »Monstrosität« (DD 228) für die selbstherrliche und oppressive Gesinnung seiner Erbauer steht.

In dieser Bebilderung entpuppt sich der utopische Raum der »Heimat« als Produkt der Ästhetik. Auf den Postkartenansichten sind nicht nur keine Menschen zu sehen; der Aspekt der Heimat, auf dem Tucholsky insistiert, das ist die »Schönheit« der Landschaft, deren Eindruck sich auch dann einstellt, wenn man sich die Ausbeutung von Arbeitern vor Augen führe, die zur Erbauung eines im Text abgebildeten Schlosses nötig war und die doch gerade auf den Seiten davor angeprangert wurde — »aber es ist dennoch, dennoch schön« (DD 228). U-topisch ist die deutsche Heimat für Tucholsky auch aus autobiografischen Gründen: Im Jahr der Entstehung von »Deutschland, Deutschland über alles« übersiedelt er nach Schweden, wo er bis zu seinem Tod bleibt. Die Schönheit der Heimat wird somit zum Konstrukt des Ausgewanderten Tucholsky. Deutschland als Postkartenalbum.

*

Letzten Endes spiegelt die Unentschlossenheit des Buches zwischen scharfer Kritik und Sentimentalität auch die politische Haltung Tucholskys wider, von dem die Selbstaussage stammt: »Der Popo sitzt genau zwischen zwei Stühlen.«¹²⁵ Da sich Tucholsky zwar nun einerseits nicht den bürgerlichen Intellektuellen, andererseits aber auch nicht den Kommunisten zugehörig fühlt, verläßt er 1930 die »AIZ«. Neben dem Fehlen eines klaren politischen Ziels und der Resignation darüber, daß sich die »deutsche Gesinnung« über die Jahre nach 1918 hinaus als letztlich unveränderbar, ja unverbesserlich erweist, mag auch die Einsicht über die Zweifel gegenüber betexteten Fotos als politische »Waffe« dazu geführt haben, daß Tucholsky nach 1930 in den fünf Jahren bis zu seinem Selbstmord keine Foto-Texte mehr geschrieben hat. Der starke unmittelbare Eindruck der Fotografie, den Tucholsky in seinen frühen Aufsätzen noch positiv hervorhob, ruft bei ihm kurz nach der Publikation von »Deutschland, Deutschland über alles« in einem Brief ein »Gefühl des Unbehagens« hervor: Gut geschriebene scharfe Artikel lasse man sich viel eher gefallen als Fotos, »die immer alles gleich in Stücke schlagen.«¹²⁶ Zudem überträgt sich die Unentschlossenheit des Buches bezüglich einer klaren agitatorischen Ausrichtung auch auf den Gebrauch der Fotos, der, wie aufgezeigt, sehr vielfältig ausfällt und nicht immer über die bloße Illustration hinauskommt. So schreibt Tucholsky in einem Brief von 1933 über »Deutschland, Deutschland über alles«: »Das Buch ist als künstlerische Leistung klobig. Und schwach. Und viel zu milde.«¹²⁷ Positiv gewendet macht diese Vielfalt des Einsatzes von Fotos »Deutschland, Deutschland über alles« aber zum fruchtbaren Experimentierfeld, das die »neue Technik der Bildunterschrift« für den Bereich der Sozialkritik und der Politik erschlossen hat.

Bertolt Brecht: »Kriegsfibel«

Das Jahr der Publikation der »Kriegsfibel« (K), 1955, im Ost-Berliner »Eulenspiegel-Verlag«, täuscht über das Datum ihrer eigentlichen Entstehung hinweg. Bereits 1936 nennt Bertolt Brecht (1898-1956) den ersten der drei Teile seiner »Svendborger Gedichte« »Deutsche Kriegsfibel«, aus deren Gedichten Hanns Eisler im selben Jahr eine Auswahl für seine Kantate »Vor dem Krieg« vertont. Bei ihrer Aufführung, so sah es Eislers Partitur vor, sollten zur Musik ein dokumentarischer Film, Fotos oder Zeichnungen gezeigt werden. Vier Jahre später, im finnischen Exil und nun also *während* des Krieges, beginnt Brecht in seinem »Arbeitsjournal« (AJ, Band 1) Texte und Fotos zu kombinieren. Finden sich in den Jahren davor im Journal ausschließlich vom Fließtext unabhängige Privataufnahmen, klebt er ab dem 29.01.1940 Fotos und Zeitungsausschnitte zum aktuellen Kriegsgeschehen aus britischen und schwedischen Zeitungen ein, auf die er in seinen Einträgen

125 H. Becker: Mit geballter Faust, S. 31

126 K. Tucholsky: Gesammelte Werke. Ausgewählte Briefe 1913-1935, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962, S. 493; vgl. auch: P.V. Brady: The Writer and the Camera: Kurt Tucholsky's Experiments in Partnership, in: MLR 74 (1979), S. 857f.

127 K. Tucholsky: Gesammelte Werke. Ausgewählte Briefe 1913-1935, S. 266

Bezug nimmt.¹²⁸ Wenige Monate später beginnt Brecht Acht- und Vierzeiler zu verfassen (vgl. AJ 1, 30.7.40, S. 135) und beschäftigt sich erneut mit einer griechisch-deutschen Auswahl aus der »Anthologia Graeca« (vgl. AJ 1, 25.7.40, S. 134), August Oehlers »Der Kranz von Gadara« (1920 erschienen), die ihn bereits in den 1920ern zu einigen Epigrammen angeregt hatte. Am 04.08.1940 vereint Brecht schließlich das Foto eines deutschen Bomberjets, auf dessen Nase das Gesicht eines Hais aufgemalt ist, mit einem vierzeiligen Epigramm (»Fliegende Haie nannten wir uns prahlend«¹²⁹) zu einem »Fotoepigramm«, wie er selbst diese neue Foto-Text-Gattung später im »Arbeitsjournal« nennen wird (AJ 2, 20.6.44, S. 663). Im Juni 1944 wird das bimediale zu einem multimedialen Projekt, als Brecht Paul Dessau für dessen Chorwerk »Deutsche Miserere« 28 Epigramme zur Verfügung stellt, deren dazugehörige Fotos während einer Aufführung, wie schon bei Eislers Kantate, zur Musik projiziert werden sollten. Ende 1944 stellt schließlich Brecht gemeinsam mit der Fotografin Ruth Berlau eine erste Fassung der »Kriegsfibel« mit über 70 Epigrammen zusammen, womit die Hauptarbeit an dem Buch abgeschlossen ist – in den folgenden Jahren entstehen nur noch vereinzelt neue Epigramme.¹³⁰

Die Umarbeitungen, denen das Werk zwischen 1949, nach einem an staatlicher Kritik gescheiterten Publikationsversuch, und 1955, als das »Amt für Literatur« erneut erwägt, den Druck zu verbieten, unterzogen werden, betreffen vor allem die Reihenfolge der Fotoepigramme, die Brecht am Ende noch einmal von anfangs 71 auf die endgültigen 69 reduziert. Ihr Abdruck folgt dabei einem festen formalen Schema. Stets findet sich auf der rechten Seite auf einem schwarzen Hintergrund die Reproduktion des Fotos – in mehr als der Hälfte der Fälle zusammen mit einem Teil des Textes, der das jeweilige Bild in der Zeitung, aus der es stammt, ursprünglich begleitete. Unter diesem Foto-Text-Ausschnitt steht, weiß auf schwarz, das Epigramm. Auf der linken Seite ist die Übersetzung des englischen oder schwedischen Zeitungstextausschnitts oder manchmal eine zusätzliche von Brecht stammende Überschrift wiedergegeben. Ansonsten bleibt die Seite unbedruckt weiß.

*

In dieser formalen Anlage folgt die »Kriegsfibel« dem Prinzip der »Entlarvung« und »Konstruktion«, das Walter Benjamin in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« für die zeitgenössische Fotografie einfordert. Zur Untermauerung seiner These zitiert Benjamin eine Passage aus Brechts »Dreigroschenprozeß« von 1931, in der, wie bei Kracauers »Angestellten«, betont wird, daß dem Foto allein keine Aussage über *die* Wirklichkeit inne- wohne:

»Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwer-

128 Zu den Fotos im »Arbeitsjournal« vgl. P.V. Brady: From Cave-Painting to »Fotogramm«: Brecht, Photography and the *Arbeitsjournal*, in: Forum for Modern Language Studies 14.3 (July 1978), S. 270-282

129 B. Brecht: Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 278

130 1945: Nr. 66 und 67; 1946: Nr. 24

ke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa der Fabrik, gibt die letztere nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich »etwas aufzubauen«, etwas »Künstliches«, Gestelltes«. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig.«¹³¹

Mit dieser Art von Kunst allein, mittels derer man sich ein Bild über die Wirklichkeit konstruiert und sich so, einem Ausspruch Martin Heideggers zufolge, über sie »ins Bild setzt«¹³², ist es jedoch nicht getan. Denn ist jede Aussage über die Wirklichkeit immer schon Konstruktion, so ist die auf diese Weise produzierte Welt höchst anfällig für – am Ende schwer überprüfbar – Verfälschungen und Lügen. »Die ungeheuerere Entwicklung der Bildreportage«, schreibt denn auch Brecht aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens der »AIZ« 1931,

»ist für die *Wahrheit* über die Zustände, die auf der Welt herrschen, kaum ein Gewinn gewesen: die Photographie ist in den Händen der Bourgeoisie zu einer furchtbaren Waffe *gegen* die Wahrheit geworden. Das riesige Bildmaterial, das tagtäglich von den Druckerpressen ausgespien wird und das doch den Charakter der Wahrheit zu haben scheint, dient in Wirklichkeit nur der Verdunkelung der Tatbestände. Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine.«¹³³

Die »ungeheuerere Entwicklung«, von der Brecht angesichts des Einsatzes von Fotografien innerhalb der Presse spricht, wird spätestens ab 1933 besonders von den Nationalsozialisten vorangetrieben (die 1929 für Tucholsky in »Deutschland, Deutschland über alles« noch überhaupt keine Rolle spielten – sei es, weil er ihnen keine zusätzliche Plattform geben wollte, sei es, weil er tatsächlich ihre Gefahr falsch einschätzte¹³⁴): Das Bemühen der Nazis wie des Faschismus' allgemein läuft, wie Benjamin im Nachwort seines »Kunstwerk«-Aufsatzes 1936 hervorhebt, auf eine »*Ästhetisierung der Politik*« hinaus.

Brechts Strategie zur »Entlarvung« der ideologisch aufgeladenen Fotos in der Presse besteht nun nicht, wie bei der von ihm für die »Wiederherstellung der wirklichen Tatbestände«¹³⁵ gelobten »illustrierten Kampfzeitung« »AIZ« oder in Tucholskys/Heartfields »Deutschland, Deutschland über alles«, im Einbezug von »Tendenzfotografien« aus dem Bereich der »Arbeiterfotografiebewegung«.¹³⁶ In der »Kriegsfibel«, bei deren Reproduktionen es sich ausschließlich um als solche erkennbar gemachte Zeitungsausschnitte mit meistens bekannten Agenturfotos handelt, trägt vielmehr die Dekontext-

131 B. Brecht: Versuche 1-12. Heft 1-14. Neudruck der ersten Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1959, S. 260

132 Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, in: Ders.: Holzwege, Frankfurt a.M.: Klostermann 1950, S. 82

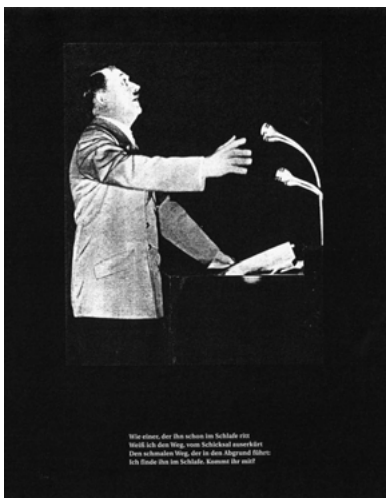
133 B. Brecht: Zum zehnjährigen Bestehen der »AIZ«, in: Ders.: Werke. Band 21. Schriften I. Schriften 1914-1933, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 515

134 Beide Vermutungen bei H. Becker, a.a.O., S. 68 und bei Anton Kaes: Tucholsky und die Deutschen. Anmerkungen zu »Deutschland, Deutschland über alles«, in: Kurt Tucholsky. Text + Kritik, München: Text + Kritik 1985³, S. 21f.

135 B. Brecht: Zum zehnjährigen Bestehen der »AIZ«, S. 515

136 P. V. Brady: From Cave-Painting to »Fotogramm«, S. 273

ualisierung der Aufnahmen zur Neutralisierung des ursprünglichen Diskurses bei, innerhalb dessen sie operierten. Diese Strategie des »Reframings«¹³⁷ wird zusätzlich auf rein formaler Ebene durch die offensichtliche Rahmung der Fotos (und der bildbegleitenden Zeitungsausschnitte) unterstützt – das Zitat wird als solches ausgestellt: Nur in zwei Fällen (Nr. 6 und 65) füllt das Foto das gesamte rechte Blatt aus; ansonsten begrenzt es der schwarze Hintergrund. Allein durch den »V-Effekt« dieses »Reframings« werden in der »Kriegsfibel« die Posen der nationalsozialistischen Akteure, allen voran Hitler (Nr. 1), Göring (Nr. 25), Goebbels (Nr. 26), die später dann bezeichnenderweise zusammen »in der Oper« (K 184f.)¹³⁸ gezeigt werden, ihres Pathos entledigt und ihre Theaterhaftigkeit offensichtlich gemacht.



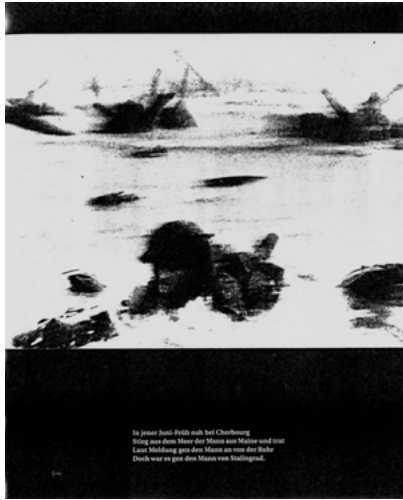
So schreibt Brecht am 8.10.1940 in das »Arbeitsjournal«: »welche ausbeute für das theater bieten die fotos der faschistischen illustrierten wochenblätter! Diese akteure verstehen die kunst des epischen theaters, vorkommnissen banaler art den historischen anstrich zu geben.« (AJ, 8.10.1940, S. 184)

Die *Konstruktionsarbeit*, man könnte auch sagen: die Re-Ideologisierung, die nach der destruktiven »Entlarvung« einsetzt, hat laut dem von Ruth Berlau verfaßten und von Brecht redigierten Vorwort der »Kriegsfibel« die Aufdeckung »gesellschaftliche[r] Zusammenhänge« zum Ziel – Zusammenhänge, die in den »Bildern« verborgen liegen und sich aus deren Entzifferung ergeben: Die Fotos als »Hieroglyphentafeln« (K 129). So lautete das vielleicht kontroverseste »Fotoepigramm« der »Kriegsfibel«, die Nr. 53, unter dem be-

137 Vgl. Stefan Soldovieri: War-Poetry, Photo(epi)grammetry: Brecht's *Kriegsfibel*, in: Siegfried Mews (Ed.): A Bert Brecht Reference Companion, Westport: Greenwood Press 1997, S. 151f.

138 Tatsächlich wurde das Gruppenbild Hitlers, Görings und Goebbels' nicht in der Bayreuther Oper aufgenommen, wie die Überschrift und das Epigramm suggerieren, sondern 1938 beim »Internationalen Auto Meeting« (vgl. B. Brecht. Werke. Band 12, Zeilenkommentar. S. 429). Ein Beispiel dafür, wie anfällig bimediale Wirklichkeits-Konstruktionen für propagandistische Verdrehungen sind – egal im Namen welcher Ideologie sie erfolgen.

kannten unscharfen Foto Robert Capas und der Überschrift »6. Juni 1944: Die Amerikaner landen in Nord-Frankreich«:



*»In jener Juni-Früh nah bei Cherbourg
Stieg aus dem Meer der Mann aus Maine und trat
Laut Meldung gen den Mann an von der Ruhr
Doch war es gen den Mann von Stalingrad.« (Nr. 53, K 234f.)*

In Anspielung auf eine Äußerung Trumans, er werde Rußland helfen, wenn Deutschland gewinne, wenn aber Rußland gewinne, werde er Deutschland helfen¹³⁹, hat Brecht das ursprüngliche Epigramm 1954 noch einmal geändert¹⁴⁰ und einen der Wendepunkte im Zweiten Weltkrieg, die Landung der Alliierten, entgegen der gängigen Darstellung nicht als Befreiung Europas, sondern als versteckten Schlag gegen Rußland gedeutet.

Etwas weniger brisant fällt die Konstruktion anderer »Zusammenhänge« in der »Kriegsfibel« aus: Sei es beispielsweise, wenn es unter der Überschrift »Spanien 1936« zu einem Foto der ölverschmierten Beine einer Frau im Badeanzug heißt, daß das Öl an den Badestränden von »versenkten Schiffen« stamme (Nr. 3, K 134f.); sei es, daß die auf dem Foto abgebildeten Kollaborateure der »Vichy-Regierung« in feinen Anzügen gegen das eigene Volk handelten und es deshalb fürchteten (Nr. 14, K 156f.); sei es, wie im Epigramm unter einem längeren Zeitungsartikel und der Abbildung einer offensichtlich aufgefishchten jüdischen Frau mit ihrem Kind erklärt wird, daß die Allgemeinheit tatenlos dem Untergang zahlloser Flüchtlingsschiffe mit europäischen Juden zusah:

139 B. Brecht: Werke. Band 12, S. 432

140 Die erste Fassung von 1944 lautete:
»An jenem Junitag, nah der Cherbourg
Sah kommen aus dem Meer im Morgenlicht
Der Mann vom fernen Essen an der Ruhr
Den Mann vom fernen Maine und er verstand es nicht.« (K 423)



*»Und viele von uns sanken nah den Küsten
Nach langer Nacht beim ersten frühen Licht.
Sie kämen, sagten wir, wenn sie nur wüßten.
Denn daß sie wußten, wußten wir noch nicht.« (Nr. 48, K 224f.)*

Nur in den wenigsten Fällen – immer dann nämlich, wenn im Epigramm durch *Deixis* auf das Foto direkt Bezug genommen (z.B. Nr. 12, Nr. 16, Nr. 30) oder der Rezipient in einer Apostrophe auf ein Detail im Bild aufmerksam gemacht wird (Nr. 23, Nr. 57, Nr. 61) – wird aber tatsächlich, wie Ruth Berlau im »Vorwort« schreibt, der »Zusammenhang« anhand der *Entzifferung* eines Fotos hergestellt. Meistens, wie in den bereits zitierten Epigrammen Nr. 3, 14, 53 und mit Einschränkungen auch in Epigramm Nr. 48, erscheint der Abdruck der Informationen liefernden Überschriften und Zeitungstexte für das Verständnis des Epigramms als notwendig – nicht jedoch die Reproduktion des Fotos. So hat Brecht auch drei Epigramme aus der um 1939 entstandenen »Steffinschen Sammlung« in die »Kriegsfibel« aufgenommen (Nr. 2, 7 und 10), die sich zwar wohl auf Fotos bezogen, ursprünglich jedoch als bloßer Text publiziert wurden.¹⁴¹

Warum aber verwendet Brecht Fotos? Vor der Untersuchung der Motivik der einzelnen Fotos lassen sich zunächst allein angesichts der allgemeinen *Form* des Buches als *Foto-Text-Montage* zwei Gründe für den Gebrauch von Abbildungen feststellen: Die »Kriegsfibel« spiegelt den zeitgenössischen gesellschaftlichen Stellenwert der Fotografie und wird damit zur Reflektion über das Medium. Suggestierten Tucholsky/Heartfield in »Deutschland, Deutschland über alles«, daß es im Foto einen quasi unmittelbaren Zugang zu *der* Wirklichkeit gab, indem sie die Authentizität der Fotografie in den Mittelpunkt stellten, wobei Skeptizismus gegenüber den Abbildern die Ausnahme bildete, entpuppt sich die Wirklichkeit und d.h. in diesem Fall der Zweite Weltkrieg in der »Kriegsfibel« als von vornherein vermittelt und codiert – und zwar eben nicht mehr primär durch das informierende Wort der Zeitung, sondern bimedial bzw. allein durch die dank neu gegründeter Agenturen (die

141 Vgl. B. Brecht: Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 411

einflußreichste: »Magnum«, 1947) und Illustrierten wie »Life« (seit 1935) zum weltweiten Leitmedium gewordene Fotografie.

Zum anderen verleiht der Mitabdruck der Fotos und der Zeitungstexte den begleitenden Epigrammen – in höherem Maße als wenn diese allein stünden – den Charakter von Kommentaren. Ein Kommentar, das ist, so Benjamin in seinen »Kommentare zu Gedichten von Brecht« 1939, eine an sich »autoritäre Form«, die »dem, dem heute Autorität zuerkannt wird, die Stimme bietet«. ¹⁴² Brecht selbst hat in dem kurzen Text »Über die Wiederherstellung der Wahrheit« von 1933, der, dem Eintrag ins »Arbeitsjournal« vom 20. Juni 1944 zufolge, als Nachtrag zu den »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« zusammen mit »Furcht und Elend des Dritten Reichs« und der »Kriegsfibel« einen »literarischen Report über die Exilzeit« darstelle, den Kommentar als das wichtigste Mittel zur Wahrheitsfindung hervorgehoben:

»In Zeiten, wo die Täuschung gefordert und die Irrtümer gefördert werden, bemüht sich der Denkende, alles, was er liest und hört, richtigzustellen. Was er liest und hört, spricht er leise mit, und im Sprechen stellt er es richtig. Von Satz zu Satz ersetzt er die unwahren Aussagen durch wahre. Dies übt er so lange, bis er nicht mehr anders lesen und hören kann.« ¹⁴³

Die Wahrheit erweist sich als Produkt der Dialektik. Als Richtigstellung bedarf die »wahre« der »unwahren Aussage«. Erst dadurch, daß auch die Lüge angeführt wird, kann an ihr das Falsche aufgezeigt und im Einspruch der Weg zur vermeintlichen »Wahrheit« gewiesen werden. In der »Kriegsfibel« wird diese Dialektik ebenfalls auf einer typographischen Ebene nachvollzogen: So wie sich das aufgeschlagene Buch jeweils in zwei Seiten mit einem weißen (links) und einem schwarzen Hintergrund (rechts) teilt, so werden die Texte der Zeitungsausschnitte schwarz auf weiß, die Epigramme jedoch, als Moment der Irritation sowie als formal versinnbildlichter Widerspruch, weiß auf schwarz abgedruckt. Innerhalb dieses dialektischen Prozesses der Wahrheitsfindung sind auch die Rollen der beiden Medien klar verteilt: Die Abbildungen, d.h. die Zeitungsausschnitte und Fotos als »Tatsachen« werden in den Epigrammen korrigiert. In wenigen Fällen, wie bei den dekontextualisierten Porträts der Nazi-Größen, erfolgt diese Entlarvung durch die Technik des »Reframing« allein durch das Foto.

*

In der inhaltlichen Strukturierung dessen, was es zu berichtigen gilt, stellt die »Kriegsfibel« sowohl eine grobe Chronologie als auch Topographie des Zweiten Weltkriegs dar. Auf den eine Ansprache haltenden Hitler (Nr. 1) folgen der Überfall auf Polen (Nr. 5), auf Norwegen (Nr. 6), die Einmärsche in Holland, Belgien und Frankreich (Nr. 8), die Bombardierung der britischen Städte (Nr. 16-21), der Überfall auf die Sowjetunion (Nr. 33), schließlich der Angriff Japans auf Singapur (Nr. 39), der Krieg der USA gegen Japan (Nr. 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47), D-Day (Nr. 53), die Niederlagen der Wehrmacht

142 W. Benjamin: Kommentare zu Gedichten von Brecht, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 2. 2, S. 539

143 B. Brecht: Über die Wiederherstellung der Wahrheit, in: Ders.: Werke. Band 22. Schriften 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 89

in Rußland (Nr. 54, 55, 56, 57, 58), die Heimkehr der Russen (Nr. 59, 60, 62), der deutschen Soldaten (Nr. 61) und der Franzosen (Nr. 66).

Innerhalb dieses Rahmens der Ereignisse des Zweiten Weltkriegs fällt bezüglich der Sujets der Fotos und der sie begleitenden Epigramme eine thematische Häufung und damit Fokussierung von vier Hauptgruppen auf: Bei der Mehrheit der Bilder handelt es sich um *Personenaufnahmen*. Die ersten beiden Gruppen der Dargestellten ergeben sich aus der schon von Tucholsky bekannten Opposition von Herrschenden und Unterdrückten. Die *Herrschenden* – damit ist hier vor allem die Führungriege der Nationalsozialisten gemeint: Hitler, Göring, Goebbels, die Generäle der Wehrmacht (Nr. 30), deren sechs in der Zeitung reproduzierte Porträts, darunter z.B. auch das Rommels, ähnlich wie in »Tiere sehen dich an!«¹⁴⁴, im begleitenden Epigramm mit »Das sind sechs Mörder« (K 188) kommentiert werden –, aber schließlich auch, im Buch in unmittelbarer Nähe zu den Nazis, ein Repräsentant der Alliierten: Churchill (Nr. 38), der auf einem Foto mit Zigarre, Nadelstreifenanzug und einem Gewehr in der Hand gezeigt und dementsprechend im Epigramm als korrupter Ganove bezeichnet wird, welcher »das Gesetz der Gangs« kenne (K 204).

Demgegenüber sind mit den *Unterdrückten*, anders als in »Deutschland, Deutschland über alles«, nicht in erster Linie die Proletarier, Oppositionelle wie Feuchtwanger (Nr. 13) oder etwa die Juden in den Vernichtungslagern gemeint, die komplett ausgeblendet werden¹⁴⁵; sondern allgemein und international das »Volk« (Nr. 19, Nr. 42), sei es in Frankreich (Nr. 11), England (Nr. 19), Deutschland (Nr. 22), Rußland (Nr. 59) oder Indonesien (Nr. 39, Nr. 42). So wie kein Zweifel an der »Schuld« der abgebildeten Herrschenden aufkommt, so schuldlos erscheinen die Vertreter des Volkes, stets Frauen (Nr. 11, 22, 42) bzw. Mütter (Nr. 39, 48) und Kinder (Nr. 51, 63), in ihrem Leiden. Entweder wird dieses Leiden im Gegensatz zur *Anklage* der Herrschenden als Klage zum Ausdruck gebracht – wie im Epigramm zum Foto eines japanisch-amerikanischen Jungen, der bei einem Angriff erblindete (Nr. 51), oder es wird auf die für das Leid Verantwortlichen verwiesen, wie im Epigramm zum Foto einer Frau, die in den Ruinen eines in einem britischen Luftangriff zerstörten Haus in Berlin umherirrt:

144 Vgl. P.V. Brady: From Cave-Painting to »Fotogramm«, S. 869

145 Innerhalb des Materials zur »Kriegsfibel« aus den fünfziger Jahren befindet sich jedoch ein unbetextetes Foto von Schuhen ermordeter KZ-Häftlinge. Vgl. B. Brecht: Werke. Band 12. Anmerkungen, S. 415

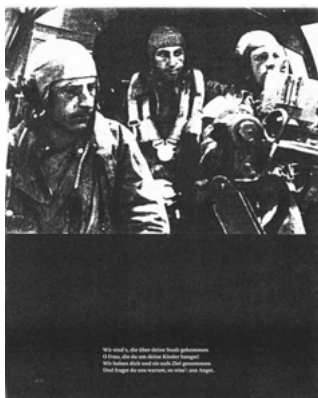


*»Such nicht mehr, Frau: du wirst sie nicht mehr finden!
Doch auch das Schicksal, Frau, beschuldige nicht!
Die dunklen Mächte, Frau, die dich da schinden
Sie haben Name, Anschrift und Gesicht.« (Nr. 22, K 172f.)*

Das Gesicht dieser »dunklen Mächte« wird in den folgenden »Fotoepigrammen« gezeigt, den Porträts Hitlers, Görings und Goebbels', die damit für die Zerstörung der deutschen Städte verantwortlich gemacht werden.

Diese Opposition zwischen herrschenden Politikern und leidendem Volk ist zusätzlich räumlich konnotiert. Dem Volk, das »sich angstvoll in die Erde [...] verkroch« (Nr. 42, K 212f.) und in den U-Bahn-Schächten Zuflucht sucht (Nr. 19), steht die buchstäbliche »Obrigkeit« (Nr. 13, K 154f.) – oder »die Oberen«, wie es in den »Svendborger Gedichten« heißt¹⁴⁶ – gegenüber. Augenscheinlich wird die räumliche Codierung im Bombenkrieg, dieser »Zeit des UNTEN und des OBEN« (Nr. 19, K 166f.), in der sich »die Herrn« »in den Lüften rauften« (Nr. 42, K 212f.), während die Zivilbevölkerung auf oder unter der Erde ausharrte. Zwischen diesen beiden klar voneinander abgegrenzten Gruppen operiert eine dritte nationalitätenübergreifende Partei, die der deutschen (Nr.8), US-amerikanischen (Nr. 47) und russischen Soldaten (Nr. 55), die aufgrund ihrer Mittelstellung sowohl als Täter wie auch als Opfer erscheinen. So wie ein GI in der Logik des Kriegs »gezwungen« war, wie es in dem begleitenden Zeitungsausschnitt heißt, den ihn angreifenden Japaner zu töten (Nr. 47, K 222f.), oder die deutschen Soldaten an der Westfront laut Epigramm nicht wissen, vor wem sie sich mehr fürchten sollen, vor ihren Gegnern, den Franzosen, oder dem »Hauptmann«, der sie »bewacht« (Nr. 8, K 144f.), so besteht für Brecht auch die unheilbringende »Besatzung eines deutschen Bombers« selbst aus Getriebenen:

146 Vgl. B. Brecht: Werke. Band 12, S. 10f.



»Wir sind's, die über deine Stadt gekommen
 O Frau, die du um deine Kinder bangst!
 Wir haben dich und sie aufs Ziel genommen
 Und fragst du uns warum, so wiss': aus Angst.« (Nr. 15, K 158f.)

Am Ende überwiegt in den Epigrammen das Mitleid, wenn es z.B. zu dem Foto der aus Rußland heimkehrenden ausgemergelten deutschen Soldaten heißt:



»Seht unsre Söhne, taub und blutbefleckt
 Vom eingefrorenen Tank hier losgeschmalt:
 Ach selbst der Wolf braucht, der die Zähne bleckt
 Ein Schlupfloch! Wärmt sie, es ist ihnen kalt.« (Nr. 61, K 250f.)

Der Hauptvorwurf, der am Ende den Soldaten und indirekt auch dem »Volk« gemacht wird, ist, gehorcht zu haben bzw. zu »geduldig« gewesen zu sein (Nr. 67, K 262f.). Das Moment der Schuld sei demnach nicht in den militärischen Niederlagen zu suchen, in denen den Soldaten die Helme vom Kopf geschlagen, sondern in dem Moment, als eben jene »folgsam aufgesetzt« wurden: So das Epigramm zu der (gestellten) Aufnahme von in einer Pfütze liegenden Helmen.¹⁴⁷

147 Vgl. B. Brecht: Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 432

Die kleinste, vierte Gruppe von Abbildungen, in die die wenigen *Gegenstands-aufnahmen* fallen (Nr. 6, 7, 10, 16, 17, 45), erweist sich als jene, die am deutlichsten auf die Tradition des *Epigramms* Bezug nimmt. Steht doch beim Epigramm, wie auch Brecht im »Arbeitsjournal« hervorhebt (AJ, 28.8.1940, S. 160), das Gegenständliche im Vordergrund: Das Epigramm als regelrechte Aufschrift. In manchen Fällen ist der Text tatsächlich direkt *auf* das Foto gedruckt (Nr. 6, 10, 21), das, in seiner Konkretheit und Anschaulichkeit der Zeichnung überlegen, die Nachfolge der in der Antike mit Epigrammen beschrifteten Stelen, Weihegeschenke, Gerätschaften u.ä. antritt. Im Unterschied zur späteren Gattung des Emblems, zu dessen Bestandteil es werden kann, ist dem Epigramm als Grabinschrift, als Rede des oder der Toten daneben auch stets ein Moment der *Memoria* eigen¹⁴⁸: »Gedenktafeln« nannte Brecht ursprünglich die beiden »Fotoepigramme« der »Kriegsfibel«, die aus der »Steffinschen Sammlung« stammen. So richtet sich unter dem Foto einer Küste, die im Epigramm als Kattegatt identifiziert wird, der Text als Monolog der hier Gesunkenen an die »Fischer«:

» [...] wenn dein Netz hier viele Fische gefangen hat:
Gedenke unser und laß einen entkommen.« (Nr. 7, K 142f.)

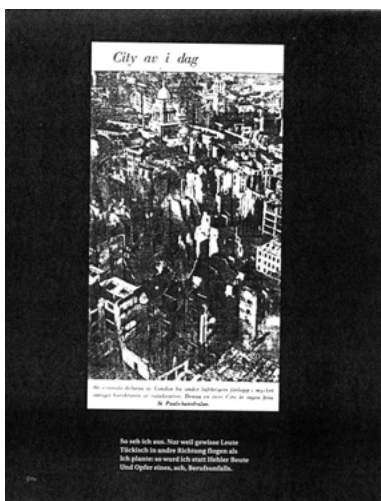
Wie die Totenrede der bei Buna gefallenen US-Soldaten, die »den Tod« tragen, als sie sich »zum Töten [...] erhoben« (Nr. 45, K 218f.), führt auch das auf das Foto eines Grabes mit Kreuz gedruckte Epigramm als Monolog eines in Frankreich Gefallenen die Logik der selbsterstörerischen Ideologie der Kriegsparteien *ad absurdum*:



»Daß er verrecke, ist mein letzter Wille.
Er ist der Erzfeind, hört ihr, das ist wahr.
Und ich kann's sagen: denn nur die Loire
Weiß, wo ich nunmehr bin und eine Grille.« (Nr. 10, K 148f.)

148 Christian Wagenknecht: Marxistische Emblematik. Zu Bertolt Brechts »Kriegsfibel«, in: Emblem und Emblematikrezeption. Hrsg. von Sibylle Penkert, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 551f.

Als Denk- und Mahnmal zugleich fungieren darüber hinaus die Luftaufnahmen des zerstörten London (Nr. 16) und Liverpool (Nr. 17), wenn ihnen in den begleitenden Epigrammen qua Prosopopoeia eine Stimme, ein »Ich«, verliehen wird:



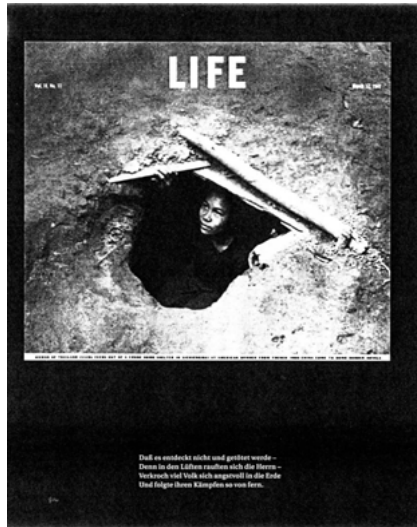
*»So seh ich aus. Nur weil gewisse Leute
Tückisch in andre Richtung flogen als
Ich plante; so wurd ich statt Hehler Beute
Und Opfer eines, ach, Berufunfalls.« (Nr. 16, K 160f.)*

Neben solchen Versatzstücken der Tradition des Epigramms sind in der »Kriegsfibel« zusätzlich Elemente des Emblems verarbeitet¹⁴⁹: Einmal strukturell durch die in vielen Fällen vorgenommene Dreiteilung der ganzseitigen Foto-Texte in *Motto*, *Pictura* und *Subscriptio*. Als *Motti* fungieren so die von Brecht stammenden rein informativen Überschriften (»Spanien 1936« (K 134f.), »Einfall in Polen« (K 138f.) etc.) sowie die Zeitungstextausschnitte, die sich auf der rechten Seite zumeist unter dem Bild, in der Übersetzung auf der linken jedoch stets *darüber* befinden.

Am offenkundigsten wird der Bezug zur Emblematik in den beiden Fällen, in denen die Originalüberschriften des jeweiligen Fotos beibehalten wurde; *Motto*-typisch stellen sie eine knappe und im Vergleich zum Epigramm abstrakte Verdichtung des Themas dar: Während auf die Überschrift »Singapore Lament« das Foto einer klagenden indonesischen Frau und das Epigramm (Nr. 39) folgt, ist über dem Foto einer aus einem »improvisierten Luftschutzkeller« spähenden Frau in Siam der Cover-Titel des Magazins, aus

149 Die erste größere Diskussion der »Kriegsfibel« in der Germanistik zwischen Christina Wagenbach und Reinhold Grimm, die sich etwas haarspalterisch mit der Frage beschäftigte, ob es sich hier um »Marxistische Emblematik« oder gar um »Marxistische Epigrammatik« handle, wird nur dann fruchtbar, wenn man anerkennt, daß Einflüsse beider Gattungen bei Brecht zu finden sind. Beide Aufsätze in: Emblem und Emblematikrezeption. Hrsg. von Sibylle Penkert.

dem es wie einige Ausschnitte in der »Kriegsfibel« ebenfalls stammt, mitabgedruckt: »Life« (Nr. 42).



Charakteristisch für das Emblem ist zudem das bimediale Spannungsverhältnis der »Fotoepigramme«, die nicht zufällig von Berlau als »Hieroglyphen« beschrieben werden: Der bildlichen *Darstellung* schließt sich die textuelle *Deutung* an; im *acumen* (der *Pointe*) des – zumeist – letzten Verses des Epigramms wird das Rätsel der *Pictura* gelöst. Die Exegese der Bilder, die bei Brecht nicht zur Offenbarung eines verborgenen spirituellen Sinnes, sondern – in einer Welt, in der die Kirche korrumpiert ist (Nr. 4, 31) und jeder Verweis auf eine göttliche Macht als Ablenkung von den tatsächlichen, diesseitigen Problemen erscheint (Nr. 45) – der Aufdeckung politischer (und kapitalistischer) Ideologien und einer vermeintlichen geschichtlichen »Wahrheit« dient, verbindet sich mit den moralisierend-didaktischen Tendenzen, die der Emblematisierung als »Lehrdichtung« traditionell zu eigen sind.

So stellte Brecht schon in den »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« fest, daß es mit dem »Mut, die Wahrheit zu schreiben« und der »Klugheit, die Wahrheit zu erkennen« allein nicht getan sei: »Die Wahrheit aber kann man nicht eben schreiben; man muß sie durchaus *jemandem* schreiben, der damit etwas anfangen kann.«¹⁵⁰ Einerseits betreibt die »Kriegsfibel« nun, wie es in den »Fünf Schwierigkeiten« weiter heißt, »Propaganda für das Denken«.¹⁵¹ Die emblematische Strategie der spannungsanregenden Erwartung und deren überraschender Lösung hat die Aktivierung des Rezipienten zur Folge, der zusätzlich auf den überwiegend unbedruckten linken Seiten Raum erhält, in der Lektüre der rechten Seite innezuhalten und seinen Reflektionen freien Lauf zu lassen. So schreibt Brecht über die Funktion der scheinbar unbenutzten weißen Flächen und Lücken in der »Malerei der Chinesen«: »Der chinesischen Komposition fehlt ein uns ganz und gar gewohntes Mo-

150 B. Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: Ders.: Werke. Band 22, S. 80

151 Ebd., S. 85

ment des Zwanges. Diese Ordnung kostet keine Gewalt. Die Blätter enthalten viel Freiheit. Das Auge kann auf Entdeckungen ausgehen.«¹⁵²

Andererseits verweist bereits der Titel des Buchs auf die impliziten didaktischen Absichten: Als *Fibel* – vom griechischen »biblos« für »Buch« – werden die »ABC-Bücher« bezeichnet, mit denen Kinder Lesen und Schreiben lernen. Dem entsprechen nicht nur die einfachen Knittelverse mit Paar- oder Kreuzreimbindung der Vierzeiler, sondern auch die Abbildungen, die vordergründig der Veranschaulichung bzw. dem leichteren Verständnis dienen und damit dem »Schulbuch« zusätzlich den Charakter des »Volksbuches« verleihen. Als »Lehr«- oder »Schulmeister« tritt denn auch dasjenige wiederkehrende »Ich« des Textes in Erscheinung, das nicht einer auf den Fotos abgebildeten Figur, sondern der Stimme eines übergeordneten lyrischen Ichs (Nr. 8, 23, 41, 59, 67-69) zuzuordnen ist, das, indem es buchstäblich stets das letzte Wort behält, hin und wieder mit dem deiktischen Zeigestab den Leser auf Details auf den Aufnahmen hinweist, sich in Apostrophen an die Abgebildeten (Nr. 22, 33, 36, 37, 39, 44, 46, 56, 63-66) oder direkt, wie im resümierenden letzten Epigramm als Schlußwort (Nr. 69), an seine Rezipienten wendet (Nr. 30, 31, 52, 55, 57, 61). Damit bei der Aussage der Epigramme keine Zweifel aufkommen, ließ Brecht zudem – wohl auch als Reaktion auf die Kritik im Zuge der ersten Ablehnung der Publikation des Buches mit dem Hinweis auf seine »Unverständlichkeit« – von Heinz Seydel und Günter Kunert »Nachbemerkungen zu den Bildern« verfassen, »welche das eine oder andere Mißverständnis verhindern und die Dokumente erklären«.¹⁵³ Freilich deuten eben jene didaktischen Absichten auch auf die Relativität der von Brecht propagierten »Wahrheitsfindung« hin: In seiner Polemik und verknappten Darstellung historischer Sachverhalte ähnelt der Gebrauch des Massenmediums Foto nicht von ungefähr der von Brecht kritisierten Propaganda der Faschisten.

*

Die Tendenz, auf Propaganda mit Propaganda zu antworten, ist nicht der einzige Berührungspunkt zwischen »Deutschland, Deutschland über alles« und der »Kriegsfibel«. Einerseits knüpft Brecht mit seinen »Fotoepigrammen« direkt an die »Bildgedichte« der »AIZ« und insbesondere Tucholskys an. Beide, Brecht wie Tucholsky, greifen Elemente der Emblematisierung und Epigrammatik auf. In allen Gedichten, die größtenteils aus rhetorischen Situationen wie Monolog, Dialog und Apostrophe bestehen, ist die ganzseitige bimediale Dreiteilung des Emblems übernommen. Zudem ist den betont einfach gereimten Versen, die bei Tucholsky oft den Liedcharakter mit Strophe und Refrain haben, stets ein auf Breitenwirkung zielender didaktischer Impetus zu eigen.¹⁵⁴

152 B. Brecht: Über die Malerei der Chinesen. In: Ders.: Werke. Band 22, S. 134

153 B. Brecht: Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 413

154 Im Unterschied zu »Deutschland, Deutschland über alles« ist der »Kriegsfibel« kein (Publikums-)Erfolg beschieden: Von der Startauflage (10 000) verkaufen sich nur 3400 Exemplare. Auch bei der Prämierung der schönsten Bücher des Jahres 1955 erhält die »Kriegsfibel« keinen Preis, sondern lediglich eine »lobende Erwähnung«. Vgl. B. Brecht. Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 424

In der Pointe der *Subscriptio* zeigt sich jedoch der Unterschied des Modells der »*Politisierung der Kunst*« bei Tucholsky und bei Brecht. In der im Vergleich zum Dritten Reich noch relativ freien Weimarer Republik von 1929 münden die »Bildgedichte« zumeist im unmißverständlichen Aufruf zum Klassenkampf, zur Revolution o.ä. Bei Brecht besteht die Pointe aus einer gedanklichen wie oft auch rhetorisch überraschenden und vertrackten Wendung (z.B. Nr. 48, K 224f.): »Denn daß sie wußten, wußten wir noch nicht.« Die »Kriegsfibel« veranlaßt zwar zum »Denken« und zu kritischer Reflexion¹⁵⁵, ruft aber nicht zur umstürzlerischen *Handlung* auf.

Obwohl im Rahmen des »Arbeitsjournals« als Zeitkommentar größtenteils noch während des Zweiten Weltkriegs entstanden, bezieht sich die »Kriegsfibel«, auch durch ihre verspätete Publikation über zehn Jahre nach ihrer Entstehung, vordergründig nicht auf die Gegenwart, sondern auf die Vergangenheit. So geht es, wie gezeigt, darum, die Wahrheit über die jüngste Geschichte zu sagen und damit einer Verdrehung der Fakten, für die »Doktor« Goebbels, »dokternd die Berichte« und »selbst die Weltgeschichte« schreibend, exemplarisch erscheint (Nr. 26), entgegenzuwirken. Die Geschichte wird, am deutlichsten in Nr. 53, dem Fotoepigramm zur Landung der Alliierten, »gegen den Strich« gebürstet¹⁵⁶, wie Benjamin in den Brecht bekannten Thesen zum »Begriff der Geschichte« schreibt.

Daneben hat die »Kriegsfibel« zum Ziel, die Erinnerung an die Ereignisse des Krieges wach zu halten¹⁵⁷: Das Buch nicht als politische Agitationschrift, sondern als Beitrag zur Gedächtnispolitik. Besonders hier kommen die Abbildungen zum Tragen: Als Folge aus *Bildern* veranschaulichen die Fotos die Chronologie des Zweiten Weltkriegs besser als jedes Epigramm; als *Fotos* dokumentieren und vergegenwärtigen nur sie – jeder Verdrängung zum Trotz – das, was das rhetorische Pathos in den Ausrufen, Monologen und Apostrophen der Epigramme oder auch Zeichnungen und Radierungen, würden sie hier eingesetzt, immer nur annähernd vermitteln können: das *tatsächliche* Leid und den Schrecken des Kriegs. Die Fotos emotionalisieren – nicht nur aufgrund ihrer Ikonografie (Mutter-Kind-Motiv, weinende Gesichter, offene Münder etc.), sondern weil der Betrachter durch die Wahl des Mediums weiß, daß das Abgebildete sich wirklich ereignet hat.

Gegen die Verdrängung von Geschichte und die vergangene wie auch gegenwärtige Geschichtsverdrehung ankämpfen – diese beiden Aufgaben des Buches faßt Ruth Berlau im Vorwort der »Kriegsfibel« in ihrer Antwort auf die rhetorische Frage zusammen, warum das Buch den Lesern »ausgerechnet jetzt diese düsteren Bilder der Vergangenheit [vorhält]«: »Nicht der entrinnt der Vergangenheit, der sie vergißt.« (K 129). Analog dazu hat sich Brecht selbst in einem Brief an Heinz Seydel vom 26. Juli 1956 geäußert: »Vor allem muß die Kriegsfibel in die Bibliotheken, Kulturhäuser, Schulen usw. [...] Ich wäre gern bereit, an diese Stellen selbst zu schreiben, denn diese tolle

155 Vgl. B. Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit, S. 85

156 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. VII, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 2, S. 697

157 Auch hier stellt sich eine Parallele zur Emblemik her, galten doch Embleme in ihrem didaktischen Anspruch auch als »Merkbilder«, die an die geistig-geistliche Ordnung der Welt gemahnten und erinnert werden sollten. Vgl. Kurz, a.a.O., S. 53; Sabine Mödersheim: Materiale und mediale Aspekte der Emblemik, in: Eva Horn/Manfred Weinberg (Hg.): Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre. S. 209

Verdrängung aller Fakten und Wertungen über die Hitlerzeit und den Krieg bei uns muß aufhören.«¹⁵⁸

Gleichzeitig bezieht die »Kriegsfibel« ihre Aktualität gerade aus der Mahnung daran, daß die Vergangenheit noch immer nicht ganz vergangen ist. Das letzte »Fotoepigramm« schließt den Rahmen der Fibel. Wie das erste hat es Hitler zum Thema: Unter seinem Foto wird einerseits das »gute« Ende des zuvor in den Gedichten beschriebenen Konflikts zwischen dem »Volk« und seinen Unterdrückern, den »Herren«, mitgeteilt. Das hierarchische Verhältnis hat sich umgedreht:



*»Das da hätt einmal fast die Welt regiert.
Die Völker wurden seiner Herr. [...]«*

Andererseits insistiert das übergeordnete lyrische Ich auch darauf, daß die »Geschichte« eben noch nicht zuende ist, da sie sich jederzeit wiederholen könne:

*»Ich wollte, daß ihr nicht schon triumphiert:
Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch.« (Nr. 69, K 266f.)*

Aktualität gewinnt die »Kriegsfibel« zudem daraus, daß sie sich nicht, wie etwa Tucholsky/Heartfield in »Deutschland, Deutschland über alles«, auf das gegenwärtige Deutschland und damit auf den Terror des Dritten Reichs beschränkt, sondern am Beispiel des völker- und länderübergreifenden Weltkriegs exemplarisch vorführt, was Krieg allgemein bedeutet¹⁵⁹: Brechts Buch ist keine »Deutsche Kriegsfibel«, von der noch in den »Svendborger Gedich-

158 B. Brecht: Werke. Band 12. Anhang, S. 424

159 Absurderweise wurde das Erscheinen des Buches 1949 mit dem Vorwurf abgelehnt, es vertrete »allgemein pazifistische Tendenzen«, außerdem sei in ihm keine Kritik am »faschistischen Krieg«, sondern »am Krieg an sich« enthalten; vgl. B. Brecht: Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 413

ten« oder der »*Deutschen Miserere*« Dessaus die Rede war, sondern bloße »Kriegs-« oder besser »Antikriegsfibel«.

Daß die Aktivierung des Rezipienten in der Absicht, Kriege durch »eingreifendes Denken« zu verhindern, auch in der sogenannten »Nachkriegszeit« nicht an Brisanz verloren hat, davon zeugt Brechts kurz vor seinem Tod gefaßter Plan, der »Kriegsfibel« eine in der Machart ähnliche »Friedensfibel« folgen zu lassen¹⁶⁰, von der jedoch nur ein einziges »Fotoepigramm« existiert: Auf der Rückseite der »Kriegsfibel«, gleichsam als Kontrastmontage zu seiner Vorderseite, dem Foto der heimkehrenden deutschen Soldaten aus dem »Fotoepigramm« Nr. 61, sind zeitgenössisch gekleidete Studenten in einem Hörsaal zu sehen. Das auf das Foto gedruckte Epigramm faßt gleichsam das Programm der »Kriegsfibel« zusammen: Enthält die Moral des barocken Emblems Verhaltensregeln für ein auf Gott ausgerichtetes Leben, so erweist sich hier die doppeldeutige »Moral der Geschichte«, die in den »Fotoepigrammen« und ihren »Nachbemerkungen« dem Leser nahegelegt wird, letztlich als Plädoyer sowohl für ein besseres Leben als auch einen humaneren Umgang miteinander und legt damit Zeugnis ab von einem ungebrochenen Glauben an die Lernfähigkeit und Verbesserbarkeit des Menschen.



*»Vergeßt nicht: mancher euresgleichen stritt
Daß ihr hier sitzen könnt und nicht mehr sie.
Und nun vergrabt euch nicht und kämpfet mit
Und lernet das Lernen und verlernt es nie!«¹⁶¹*

160 Vgl. ebd., S. 414

161 Ebd., S. 290f.

DIE HAUPTVERTRETER DES LITERARISCHEN FOTO-TEXTES IM 20. JAHRHUNDERT

Rolf Dieter Brinkmann

Die Foto-Texte der 1960er Jahre

Ein neuer Paragone

Es ist ein neuer Paragone, ein Widerstreit zwischen Bild oder – wie zu zeigen sein wird – *Foto* und Wort, der Rolf Dieter Brinkmanns Poetologie der 1960er Jahre bestimmt. Auf der einen Seite stehen das Wort und die negativ konnotierten Attribute, mit denen es von Brinkmann assoziiert wird: Abstraktion, Reflexion, Begrifflichkeit, Vergangenheit. Dem gegenüber sind dem Bild die positiv besetzten Begriffe der Sinnlichkeit, des konkreten Alltagsmaterials und der Gegenwart zu eigen.

Vor dem Hintergrund dieser Polarisierung setzt sich Brinkmann von Anfang an als vehementer Verfechter einer neuen Bildlichkeit in Szene – wie in der folgenden Passage aus einem Aufsatz von 1969 mit dem bezeichnenden Titel »Der Film in Worten«: »Das Rückkopplungssystem der Wörter, das in gewohnten grammatikalischen Ordnungen wirksam ist, entspricht längst nicht mehr tagtäglich zu machender sinnlicher Erfahrung.«¹ Die ständige »Reflexion über Wörter«, von der gemäß Brinkmann das Gros der Gegenwartsliteratur geprägt sei, produziere in einer selbstreferenten Schleife nur immer neue »Wörter und Begriffe«. Aufgrund dieses »total blinden Begriffsfetischismus« gerieten die Dinge selbst buchstäblich aus dem Blick.² Die »Bilderhäufung« in den Massenmedien dagegen, also »Photographie, illustrierte Zeitungen, Film, zuletzt Fernsehen«, führe zum »Empfinden physischer Anwesenheit«.³ Der Grad eben dieser »physischen Anwesenheit« eines Dings nimmt demnach im Text zu, je sinnlicher, d.h. bildlicher, und, umgekehrt, weniger reflexiv ein Text gehalten ist. Als Ideal steht die Suggestion vollkommener Unmittelbarkeit am Horizont, durch die sich der Text selbst in das jeweilige Ding verwandelt, das es zu repräsentieren gilt; denn: »Die Literatur muß verschwinden, damit sie um ein Stückchen realer für jeden einzelnen von uns wird.«⁴ Das »Weniger« der Texte ist in diesem Sinne »ihr

1 Rolf Dieter Brinkmann: Der Film in Worten, in: Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 223

2 Ebd., S. 246

3 Ebd., S. 2432

4 Rolf Dieter Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität, in: Ders.: Literaturmagazin. Sonderheft (Nr. 36). Hrsg. von Maleen Brinkmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 147

»Mehr«⁵. »Sie sind einfach da. Hier, auf diesen Seiten. Sie machen uns high. Das ist eine hübsche Sache wie das Leben selbst. Es läßt uns einfach nur da-sein ...«⁵ Die Grenzen zwischen Kunstwerk und derartigem Da-Sein bzw. Praxis zerfließen.

Bei der »hübschen Sache«, die zum Gegenstand der Darstellung wird, handelt es sich des weiteren nicht um eines der traditionellen Themen »hoher Literatur«, die durch intellektuelle Anstrengungen seitens des Autors in einen Begriff gefaßt werden, sondern um Material des Alltags, ja um den buchstäblichen Abfall, der dem Dichter zufällig in die Hände fällt:

»Es gibt kein anderes Material als das, was allen zugänglich ist und womit jeder alltäglich umgeht, was man aufnimmt, wenn man aus dem Fenster guckt, auf der Straße steht, an einem Schaufenster vorbeigeht, Knöpfe, Knöpfe, was man gebraucht, woran man denkt und sich erinnert, alles ganz gewöhnlich, Filmbilder, Reklamebilder, Sätze aus irgendeiner Lektüre oder aus zurückliegenden Gesprächen, Meinungen, Gefasel, Gefasel, Ketchup, eine Schlagermelodie, die bestimmte Eindrücke neu in einem entstehen läßt.«⁶

Indem der Alltag ins Zentrum des Interesses des Dichters rückt, kommt es zum doppelten Bruch mit der Vergangenheit: Einerseits ist Brinkmanns Interesse thematisch nicht mehr auf die Vergangenheit gerichtet, sondern auf die eigene unmittelbare Gegenwart und ihr »jetzt und jetzt und jetzt!«⁷ »Das Kurz-Zeit-Gedächtnis wird bevorzugt.«⁸ Andererseits gilt es, eine rein retrospektive Tradition mit ihren starren Vorgaben, was Kunst zu sein habe und wie sie zu bewerten sei, hinter sich zu lassen. »Man muß vergessen, daß es so etwas wie Kunst gibt!«⁹ Mit dieser Einstellung stilisiert sich Brinkmann zum ästhetischen Rebell: Denn seiner Meinung nach wird die zeitgenössische Literatur noch immer von längst obsoleten ästhetischen Regeln und der Beschäftigung mit der Vergangenheit dominiert. »Sie liegt als kostbare Patina auf den Dingen und Orten und läßt einen Erinnerungsfilm entstehen, aus dem man nicht mehr herauskommt. Mehrere Erinnerungsfilme hintereinandergelängt, ergeben Tradition...«¹⁰

Die neue Poetologie der Sinnlichkeit gegenüber den konkreten Dingen des Alltags, die betont, daß »wir heute da sind, für einen Augenblick, und dann wieder für einen Augenblick, und wieder für einen Augenblick«¹¹, bündelt Brinkmann im bildspezifischen Begriff der *Oberfläche*. Oberflächen sind traditions- und geschichtslos. Wo sollte sich auf ihnen auch »Tradition als vergessener Rest überlebten Bewußtseins in den Photos von Vogue-Beauties festsetzen? Es ist nur Glätte ... die Oberfläche eines Bildes wie die Glätte einer Haut.«¹² Zu dieser Geschichtslosigkeit tritt die Bedeutungslosigkeit und die positiv konnotierte Funktionslosigkeit der Texte, die lediglich aus Ober-

5 Rolf Dieter Brinkmann: Silverscreen, in: Ders.: Der Film in Worten, S. 269

6 Rolf Dieter Brinkmann: Notiz, in: Ders.: Die Piloten, in: Standphotos. Gedichte 1962-1970, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 186

7 R. D. Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität, S. 154

8 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 233

9 R. D. Brinkmann: Notiz, S. 186

10 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 232

11 R. D. Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität, S. 153

12 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 232

flächen bestehen und denen damit jene Dimension fehlt, die, wie oben anhand der »Kunst«-Debatte gezeigt, seit dem ästhetischen Idealismus des 19. Jahrhunderts als Qualitätsmerkmal galt: die Dimension der *Tiefe*. Stehen Wörter und die Regeln, wie man sie verwenden soll, auch immer schon für »Verhaltensformen«¹³, so wird hier angesichts der »unmittelbaren Präsenz«¹⁴ der Gedichte und ihrem bloßen Da-Sein neben den poetologischen Programmen jeder Art von Ideologisierung oder »Literatur als vorrangiges Heilmittel«¹⁵ eine Absage erteilt. Zusätzlich grenzt Brinkmann seinen Bild-Begriff von dem der vermeintlich tiefsinnigen symbolistischen Lyrik ab: Die materielle Oberfläche wird dem metaphysischen Gehalt vorgezogen, Beschreibungen werden über Tropen, also Metaphern, Symbole, Allegorien u.ä. gesetzt.

Für das Vorhaben, mit den Mitteln der Kunst zu den Dingen selbst zu gelangen, muß dieses »Bildhafte täglichen Lebens erst genommen werden«. Denn wir »leben in der Oberfläche von Bildern«¹⁶, d.h.: Für die Wahrnehmung der eigenen Umwelt gibt es keine vorgegebenen Kriterien und Wertmaßstäbe mehr; vielmehr sind »alle Momente [...] gleichwertig, und ohne weiteres kann man sagen: banal, oberflächlich, also tief«.¹⁷ Bei aller kalkulierten Irritation verbirgt sich letztlich hinter diesem Paradox, daß, »wie jeder weiß«, allein Oberflächen tief seien¹⁸, der Wille zur radikalen Umdeutung von festgefahrenen Begrifflichkeiten. Die *Tiefe* eines Kunstwerkes definiert sich nicht mehr wie bislang nach dessen Sinn, sondern nach dessen *Sinnlichkeit*. Um Texte charakterisieren zu können, muß demzufolge »zu Bezeichnungen wie ›Attraktivität‹ oder ›Un-attraktivität‹ gegriffen werden«.¹⁹

*

Brinkmanns Paragone erinnert dabei nicht von ungefähr an die Thesen des kanadischen Medientheoretikers Marshall McLuhan, der seit seinen Bestsellern »The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man« (1960; deutsche Erstveröffentlichung als »Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters« 1968) und »Understanding Media – The Extensions of Man« (1964; deutsche Erstveröffentlichung als »Die magischen Kanäle – Understanding Media« 1968) auch in Deutschland in aller Munde war.²⁰ Nicht nur veröffentlichten Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla in ihrer Anthologie mit Texten und Bildern der »Neuen amerikanischen Szene«, »ACID«, 1969 einen Aufsatz McLuhans; auch aus der Perspektive von 1974 streicht Brinkmann die Bedeutung McLuhans für sich und seine Kollegen in den 60er Jahren heraus: »Völlig neu war, daß Literatur eine Vermittlungsart war (& da hat M. McLuhan mit seinen Theorien und der Propagierung von TV und Reklama-

13 Ebd., S. 243

14 Rolf Dieter Brinkmann: Die Lyrik Frank O'Haras, in: Ders.: Der Film in Worten, S. 215

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 210

18 Rolf Dieter Brinkmann: Anmerkungen zu meinem Gedicht »Vanille«, in: März Texte I, Darmstadt: März Verlag 1969, S. 142

19 Ebd.

20 Zu McLuhan und seinen »Bilderschriften« vgl. B. Weingart: Bilderschriften, S. 82-88

me, also der Propagierung des Visuellen und der Umstellung der anderen Sinne außer dem visuellen Sinn, Einfluß gehabt).«²¹

So wie Brinkmann an dieser Stelle den Begriff des Visuellen gebraucht, bürstet er freilich McLuhans Thesen gleichsam gegen den Strich. Verwandelt sich doch in dessen sehr individueller Terminologie der bekannte Streit um die Vorherrschaft von Wort oder Bild auf paradoxe Weise in einen zwischen dem Visuellen und dem Taktile. So steht das Visuelle bei McLuhan ausschließlich für das Medium der Schrift. Diese spreche lediglich einen einzigen, nämlich den optischen Sinn an; zudem erfolge die Lektüre der Schrift stets linear und kontinuierlich. Die anderen Sinne des »Typografischen Menschen« wurden und werden demnach seit der Erfindung des Buchdrucks zugunsten des Auges betäubt und unterdrückt.²² Darüber hinaus sei die Schrift ein »hot medium«. Darunter versteht McLuhan Medien, die einen einzelnen Sinn des Menschen mit einer großen Menge von Daten versorgen, welche dieser ohne größere Anstrengungen rezipiere.²³ Dem Visuellen gegenüber steht das Taktile, das aber bei McLuhan nichts mit den Tastsinn zu tun hat; vielmehr handelt es sich hier um ein synästhetisches »interplay of the senses«²⁴, das durch den Einsatz von mindestens zwei Medien gleichzeitig hervorgerufen wird: »The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which a new form is born.«²⁵ Medien wie das »audile-tactile«²⁶ Fernsehen sind demnach »cool« zu nennen: Nicht nur werde hier das Auge und das Ohr angesprochen; so wie generell jedes Bild, gebe auch das TV-Bild keine klare Bewegungsrichtung der Lektüre vor und werde vom Rezipienten diskontinuierlich wahrgenommen, was seine stärkere Teilnahme erfordere und damit sein »involvement« zur Folge habe.²⁷

Neben dieser Beschreibung eines medialen Konflikts, der bei beiden in harsche Kritik am Wort und ein Plädoyer für das Bild mündet, haben Brinkmann und McLuhan zudem – allerdings mit unterschiedlich starker prophetischer Attitüde – gemein, sich als Verkünder und Vorreiter eines neuen positiv konnotierten Zeitalters zu sehen, das Mitte der 60er Jahre gerade angebrochen zu sein scheint – ein Zeitalter des Bildes, für dessen Beginn beide insbesondere darin ein sicheres Indiz sehen, daß das »environment« ihres Alltags zu diesem Zeitpunkt von Massenmedien dominiert wird, deren größten Anteil wiederum Bildmedien ausmachen wie z.B. das Fernsehen oder eben auch die inzwischen schon etwas betagte Fotografie.

*

Der Fotografie ist für Brinkmann innerhalb dieses Paragones eine Potenzierung des Bild-Begriffs zu eigen. Ihre Bedeutung zeigt sich zunächst in einer Anspielung in »Der Film in Worten« auf den 1927 entstandenen »Photogra-

21 Rolf Dieter Brinkmann: Briefe an Hartmut, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 145

22 Marshall McLuhan: *Understanding Media – The Extensions of Man*, New York, Toronto, London: McGraw-Hill 1964, S. 172

23 Ebd., S. 22f.

24 Marshall McLuhan: *The Gutenberg-Galaxy: The Making of Typographic Man*, New York, Toronto, London: Addison-Wesley 1960, S. 60

25 M. McLuhan: *Understanding Media – The Extensions of Man.*, S. 55

26 M. McLuhan: *The Gutenberg-Galaxy: The Making of Typographic Man*, S. 52

27 M. McLuhan: *Understanding Media – The Extensions of Man*, S. 22f.

phie«-Aufsatz Siegfried Kracauers, der auch in der langen Liste der Widmungsträger der »ACID«-Anthologie auftaucht. Was später in Kracauers »Theorie des Films« – die Brinkmanns Auffassung vom fotografischen Medium sehr nahe kommt und die er 1966 las²⁸ – als Vorzug der Fotografie hervorgehoben wird, wird hier noch gegen sie gewendet. In der Fotografie werden demnach stets nur materielle Äußerlichkeiten und diese nach dem Prinzip einer Oberfläche unterschiedslos abgebildet. Lediglich die »gegenwärtige menschliche Hülle«²⁹ zeigt sich auf den Fotos, die Abgebildeten verwandeln sich in »Kostümpuppen«.³⁰ Im Unterschied dazu operieren die Bilder des Gedächtnisses. Die Speicherung erfolgt hier selektiv und damit fragmentarisch: Bewahrt wird nur, was Wahrheitsgehalt besitzt und bedeutungsvoll ist.³¹ Derartigen Gedächtnisbildern, die Kracauer auch die »*eigentliche* ›Geschichte«³² des jeweils Dargestellten nennt, wird die Dimension der Tiefe zugeordnet – eine Dimension, die der Fotografie als Abbildung des rein Äußerlichen fehlt: »Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben.«³³

Zum Inbegriff der gedächtnis- und bedeutungslosen Fotografie wird bei Kracauer das Bild der Großmutter, die eine Krinoline trägt. Das Foto ist nicht in der Lage, auch nur einen Wesenszug der Großmutter, an die der Verfasser des Aufsatzes keine eigenen Erinnerungen besitzt, zu erhellen; das einzige, wonach sich der Betrachter hier richten kann, ist ihre äußere Erscheinung: »Ist die Großmutter verschwunden, so ist doch die Krinoline geblieben.«³⁴ Kracauer entwirft also letztlich ein Oppositionspaar von Oberfläche und Gegenwart versus Tiefe und Vergangenheit bzw. Gedächtnis, das sich ebenfalls bei Brinkmann findet. Gleichzeitig enthält der »Photographie«-Aufsatz Anklänge an den traditionellen Paragone, wenn die Gedächtnisbilder außer als »Geschichte« auch als »Monogramm«³⁵ bezeichnet werden und ihnen damit eine schriftliche Qualität zugesprochen wird.

Im Unterschied zum frühen Kracauer freilich tritt Brinkmann entschieden *für* die Eigenschaften der Fotografie und den mit ihr in Verbindung stehenden Begriffskomplex ein. Heißt es noch in der Mitte vom »Film in Worten«: »Der Jugend gehört die Zukunft!«, sagt meine Großmutter, die »Krinoline« heißt³⁶, so bildet der Kommentar zu einem Kracauer-Zitat das Schlußwort des Aufsatzes: »Ist die Großmutter verschwunden, so ist doch die Krinoline geblieben.« (S. Kracauer). Die Gegenwart stellt nur einen Sinn in ihrem Begriff dar, der äußerst profan ist und daher radikal: nämlich Zukunft werden zu wollen.³⁷

Es ist insbesondere der Aspekt der Gegenwart und der alltäglichen Umwelt, der anhand der Fotografie eine weitere Nuance erhält, die dem Bild *per se* nicht zu eigen war. Denn einerseits besteht anno 1968 der »Abfall, der sich

28 R. D. Brinkmann: Briefe an Hartmut, S. 137

29 Siegfried Kracauer: Die Photographie, in: Ders.: Schriften. Band 5. 2. Aufsätze: 1927-1931. Hrsg. von Inka Müller-Bach, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 90

30 Ebd., S. 91

31 Ebd., S. 86

32 Ebd.

33 Ebd., S. 87

34 Ebd., S. 96

35 Ebd., S. 87

36 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 237

37 Ebd., S. 247

häuf« und der letzten Endes das Material zur Textverarbeitung darstellt, eben nicht aus bloßen Bildern, sondern präziser: aus massenhaften Reproduktionen in den »Prospekten, Hauswurfsendungen«³⁸, d.h. den Bereichen der Reklame wie auch des Fernsehens, Kinos oder der Presse. Die vormalig »natürliche« Umwelt erweist sich so als durch und durch synthetisch.

Gleichzeitig erfährt der Traditionsbruch in einer uneingeschränkten Technikbegeisterung – die sich eben auch im Plädoyer für die noch immer neuen Medien, allen voran die Fotografie, äußert – seine Konkretisierung. Statt den »für den europäischen Bereich charakteristische[n], anerzogene[n] anti-technische[n] Affekt«³⁹ fortzuführen und die »Angst des ›Intellektuellen‹ zu teilen, »am Konsum teilzuhaben, auf Reizmuster sich einzulassen«⁴⁰, wird die »Verwendung technischer Apparate« eingefordert, der nun eben jene Wirkung zugesprochen wird, die traditionell vor allem »natürlichen« Objekten zukam: der »Steigerung des Einzelnen« und die Inspiration zu »unkanalisierte[r], spontan schöpferischer Produktivität...«⁴¹

Andererseits stellt die Fotografie für Brinkmann dasjenige Medium dar, das neben dem Film die von ihm eingeforderte Unmittelbarkeit gegenüber den Dingen am ehesten transportiert. Brinkmann folgt hier der gängigen These der Fototheorie, daß die Fotografie – die ja bekanntlich »keine Kunst« ist oder aber, nach Kracauer, »eine Kunst, die anders ist«⁴² – das Motiv weitestgehend objektiv und daher unstilisiert abbilde.

Allerdings besteht die poetologische Konsequenz daraus für Brinkmann in der Zeit vor 1970, wie noch zu zeigen sein wird, nicht so sehr im tatsächlichen Einsatz von Reproduktionen. Die Literatur ist, entgegen seiner eigenen Forderung⁴³, (noch) nicht verschwunden; Fotos werden hier in erster Linie mittels Wörtern hergestellt, genauer: Der Text beschreibt *nicht* ekphratisch bereits vorhandene Fotos; vielmehr wird der fotografische Blick zum Wahrnehmungs- und damit zum Schreibmodus. So verstanden, stellt die Fotografie für Brinkmann eine *Metapher* für eine »Schreibweise der Gegenwart«⁴⁴ dar. »Unritualisierte[s] Sprechen«⁴⁵ lautet denn auch die Zauberformel, mit der Brinkmann den fotografischen Index verbal zu realisieren versucht. Der »Filter der Sprache, der [sonst] das Grobe, Direkte, das in der alltäglichen Umwelt aufzufinden ist, abhält«⁴⁶, soll ausgeschaltet werden. Innerhalb dieses Unternehmens der »*Entsublimierung*«⁴⁷ der Literatur spielt freilich die klare Trennung zwischen den Begriffen des Bildes, des Fotos und des Films keine Rolle. So kann Brinkmann in Anlehnung an Jack Kerouac vom »Buch in Drehbuchform« als einem »Film in Worten« sprechen, daraufhin aber die un-

38 Ebd., S. 227

39 Ebd., S. 225

40 R. D. Brinkmann: Die Lyrik Frank O'Haras, S. 213

41 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 225

42 S. Kracauer: Theorie des Films, S. 389

43 R. D. Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität, S. 147

44 Vgl. Eckhard Schumachers gleichnamige Untersuchung zu den »Pop«-Autoren Brinkmann, Rainald Goetz und Hubert Fichte. Eckhard Schumacher: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003

45 R.: D. Brinkmann: Briefe an Hartmut, S. 44

46 Rolf Dieter Brinkmann: Über Lyrik und Sexualität, in: Streit-Zeit-Schrift 7 (1969), H. 1, S. 66

47 Rolf Dieter Brinkmann: Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie »Silverscreen«, in: Ders.: Der Film in Worten, S. 267

scharfe Folgerung ziehen, daß es also gelte, »ein[en] Film, also Bilder«⁴⁸ literarisch umzusetzen. Ebenso werden »Bild = Image, Vorstellung, Eindruck« und »die sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme in einem literarischen Text«⁴⁹ gleichgesetzt. Letzten Endes überschneiden sich somit die fotografischen wie filmischen Techniken, die für literarische Texte nutzbar gemacht werden sollen: »Zooms auf winzige, banale Gegenstände ohne Rücksicht darauf, ob es ein ›kulturell‹ angemessenes Verfahren ist, Überbelichtungen, Doppelbelichtungen (etwa bei Biotherm), unvorhersehbare Schwenks (Gedanken-Schwenks), Schnitte, ein image-track.«⁵⁰

Daneben erscheint bei Brinkmann die Fotografie, als Metapher für einen ausschließlich optischen Wahrnehmungsmodus, bestimmend für die Konstitution des Subjekts. Denn was mit einer »Blitzlichtaufnahme« verglichen wird, ist die »sinnliche Erfahrung«⁵¹ als eine Form der Benjaminschen »gesteigerten Wahrnehmung«. Diese oszilliert hier allerdings zwischen dem Augenblickserlebnis des Schocks und dem »genaue[n] Hinsehen«⁵², d.h. der Versenkung und der mit ihr verbundenen auratischen Erfahrung, und ist dabei keinem der beiden Pole klar zuzuordnen. Als »Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen«⁵³ erfordern Texte, die die ungekünstelte Präzision von Fotos besitzen sollen, eine »neue Sensibilität«⁵⁴ wie auch Intensität der Wahrnehmung.

Vor diesem Hintergrund werden bei der Frage, die sich für Brinkmann stets vor dem Beginn des Schreibprozesses stellt – »was schreibe ich auf das leere Blatt Papier?« – beide Pole, Subjekt und Objekt, als gleichwertig erachtet: »Die Betonung liegt dabei auf das ›Was‹ und dann, im selben Moment, auf das ›Ich‹...« Demnach gilt es nun zwar, sich selbst beim Schreiben gegenüber dem Objekt weitestgehend zurückzunehmen, spricht: Medium zu werden; denn: »je leerer ich bin, umso mehr füllt sich ein Gedicht, der Roman, der Essay [...] ich weiß nicht, wohin mich das führen wird, und das ist nicht wichtig, das Entscheidende ist, wie intensiv ich mich auf die Gegenwart einlasse.«⁵⁵ Brinkmann entfernt sich jedoch von den Thesen der Fototheorie, die ja von eben dieser »Ausschaltung des Ichs« beim fotografischen Akt sprechen, wenn er betont, daß die eigene Optik und die individuellen Interessen stets die entscheidenden Filterkriterien für die Aufnahme der Umwelt und ihre direkte Wiedergabe bleiben: »Der Ausgangspunkt des Schreibens ist das Subjekt, Kopf und Körper zusammen.«⁵⁶ Am Ende des Schreibprozesses befindet sich nicht nur das zu beschreibende Objekt möglichst konkret, d.h. als Text-Snapshot, auf dem Blatt. Auch das Subjekt hat seine eigene Anwesenheit *erschrieben*; denn »sie [die Person, die schreibt] schreibt nicht, um ›Literatur‹ weiterzuentwickeln (diese entsetzliche Sache mit der Objektivität!), sie realisiert sich jetzt in dem einen Gedicht.«⁵⁷ So wie das Gedicht einfach »da

48 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 223

49 R. D. Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität, S. 154

50 R. D. Brinkmann: Silverscreen, S. 267

51 Ebd., S. 249

52 R. D. Brinkmann: Notiz, S. 185

53 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 223

54 R. D. Brinkmann: Silverscreen, S. 267

55 Alle Zitate bis zu dieser Stelle: R. D. Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität, S. 151

56 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 235

57 R. D. Brinkmann: Silverscreen, S. 249

sein« sollte, so verschwimmen auch im Fall des Autors die Grenzen zwischen Kunst und Leben; ist doch Schreiben als »Ausdruck ständigen Interesses und persönlichen Beteiligtseins [...] eine Art dazusein, Dasein aber generell Tun, Machen«.⁵⁸

Weil also das Objekt *vor* der Kamera bei Brinkmann ebenso in den Blickpunkt rückt wie das Subjekt *dahinter*, führen die Erkundungen des alltäglichen Materials gleichzeitig auch nach innen und werden als »Abenteuer des Geistes« zur »Eroberung des inneren Raums«.⁵⁹ 1968, als Stanley Kubrick, einer der vielen Widmungsträger der »ACID«-Anthologie, im Kino Astronauten bis zum Jupiter »and beyond« schickte, die Menschen es in Wirklichkeit aber nur zum Mond schafften, durchdringen sich für Brinkmann Außen- mit Innenräumen. Denn es gilt, die Science-Fiction-Projektionen »auf uns *hier, jetzt* konkret« anzuwenden und zu einem »Vorstoß in die innere Dimension von uns selbst« zu machen, »die ebenso ein riesiger Raum ist wie der Weltraum, in den Raketen, Astronauten, Telestars, Mars-Sonden, Mondlandefahrzeuge hinauskatapultiert werden...«.⁶⁰

Logischerweise ist es dann auch die Figur des »Piloten« – so der Titel von Brinkmanns 1968 erschienenem Gedichtband –, die zum Sinnbild für denjenigen wird, der sich auf diese Mission ins Innere macht, zum »Breakthrough in the Grey Room«, wie Brinkmann den US-Schriftsteller William S. Burroughs im »Film in Worten« zitiert.⁶¹ Das Ende des letzten Gedichtes des »Piloten«-Bandes mit dem programmatischen Titel »Alle Gedichte sind Pilotengedichte« führt zudem ein zweites Symbol für den von Brinkmann angestrebten Zustand der gesteigerten Wahrnehmung ein:

»tritt
ein
und
schließ die
Tür
auch du bist ein Pilot

58 R. D. Brinkmann: Die Lyrik Frank O'Haras, S. 219

59 Rolf Dieter Brinkmann: Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter, in: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Hrsg. von Uwe Wittstock, Leipzig: Reclam 1994, S. 76

60 R. D. Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität, S. 149

61 Der Begriff des »Piloten« kann im übrigen auch in Abgrenzung zu dem des »Artisten« bei Alexander Kluge gesehen werden, auf dessen Film bzw. Buch »Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos« (1968) Brinkmann mehrfach Bezug nimmt. Während sich der »Pilot« daran macht, entgegen der Tradition in die scheinbaren Niederungen des Banalen und damit zu den Dingen selbst und ins Innere vorzudringen, wähle Kluges »Artist«, so Brinkmann, die entgegengesetzte Richtung, d.h. die Höhen der »Denkakrobatik«, die weg vom »involvement« des Rezipienten führe. Brinkmanns Beschreibung der elitären Programmatik Kluges: »Angesichts der unmenschlichen Situation bleibt dem Künstler nur übrig, den Schwierigkeitsgrad seiner Künste weiter zu erhöhen!« In: R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 226. Vgl. auch Silverscreen, S. 254 und Einübung einer neuen Sensibilität, S. 149; zum Begriff des Piloten bei Brinkmann vgl. auch M. Strauch: Rolf Dieter Brinkmann, S. 66ff.

am
ENDE.«⁶²

Daneben steht das Motiv der Tür, die sich öffnet, gleichermaßen für einen Moment der intensiven Erfahrung als auch für eben jene Durchdringung der Räume. Ist doch die eingeforderte »neue Sensibilität« des Subjekts für Brinkmann eine »nach innen und nach außen schwingende Tür«.⁶³ Ja, der Moment des »snap-shots« selbst wird verglichen mit dem Moment, »wenn zwischen Tür und Angel, wie man so sagt, das, was man in dem Augenblick zufällig vor sich hat, zu einem sehr präzisen, festen, zugleich aber auch sehr durchsichtigen Bild wird, hinter dem nichts steht als scheinbar isolierte Schnittpunkte.«⁶⁴ Für Brinkmann, der nicht zufällig immer wieder den Vers »Break on through to the other side« der »DOORS« zitiert⁶⁵, kennzeichnet somit neben den beiden anderen in den Aufsätzen propagierten bewußtseinsweiternden Mitteln, Pop- bzw. Rock-Musik⁶⁶ und »Gras« – so der Titel von Brinkmanns letztem zu Lebzeiten 1970 publizierten Gedichtband – bzw. Drogen⁶⁷, die Fotografie eben diesen Augenblick des »Durchbruchs« als *Ausbruch* aus literarischen Traditionen.

»Mein liebstes Gemüse broccoli« oder: *Pop als neue Avantgarde?*

Das Motiv des Piloten verweist auf die Autoren und ihr Umfeld, an denen sich Brinkmanns eigene Poetologie orientiert. Es ist William Seward Burroughs (1914-1997), der mit seinen Anfang der 1960er Jahre erschienenen Romanen »Naked Lunch« (1959), »The Soft Machine« (1961) und »Nova Express« (1963) schnell zur Galionsfigur der postmodernen US-amerikanischen Literaturszene wurde und dessen Beschreibung des »Pilots« Leslie Fiedlers Aufsatz »Die neuen Mutanten« (1965) beschließt – ein Aufsatz, der sich neben zwei Beiträgen von Burroughs auch in Brinkmanns »ACID«-Anthologie findet. In Anspielung auf den ideologischen Traditionsbruch, dessen Terminologie bei Burroughs, literarisch verarbeitet, zum Science-Fiction-Szenario wird, heißt es da: »Dieser Krieg wird in der Luft gewonnen. In der stillen Luft mit Bilder-Strahlen. Du warst Pilot weißt du noch?«⁶⁸

Indem sich nun die Herkunft des Bild-Begriffskomplexes bei Brinkmann topographisch klar verorten läßt, kommt zu den bisherigen Dichotomien um die Terme Bild und Wort nun eine weitere hinzu: Die USA gegen das »Kulturmonopol des Abendlandes«⁶⁹, d.h. Europa. Bezeichnenderweise entwickelt

62 R. D. Brinkmann: Alle Gedichte sind Pilotengedichte, in: Die Piloten, in: R. D. Brinkmann: Standfotos, S. 277

63 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 235

64 R. D. Brinkmann: Notiz, S. 185

65 Vgl. R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 223; die »Doors« wiederum entlehnten ihren Bandnamen im übrigen Aldous Huxleys Drogen-Bericht »The Doors of Perception«.

66 Vgl. z.B. R. D. Brinkmann: Angriff aufs Monopol, S. 66 oder R. D. Brinkmann: Notiz, S. 185

67 Vgl. auch R. D. Brinkmann: Angriff aufs Monopol, S. 76

68 Leslie Fiedler: Die neuen Mutanten, in: ACID. Neue amerikanische Szene. Hrsg. von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla, Darmstadt: März Verlag 1969, S. 31

69 R. D. Brinkmann: Angriff aufs Monopol, S. 69

Brinkmann seine eigene Poetologie – quasi parasitär – innerhalb des Projektes, die zu diesem Zeitpunkt in der BRD noch unbekanntem zeitgenössischen US-amerikanischen Autoren dem Publikum durch Anthologien und eben einleitende Aufsätze vorzustellen: »Der Film in Worten« erscheint als Schlußaufsatz des zusammen mit Ralf-Rainer Rygulla 1969 herausgegebenen »ACID«-Sammelbandes, der den Untertitel »Neue amerikanische Szene« trägt; »Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu dieser Anthologie« findet sich erstmals in »SilverScreen. Neue amerikanische Lyrik«; »Die Lyrik Frank O’Haras« erscheint schließlich als Vorwort in der von Brinkmann zusammengestellten Sammlung »Frank O’Hara: Lunch Poems und andere Gedichte« (1969).

Als Initialzündung für Brinkmanns theoretische Äußerungen 1968 kann die sogenannte »Fiedler-Debatte« in der Wochenzeitschrift »Christ und Welt« angesehen werden, an der sich viele der damals bekannten zeitgenössischen deutschsprachigen Schriftsteller beteiligten. Der Titel von Brinkmanns eigenem Beitrag hierzu kommt einer Kampferklärung gleich: »Angriff aufs Monopol: Ich hasse alte Dichter«. Stein des Anstoßes bildete Leslie Fiedlers im November 1968 in »Christ und Welt« erschienener Aufsatz »Das Zeitalter der neuen Literatur« – einerseits Ausarbeitung eines sechs Monate zuvor in Freiburg gehaltenen Stegreifvortrags »The Case for Post-Modernism«, andererseits Vorstufe zu der ein Jahr später bezeichnenderweise im »Playboy« erschienenen stark überarbeiteten Fassung, in der der Text bis heute als einer der wichtigsten Beiträge zur Postmoderne der 1960er Jahre geläufig ist: »Cross the Border – Close the Gap«. Neben den literarischen Einflüssen durch US-amerikanische Autoren, allen voran Frank O’Hara und W. S. Burroughs sind es hier wie auch in dem früheren Aufsatz »Die neuen Mutanten« formulierten ästhetischen und ideologischen Positionen, die Fiedler neben McLuhan als den für Brinkmann wichtigsten zeitgenössischen Theoretiker erkennbar werden lassen.⁷⁰

Symptomatisch für den Bruch mit den Traditionen der Moderne und ihrem »Vernunftglaube[n]«⁷¹ (»cult of reason«⁷²) sowie den Anbruch einer neuen Epoche ist für Fiedler die hybride Figur des »Mutanten«; kann doch Fiedlers gesamtes Projekt als eines der Entgrenzung von Dichotomien ge-

70 Als »Dritte im Bunde« wäre Susan Sontag zu nennen: Auch wenn Brinkmann ihren »camp«-Begriff nur an einer einzigen Stelle explizit erwähnt (R. D. Brinkmann: Angriff aufs Monopol, S. 68), klingen doch viele der Schlüsselbegriffe aus den Aufsätzen an, die Sontag Anfang der 1960er verfaßte und unter dem Titel »Against Interpretation« herausgab. Sontags Forderung nach einer »New Sensibility« (vgl. Sontags Aufsatz »One Culture and the New Sensibility«) steht Brinkmanns »Einübung einer neuen Sensibilität« gegenüber. Dem entsprechend wendet sich auch Brinkmann wie Sontag gegen eine eindeutige Interpretation von Kunstwerken und befürwortet im Gegensatz Sontags »erotics of art«, durch die Kunst »erlebt«, aber nicht rational erfaßt und analysiert wird (vgl. Sontags Aufsatz »Against Interpretation«). Schließlich erscheinen insbesondere Brinkmanns bimedialen Werke der 60er als Manifestationen des Begriffs, der Sontags Konzept einer »neuen Sinnlichkeit« und der Öffnung gegenüber anderen Medien und »niederen« Kunstformen zusammenfaßt: der Begriff des »camps« (vgl. »Notes on »Camp«). Alle Aufsätze Sontags in: Dies.: Against Interpretation and other Essays, New York: Anchor 1990

71 L. Fiedler: Die neuen Mutanten, S. 19

72 L. Fiedler: The New Mutants, in: Ders.: The Collected Essays of Leslie Fiedler. Vol. II, New York: Stein and Day 1971, S. 383

lesen werden – jener zwischen Innen und Außen, zwischen Künstler und Publikum, das durch ein wie auch immer geartetes »involvement« in den Produktionsprozeß miteinbezogen wird, jene Dichotomie zwischen den Rollen der Geschlechter, die, wie Brinkmann im »Film in Worten« Fiedler paraphrasiert, »in die Zone des »Inter-Sexes« eingedrungen« sind⁷³, wie auch jene Unterscheidung zwischen »high« und »low culture«, durch die karnevaleske Elemente der Massenmedien und triviale Gattungen wie Western, Science-Fiction und Pornografie Einzug in die bis dahin heiligen Hallen der Hochkultur halten.⁷⁴ Bei Fiedler mündet dieses Unternehmen der »Überschreitung der Grenze«, in expliziter Anlehnung an die deutschen Frühromantiker, im utopischen Szenario einer »Neuen Mythologie«, in der Kunst als Mittel der Bewußtseinserweiterung prophetische und letztlich religiöse Züge besitzt. Auch wenn sich Brinkmann, dem jedes religiöse Pathos fremd ist, hier am ehesten von Fiedler unterscheidet, so offenbaren doch die überwiegend ablehnenden Reaktionen auf Fiedler durch u.a. Jürgen Becker, Helmut Heißenbüttel oder Martin Walser, der sich zwei Jahre später angesichts der »politischen Bedürfnislosigkeit« einer unreflektierten Übernahme von Trivialformen sogar zum Faschismus-Vorwurf versteigt⁷⁵, indirekt Brinkmanns eigene isolierte oder positiv gewendet: singuläre Stellung im zeitgenössischen Literaturbetrieb.

Der Begriff, der alle Punkte dieser neuen Poetologie zusammenfaßt und zur Parole für das Unternehmen einer entgrenzenden Kulturrevolution wird, lautet: Pop. Es war die britische *Independent Group*, die Mitte der 1950er Jahre mit Pop Art und (bedeutungsgleich) Pop Culture jenes Material bezeichnete, das die Ausgangsbasis für ihre Kunstwerke darstellte: Comics, Autos, Pulp-Fiction-Hefchen, kurz: »mass produced objects«.⁷⁶ Anfang der 1960er Jahre sollten dann die Begriffe durch die Comic-Bilder Roy Lichtensteins oder die in Andy Warhols »Factory« entstehenden Drucke, die die Ästhetik der Werbung aufgreifen, in aller Munde sein.⁷⁷ Als Zitat erfährt hier das tagtägliche, scheinbar triviale Objekt, das als maschinell gefertigtes Produkt der traditionellen Idee vom Kunstwerk als organisch geschaffenen Original entgegensteht, seine Umcodierung und Neukontextualisierung. Diese Technik des Recyclings des täglichen Abfalls greift Brinkmann auf, wenn er dezidiert für Plagiatismus eintritt und davon spricht, »aus mehreren vorhandenen Texten (Gedichten) einen zu machen [...] ... das eigene Gedicht ergibt sich überraschend aus dem Zusammenführen mehrerer fremder Texte, aus Oberflächenübersetzungen etc.«⁷⁸

Entscheidend für Brinkmann bleibt jedoch die Rückkopplung auf die subjektive Instanz. Maßstab der Selektion ist stets die individuelle Sensibilität gegenüber dem Material. So fährt er fort: »Die Möglichkeit des eigenen

73 R.D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 242

74 L. Fiedler: Cross the Border – Close the Gap. In: Ders.: The Collected Essays of Leslie Fiedler. Vol. II., S. 469

75 Vgl. J. Schäfer: Pop-Literatur, S. 37-47

76 Vgl. diese Herleitung bei Thomas Hecken: Pop-Literatur um 1968, in: Pop-Literatur. Text + Kritik. Sonderband. München: Text + Kritik 2003, S. 42

77 Zu Bezügen Brinkmanns zu Andy Warhol, insbesondere zu Brinkmanns eigenen filmischen Experimenten vgl. Gerd Gemünden: The Depth of the Surface, or, What Rolf Dieter Brinkmann Learned from Andy Warhol, in: GQ 68.1. (Winter 1995), S. 235-250

78 R. D. Brinkmann: Silverscreen, S. 265

Ausdrucks liegt im Arrangement der Fertigteile, sobald die psychische Dimension dessen, der das macht, darin enthalten ist!⁷⁹ Der Begriff Pop hat, angewandt auf eine neue Offenheit des Subjekts gegenüber den Gegenständen seiner Wahrnehmung, nur »vorläufigen« Charakter; ist doch

»unter Pop hier nicht die seinerzeitig aufgekommene Arbeitsrichtung der Malerei eines Wesselmann, Warhol etc. zu verstehen, vielmehr jene Sensibilität, die den schöpferischen Produkten jener Kunstart – Schreiben, Malen, Filmen, Musizieren – die billigen gedanklichen Alternativen verweigert: hier Natur – da Kunst und hier Natur – da Gesellschaft, woraus bisher alle Problematik genommen wurde.«⁸⁰

Auch vermischt sich bei Brinkmann Pop mit den Begriffen des Beats und Undergrounds, was mit der generell verspäteten Rezeption der zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr wirklich zeitgenössischen US-Kunst in Deutschland zu tun haben mag: Obwohl H.C. Artmann 1964 wohl als einer der ersten den Pop-Begriff in die deutschsprachige Literatur einführt, ist bis 1968 im deutschsprachigen Raum vor allem von Beat die Rede.⁸¹ Einerseits ist die Beat-Literatur *zeitlich* von ihrem Pop-Nachfolger abgrenzbar: Allen Ginsberg und der noch im »Film in Worten« zitierte Jack Kerouac verfassen ihre Hauptwerke in den 1950er Jahren. *Der Beat-Roman* schlechthin, »On the Road«, entsteht zwar zwischen 1949 und 1951, erscheint aber erst 1957. Zu dem erst Mitte der 1960er Jahre wirklich bekannt werdenden Pop-Begriff ergeben sich andererseits v.a. zwei *programmatische* Unterschiede: Im Unterschied zu Beat zeichnet sich die Pop-Bewegung durch eine stärkere Hinwendung zur Populär- und Massenkultur aus. Als Affirmation des Materials und der dahinter stehenden Ideologie geht ihr jedoch zumeist der rebellische und oft religiös-utopische Unterton der Beat-Autoren ab⁸²; »Pop-Art«, so Andy Warhol, bedeutet »liking things.«⁸³ Der literarische Underground wiederum überspannt mit seinen Vertretern Charles Bukowski und Burroughs, der allerdings allen drei Richtungen zugerechnet werden kann, zeitlich die Jahrzehnte, die Beat und Pop voneinander trennen, die 1950er und 60er Jahre also. Inhaltlich rückt im Underground wie im Pop die Oberfläche der Dinge in den Mittelpunkt; statt diese mehr oder weniger unkritisch anzunehmen, geht es hier aber um ihre Subversion. Underground, *qua* Definition immer schon eine Bewegung *gegen* das allgemein Akzeptierte und Etablierte, kann somit auch als »Radikalisierung bestimmter Beat-Techniken« verstanden werden.⁸⁴

Die Strömungen der US-amerikanischen Literatur der 1950er und 60er Jahre, d.h. des Beat, Pop und Underground, weisen damit, nach Andreas Huyssens bekannter These, in fünf wesentlichen Punkten »Züge einer echten Avantgardebewegung auf«⁸⁵: Alle drei Strömungen verstehen sich wie schon

79 Ebd.

80 R. D. Brinkmann: *Angriff aufs Monopol*, S. 71

81 Vgl. Th. Hecken: *Pop-Literatur*, S. 43f.

82 Vgl. Andreas Kramer: *Von Beat bis »Acid«*. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, in: *Pop-Literatur. Text + Kritik*, S. 31

83 Th. Hecken: *Pop-Literatur*, S. 43

84 A. Kramer: *Von Beat bis »Acid«*, S. 33f.

85 Andreas Huyssen: *Postmoderne – eine amerikanische Internationale?*, in: Ders. (Hg.): *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 22

Futurismus, Dada oder Surrealismus aus einem Generationskonflikt heraus als Bruch mit der Vergangenheit und ihren Normen. Die künstlerischen Manifestationen bekommen damit gesellschaftliche Relevanz, geht es doch auch darum, in der Propagierung von Unsinn oder »Anti-Kunst« oder in der postmodernen Ausprägung der »offenen Aktion«, dem Happening, Kunst als Institution in Frage zu stellen.⁸⁶ Als gelebte Einstellung verschwimmen auf diese Weise schnell die Grenzen zwischen Kunst und Praxis⁸⁷ – nicht ganz zufällig stehen Beat und Pop, ähnlich wie beispielsweise der Surrealismus, für ein bestimmtes als revolutionär oder zumindest neu begriffenes Lebensgefühl, für das das Konsumieren von Drogen – für André Breton noch Opium, für »Flower-Power«-Kinder wie Brinkmann LSD – Zeichen des Aufbegehrens war und zugleich für eine neue Sichtweise stand. Viertens tritt – früher im Futurismus, in den 1960ern im Pop mit seinem wichtigsten Medientheoretiker Marshall McLuhan – ein technologischer Optimismus zutage, der die Bereitschaft der Avantgardisten zur intermedialen Offenheit gegenüber den Massenmedien der Fotografie und des Kinos jetzt auch gegenüber dem Fernsehen und wenig später dem Computer fortsetzt.⁸⁸ Damit verbunden ist schließlich fünftens der Einbezug von Trivial- und Alltagsmaterial, durch den die traditionelle Dichotomie zwischen hoher und »niederer« Kunst negiert wird.⁸⁹

Aufgrund dieser offensichtlichen Parallelen zu Bewegungen der Avantgarde wies Hans Egon Holthusen im Rahmen der »Fiedler-Debatte« auf die »neo-dadaistischen Methoden« der Pop Art hin.⁹⁰ Brinkmann selbst, dessen Aufsatz »Angriff aufs Monopol« den Charakter eines Manifests besitzt – der für die Avantgardisten vielleicht typischsten Textform⁹¹ –, stellt wiederholt den Bezug zur avantgardistischen Tradition her – wobei er jedoch stets die Eigenständigkeit der US-Strömung gegenüber ihrem europäischen Vorläufer hervorhebt:

»Noch einmal möchte ich hier kurz auf das Argument zurückkommen, daß die Vorbilder für eine neue Kunst in Europa beheimatet gewesen seien. [...] Es ist doch völlig unwichtig, ob diese Leute [Duchamp, Benn, Céline] hier im abendländischen Raum beheimatet waren. Entscheidend ist, daß das, was sie mit ihren Arbeiten begonnen haben, heute in den USA Auswirkungen zeigt, die nicht eine bloße formale Verfeinerung ist, sondern daß deren Tendenzen ergriffen und verändert, aktualisiert worden sind, das heißt hineingetragen wurden in gegenwärtige Strömungen, Umwälzungen, das heißt lebendig geblieben sind, wohingegen im europäisch-abendländischen Bereich die Impulse zu puren Kunstformen erstarrten.«⁹²

Brinkmann deutet hier auf einen der Hauptunterschiede zwischen Pop und Avantgarde hin, der sich vor allem aus dem Zeitkontext heraus ergibt: Wie

86 Ebd., S. 19f.

87 P. Bürger: Theorie der Avantgarde, S. 72

88 A. Huyssen: Postmoderne, S. 20f.

89 Ebd., S. 21f.

90 J. Schäfer: Pop-Literatur, S. 46; vgl. auch das Kapitel »Neo-Dada oder Dada-Pop« in Jost Hermand: Pop International. Eine kritische Analyse, Frankfurt a.M. 1971, S. 52-65

91 Vgl. P. Bürger: Der französische Surrealismus, S. 59

92 R. D. Brinkmann: Angriff aufs Monopol, S. 75

schon Fiedler 1964 in einem Aufsatz mit dem programmatischen Titel »The Death of *Avant-Garde* Literature« betont, ist die Avantgarde-Literatur, die ihre Entstehung ja einem Protest gegen die damals vorherrschenden Stile und bürgerlichen Normen verdankt, auch aufgrund sozialer Veränderungen, nämlich dem Auftauchen einer neuen, mehr oder weniger liberalen »middle-brow audience«, als Nebenströmung der Moderne Geschichte, d.h. salonfähig und damit Teil der Institution geworden, die sie eigentlich bekämpfen wollte.⁹³ Angesichts dieser Aporien der Avantgarde stellt sich die alles entscheidende Frage: »How can [one] shock those who, when they do not agree with him [the avantgarde-artist], tolerate him?«⁹⁴ Ebenso ist das Bemühen der Surrealisten, insbesondere durch das Verfahren der Collage, die reale in eine surreale Welt zu verwandeln, hinfällig geworden; besitzt doch mittlerweile die Gegenwart selbst, in der die Produktion von Simulakren wie z.B. durch die Fotografie als basale surrealistische Operation⁹⁵ nicht mehr, wie noch zu Bretons Zeiten, die Ausnahme, sondern die Regel darstellt, surreale Züge. In diesem Sinne schreibt Brinkmann in seinen »Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten«, in denen er »Anklänge an die französische Lyrik des Surrealismus« findet: »Die *künstlich* geschaffenen psychischen Landschaften surrealistischer Gedichte sind heute zu gewöhnlichen, realen Landschaften geworden.«⁹⁶

Aus dieser Aporie der Avantgarde heraus wendet sich Brinkmanns Poetologie, die trotz ihres Gestus' so etwas wie einen Spagat zwischen europäischer Avantgarde und Beat, Pop und Underground versucht, auf den ersten Blick gegen die dadaistischen und surrealistischen Vorläufer: Denn so wie sich einerseits die (US-)»Pop Artists« gegenüber ihrer Umwelt betont affirmativ geben und damit den größtmöglichen Gegensatz zur dadaistischen Negation und Subversion bilden, so hebt auch Brinkmann die »Neuheit' punktuellen Ja-Sagens«⁹⁷ hervor. Literatur soll demnach vor allem eines: Spaß machen. Die Oberfläche der von den Massenmedien geprägten Umwelt soll angenommen werden. Ausgeschlossen wird jede Art von Politisierung der Kunst, wie sie in allen avantgardistischen Strömungen als Konsequenz aus der eigenen Protest-Haltung zu finden ist, von den politischen Programmschriften des Futurismus⁹⁸ über die Aktionen gegen die Weimarer Republik innerhalb des Berliner Dadaismus' bis hin zu Benjamins Bemerkungen über den »Surrealismus«, dessen wichtigste Aufgabe es ja bekanntlich sei, »die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen«.⁹⁹

Während jedoch Hans Magnus Enzensberger 1968 diesen Versuch, Kunst und Politik zusammenzubringen, als gescheitert ansieht, im »Kursbuch 15« den »Tod der Literatur« erklärt und zur politischen Aktion auf der Straße

93 Leslie Fiedler: *The Death of Avant-Garde Literature*, in: Ders.: *The Collected Essays of Leslie Fiedler*. Vol. II, S. 455f.

94 Ebd., S. 458

95 Susan Sontag: *Melancholy Objects*, in: Dies.: *On Photography*, S. 52

96 R. D. Brinkmann: *Silverscreen*, S. 262

97 Ebd.

98 Vgl. Umberto Boccioni Marinetti, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo: *Politisches Programm des Futurismus*. Und: Leo Trotzki: *Der Futurismus*, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993. S. 175-177 und 188-192

99 W. Benjamin: *Der Surrealismus*, S. 307

aufruft¹⁰⁰, zieht Brinkmann aus ähnlichen Überlegungen die Konsequenz der vollkommenen politischen Teilnahmslosigkeit; steht doch fest, »daß selbst dort, wo von den Butterbergen die Rede ist, wo man sich betont politisch engagiert gibt, [...] das Gedicht nur ein Vehikel [...] für einen außerhalb des betreffenden Gedichts gemeinten Gedanken [darstellt], [...] also auf keinen Fall selber ein Politikum« ist.¹⁰¹ »IM GEGENWÄRTIGEN ZUSTAND KANN POLITISCHE SCHRIFTSTELLEREI«, so das Roland Barthes-Zitat am Ende der »Acid«-Anthologie, »NUR EIN POLIZEI-UNIVERSUM BESTÄTIGEN.«¹⁰²

Dennoch ist Brinkmanns Poetologie das Avantgarde- (bzw. Underground- bzw. Beat-) typische ästhetische wie auch soziale Konfliktpotential zu eigen: Gerade die Affirmation des Trivialen, die bei Brinkmann aus einer generellen Ablehnung gegen traditionelle Formen der Kunst stattfindet, kann ja, wie die Fiedler-Debatte zeigt, zum Reizthema werden; insbesondere wenn es sich um die Ideen zeitgenössischer Konzepte aus den USA handelt, die dadurch, daß sie in die BRD und ihr amerikanisierungsfeindliches Klima verpflanzt werden, einen zusätzlich provozierenden Aspekt erhalten – ein Aspekt, der ihnen in ihrem ursprünglichen geographischen Kontext fehlte.

Auch die Einstellung zur Massenmedial geprägten und daher als surreal wahrgenommenen Gegenwart fällt bei Brinkmann ambivalent aus: Auf der einen Seite wird, wie oben gezeigt, die Berücksichtigung des Pop-Materials eingefordert; auf der anderen Seite aber stehen Brinkmanns Texte der 1960er Jahre im Zeichen eines Unternehmens, das den surrealistischen Prozeß umkehren und zu den konkreten Dingen gelangen möchte. Das Neue und Radikale liegt eben darin, daß Drogen bzw. literarische Formen, denen eine ähnliche Wirkung zugeschrieben wird, nicht zur gesteigerten Wahrnehmung des *surrealen*, sondern des *realen* Objekts führen sollen – eine Einstellung, die sich in den klassischen Avantgarden am ehesten in der »Merzkunst« Kurt Schwitters findet. So wie jener für die »alltäglich-banalen Realien der Reklame, der Presse, der Warenhäuser, der Technik«, dem zufällig Gefundenen, Weggeworfenen und Aufgesammelten, den Resten der Konsum- und Alltagswelt¹⁰³ ein »*Entformeln der Materialien*«¹⁰⁴ forderte, so werden bei Brinkmann die alltäglichen Dinge »aus ihrem miesen, muffigen Kontext herausgenommen, sie werden der gängigen Interpretation entzogen, und plötzlich sehen wir, wie schön sie sind ... ein Schlittschuh, der über die Eisfläche gleitet, eine Hand, die einem Hund Hundefutter hinhält, mein liebstes Gemüse broccoli.«¹⁰⁵

So stellt sich Brinkmann letztlich auch nur scheinbar gegen das Denken der Kritischen Theorie, das die BRD und ihren Literaturbetrieb bestimmte; ebenso erweisen sich Fiedler und sein deutsches Gegenstück Adorno nur auf den ersten Blick als unvereinbar. Zwar wenden sich Horkheimer und Adorno in der »Dialektik der Aufklärung« pauschal gegen jede Form der Kultur-

100 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: »Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend«, in: Kursbuch 15 (1968). S. 187-197

101 R. D. Brinkmann: Lyrik und Sexualität, S. 66

102 Nachbemerkung der Herausgeber, in: ACID, S. 418

103 Zitiert nach: Hermann Korte: Die Dadaisten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 94

104 Ebd., S. 96

105 Brinkmann: Silverscreen, S. 251

industrie¹⁰⁶ und enttarnen für sich Brinkmanns Ziel, »Spaß zu haben« bzw. des »Amusements«, als Selbstbetrug: Vergnügtsein heiße Einverständnis mit den kapitalistischen Ideologien derer, die die Massenmedien steuern, der Freude liege Ohnmacht zugrunde.¹⁰⁷ Die Verdammung der Werke der mit einem Prozeß der Amerikanisierung verbundenen Populärkultur (und damit insbesondere der von Adorno gehaßten Populärmusik), der low-culture, die sich als Gebrauchsware durch ihre direkte Verbindung zum Markt disqualifizieren, steht der Glorifizierung jener der (europäischen) Hochkultur gegenüber, die sich als vermeintlich wahre avantgardistische Kunst in ihrer Funktionslosigkeit und damit durch die Negation des Status quo jeder ideologischen Vereinnahmung entziehen. Diese letztlich typisch avantgardistischen und modernistischen Positionen der Frankfurter Schule werden jedoch der spätkapitalistischen Gegenwart Brinkmanns nicht mehr gerecht. Ist es doch zum einen gerade die jede Ideologisierung bekämpfende Kritische Theorie, die nun apodiktisch die Diskurs-Hoheit für sich beansprucht. Gegen sie Stellung zu beziehen, heißt gegen den zeitgenössischen theoretischen Konsens anzukämpfen. Zum anderen übersieht Adorno geflissentlich das Protest-Potential, das dem Pop, so wie ihn Brinkmann versteht, innewohnt: Seine Bücher erscheinen als Underground-Werke überwiegend in Kleinstverlagen – um weiterhin über die totale Kontrolle über das fertige Produkt und volle künstlerische Freiheit zu verfügen. So beschränkt sich denn Brinkmanns Kritik an der Kritischen Theorie auch auf das, was er letztlich jeder Theorie vorwirft: daß sie als Wort-Kultur erneut nur redet, statt ohne größere Umschweife ans Werk und damit an die Umsetzung der selbst eingeforderten ästhetischen Forderungen zu gehen:

»Während die theoretischen Kritiker im Kreise gehen und ihre Gedanken von Satz zu Satz fortschreiten, drückt sich das ›andere‹ Denken real in der Benutzung des ungeheuren Formenreichtums aus, der heute zur Verfügung steht und entstanden ist aus der Vermischung verschiedener Gebiete und Gattungen. Es ist ein ›schöner‹ Ausverkauf, er schafft Platz für Neues, während das, was ›kritische Theorie‹ heißt, oft genug nur eine bloße Abfassung von Wörtern ist – zu welchem Zweck?«¹⁰⁸

Fotos und Texte

Text-Fotos

Der Ausweg, der für Brinkmann aus dem Sumpf der abendländischen Wort-Kultur führt, liegt freilich – paradoxerweise –, wie bereits oben gezeigt, in seinen Werken der 60er Jahre zum größten Teil in der Sprache selber – in Texten nämlich, die dem Charakter von Fotos nachempfunden sind. Derartige *Text-Fotos* oder allgemeiner: *Text-Bilder*, die ihre theoretische Fundierung erst in den Aufsätzen Ende der 1960er erhalten, ziehen sich von Anfang an wie ein roter Faden durch das Werk Brinkmanns: Vorrangig als Gedicht, das Brinkmann in der »Notiz« zu den »Piloten« als »die geeignetste Form« erscheint, »spontan erfaßte Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot fest-

106 Vgl. J. Schäfer: Pop-Literatur, S. 151

107 Vgl. Th. W. Adorno/M. Horkheimer: Dialektik der Aufklärung, S. 162

108 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 232

zuhalten«.¹⁰⁹ »Photographie« heißt denn auch ein Gedicht aus seinem zweiten Lyrikband, »Le Chant du Monde« (1963-64):

»Mitten
auf der Straße
die Frau
in dem
blauen
Mantel.«¹¹⁰

Ähnliche Impressionen, die in ihrer Reduktion auf das rein Visuelle eher an William Carlos Williams und die US-amerikanische Tradition der »Imagists« erinnern als an die Gedichte der Beat- oder Pop-Autoren, finden sich in stets mit »Bild« betitelten Gedichten in allen Lyrikbänden Brinkmanns bis 1970, wobei es sich am häufigsten um das voyeuristische Motiv einer (in der Stadt) beobachteten Frau handelt: Von »Geschlossenes Bild« in »Le Chant du Monde« über »Bild« in »&-Gedichte« (1966), »Einfaches Bild« in »Was fraglich ist wofür« (1967), »Das Bild« in »Godzilla« (1968), »Ein bestimmtes Bild« und »Nichthinauslehnen/2 ländliche Bilder« in »Die Piloten« (1968) über die gleich insgesamt »Standphotos« betitelte Gedichtsammlung (1969) bis zu »Bild« in »Gras«.

Auch wenn dabei die Kürze der Texte und das stets wie zufällig wahrgenommene Motiv einen möglichen Bezugspunkt zur Fotografie darstellen, setzt Brinkmann selbst im Kommentar zu seinem Gedicht »Bild« aus dem »Gras«-Band die Begriffe »Bild« und »Foto«, zu denen im »Film in Worten« ja noch der des Films kam, gleich; geht es ihm doch vor allem um das Programm solcher optischer Texte und nicht so sehr darum, tatsächlich einen neuen, kohärenten und damit erneut einengend schematischen Begriffsapparat zu entwickeln: »Bild: 1 Schnappschuß, Momentaufnahme, ohne Bedeutung, Gegenwart, nichts anderes.«¹¹¹ Mit dieser Gleichsetzung von Bild und Foto weist Brinkmann freilich, allem Gestus des Revolutionären zum Trotz, auf eine Tradition hin, die er mit seinen Text-Bildern als eine um jede Art von Symbolismus entschlackte Variante des Bildgedichts fortschreibt: die der Beschreibungsliteratur. Denn wie dieser geht es auch ihm bei seinen textuellen »Schnappschüssen« darum, »die Zeigefähigkeit der Sprache«¹¹² zu steigern und damit letzten Endes um die Umsetzung der altehrwürdigen Begriffe der *Vergegenwärtigung* aus der antiken Rhetorik: der *Enargia* und der *Evidentia*. Gleichzeitig setzt er sich von den poetologischen Konzepten des in den 60ern ebenfalls mit Rauschgift experimentierenden Ernst Jünger ab, dessen »neue Art der präzisen, sachlichen Schilderung«¹¹³ ja als Weiterentwicklung der traditionellen Beschreibungsliteratur in ähnlicher Weise wie bei Brinkmann der Wahrnehmung der Kamera nachempfunden war. Ging es doch Jünger gerade darum, Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem

109 R. D. Brinkmann: Notiz, S. 185

110 R. D. Brinkmann: Photographie, in: Ders.: Le Chant du Monde, in: Ders.: Standphotos,, S. 52

111 R. D. Brinkmann: Briefe an Hartmut, S. 134

112 Gottfried Boehm: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Boehm/Pfotenhauer: Beschreibungskunst, S. 35

113 E. Jünger: Über den Schmerz, S. 182

herzustellen, um jene »Kommandohöhe« zu erreichen, in der der Soldat dem Moment der Gefahr emotionslos ins Auge sehen konnte. Dem steht die Poetologie Brinkmanns entgegen, der Fotografie gerade deshalb zur Metapher macht, weil er, wie Kracauer in der »Theorie des Films« und »Geschichte«, die Dinge durch das Kamera-Objektiv näher heranrücken, d.h. dem Rezipienten der Gedichte und nicht zuletzt sich selber eine größere Erfahrung von Sinnlichkeit vermitteln möchte.

Zugleich resultiert bei Brinkmann aus der scheinbaren Inkonsequenz, einerseits die Wörter zu verdammen und dann doch mit ihnen Bilder zu be- oder besser: *erschreiben*, ein »Reibungswert«, der bisweilen zur bloßen Schilderung des Gesehenen in den Text-Fotos oder Text-Bildern zum Ausdruck kommt: Das Scheitern der Sprache beim Versuch, sich in ein Bild zu verwandeln. Mit den Mitteln des stets unzulänglichen und daher kritisierten Mediums findet sich hier eine Reflexion über den in Brinkmanns Aufsätzen thematisierten Paragone, der bei der Abbildung eines Fotos des jeweils beschriebenen Gegenstands verlorengehen würde.

»Das Bild

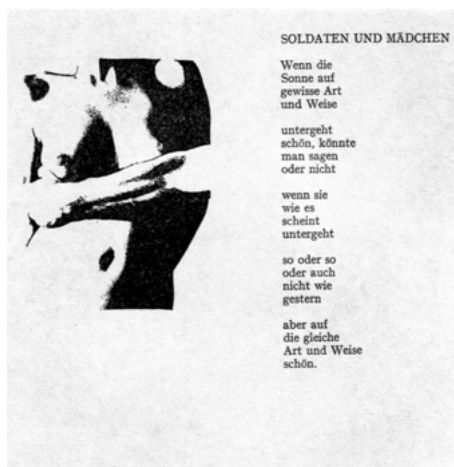
das sie macht
beim Ausziehen
der Strümpfe.
Ich weiß nicht

sagt sie, ob es
noch Pferdefleisch
zu kaufen gibt. Das
Bild, das sie macht

beim Ausziehen
der Strümpfe, ist
nicht zu beschreiben.«¹¹⁴

Foto-Texte

Fast von Anfang an hat Brinkmann Abbildungen in seine Texte einbezogen: Bereits sein zweiter Gedichtband, »Le Chant du Monde« von 1964, enthält in der Vorzugsausgabe vier Radierungen von Emil Schumacher. Während in diesem Buch aber die Abbildungen noch separat vom Text auf Extraseiten reproduziert sind, werden die sechs Grafiken Martin Dürschlags in »&-Gedichte« 1966 neben oder unter die Texte gesetzt und somit zum Teil des Gedichts. Hier deutet sich bereits ein Grundzug von Brinkmanns Einsatz von Abbildungen an: Diese sind eben keine bloßen Illustrationen; stehen sie doch, wie ein Beispiel aus »&-Gedichte« zeigt, motivisch mit den Texten in keiner unmittelbaren Verbindung. Während im Gedicht »Soldaten und Mädchen« vordergründig über einen Sonnenuntergang sinniert wird, zeigt die Grafik daneben einen nackten weiblichen Oberkörper, den eine Männerhand umfaßt.



Diese Gleichberechtigung von Abbildung und Text findet in »Standphotos« von 1969 ihren Höhepunkt. Die Gedichte sind hier auf transparenter PVC-Folie gedruckt, hinter denen, über das gesamte Buch verteilt, insgesamt vier zweiteilige Farbätzungen von Karolus Lodenkämper mit Motiven nackter Schwimmerinnen (mit Badekappen) sichtbar werden: Abbildung und Wort *verschwimmen* buchstäblich zu einer Einheit.¹¹⁵

*

Verweisen die klassischen Techniken der Abbildungen in »Le Chant du Monde«, »&-Gedichte« und »Standphotos« – Radierung, Grafik und Ätzung – auf die lange Tradition des illustrierten Gedichtbandes¹¹⁶, an die Brinkmann hier letztlich anknüpft, so mag er eine unmittelbare Anregung zur Reproduktion von *Fotos* in seinen Texten nicht nur durch die allgegenwärtigen Bild-Text-Montagen der Reklame und ihre Verarbeitung in der »Pop-Art« erfahren haben, sondern auch durch die Thesen und nicht zuletzt durch die Foto-Texte des bereits erwähnten Marshall McLuhan. Führten doch dessen Überlegungen in bezug auf die eigene Poetologie zur Propagierung der »coolen« Hieroglyphe und des Ideogramms:

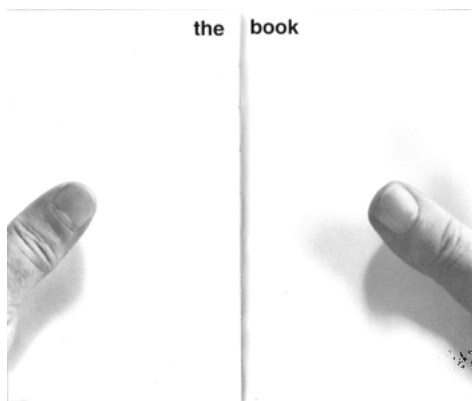
»Printing ideograms is totally different from typography based on the phonetic alphabet. For the ideograph even more than the hieroglyph is a complex *Gestalt* involving all of the senses at once. The ideogram affords none of the separation and specialization of sense, none of the breaking apart of sight and sound and meaning which is the key to the phonetic alphabet.«¹¹⁷

115 In dem von Maleen Brinkmann herausgegebenen Sammelband »Standphotos. Gedichte 1962-1970« sind die Abbildungen in »Le chant du monde«, »&-Gedichte« und »Standphotos« nicht mit abgedruckt worden.

116 Vgl. z.B. Regine Timm (Hg.): Buchillustration im 19. Jahrhundert, Wiesbaden: Harrassowitz 1988

117 M. McLuhan: The Gutenberg Galaxy: The Making of the Typographic Man, S. 47

McLuhan stützt sich bei seiner Definition des Ideogramms auf den Aufsatz »Das chinesische Schriftzeichen als Organ für die Dichtung« des Sinologen und Kunsthistorikers Ernest Fenollosa (1919 posthum von Ezra Pound herausgegeben). Gemäß diesem werden in den chinesischen Schriftzeichen bildliche wie auch phonetische Zeichen vereint; die abstrakte Lautfolge wird im Ideogramm mit »der Unmittelbarkeit des Gemäldes« auch sinnlich erfahrbar gemacht.¹¹⁸ Fenollosas Aufsatz, dessen Positionen heute als unhaltbar erscheinen¹¹⁹, diente neben Ezra Pound auch Sergej Eisenstein als Vorbild für die Beschreibung der eigenen Arbeitsmethode. Mit Ideogrammen vergleicht Eisenstein seine »Montage der Attraktionen«: »Wie in der japanischen Hieroglyphik, wo zwei selbständige ideographische Zeichen (»Bildausschnitte«) nebeneinander gestellt zu einem Begriff *explodieren*«¹²⁰, werden in der Montage zwei konträre Elemente kombiniert, so daß sich etwas Drittes ergibt, das aber nicht die Summe der beiden Teile darstellt. Die poetologische Konsequenz, die McLuhan aus seinen Überlegungen zum Ideogramm für seine eigenen Texte zieht, besteht nun zunächst darin, nach einer »mosaic«-Technik zu verfahren, die den Leser zum Kombinieren der montierten Textelemente¹²¹ auffordere. Ein tatsächliches *Interplay* der Medien, in diesem Fall von Bild und Text, setzt McLuhan dann später in Zusammenarbeit mit Quentin Fiore und Jerome Agel u.a. in den Foto-Texten »the medium is the MESSAGE. An Inventory of Effects« (1967) und »War and Peace in the Global Village« (1968) um, die Zitate aus McLuhans früheren Büchern und Werken anderer Autoren mit Bildmaterial kombinieren.



118 Zitiert nach dem Nachwort zur deutschen Ausgabe von Marshall McLuhan: Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen, Amsterdam: Verlag der Kunst 1996, S. 245

119 Vgl. Brigitte Weingart: Originalkopie, S. 84

120 Sergej M. Eisenstein: Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form, in: Theorie des Films. Herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier, S. 280

121 Vgl. McLuhan: The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man, ohne Paginierung («Prologue»)



Aus: *McLuhan/Fiore/Agel: «the medium is the MASSAGE» (1967)*

Als »cooles Medium«, das sowohl Bilder als auch Texte vereint, wird freilich auch hier als unmittelbares Vorbild die Reklame erkennbar, die McLuhan ebenfalls als ideogramatische Form versteht und bereits in seinem ersten Buch, »The Mechanical Bride – Folklore of Industrial Man« (1951, auf Deutsch erst 1996 erschienen) neben anderen populären Genres wie Filmplakaten und Comics ausführlich analysierte.

Wie ein Werbeplakat kommt denn auch Brinkmanns einziger Ausflug in den Bereich der bildenden Kunst in den 60er Jahren, die Einbandcollage seines Gedichtbandes »Die Piloten« von 1968 daher¹²². In einer explosionsartigen und damit Aufmerksamkeit erheischenden Sprechblase, die aus dem Mund einer nackten, an eine Muse erinnernden Frau zu steigen scheint, werden marktschreierisch »Neue Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann« angekündigt. Der Hintergrund für die Sprechblase gerät zur ungetrübten hedonistischen Feier des Trivialen: In einer »schönen bunten« psychedelischen Blumen-Landschaft, in der es nach Flower-Power riecht, geben sich überwiegend spärlich bis gar nicht bekleidete Frauen ein Stelldichein mit Filmstars (z.B. Marilyn Monroe, Bonny und Clyde) und Comicfiguren wie Tarzan und Batman; auf der Buchrückseite finden sich fünf Sprechblasen, drei davon entsteigen versteckten Porträts Brinkmanns, der u.a. sein Kunstverständnis in dem Motto zusammenfaßt: »It is not enough to **love** Art! One must **be** Art!« Wie bei der Pop-Art wird das vorgefundene triviale Material weiterverarbeitet und dadurch zum Kunstgegenstand erhoben, ja, Pop-Art selber wird hier re-recycelt: Auf dem Buchrücken ist ein Ausschnitt aus Roy Lichtensteins Comic-Gemälde »Whaam« (1963) zu sehen.

122 Auf Analysen der Foto-Collagen in der von Brinkmann zusammen mit R.-R. Rygulla herausgegebenen »ACID«-Anthologie (ACID, S. 7, 169, 233, 238, 321, 366), die motivisch und stilistisch an die späteren Collagebände Brinkmanns erinnern, wurde hier verzichtet, da ihre Autorschaft nicht zu klären war.



Auch bei den Abbildungen in Brinkmanns Foto-Texten aus dieser Zeit, den Aufsätzen »Die Lyrik Frank O’Haras« und den »Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ›SilverScreen‹« (beide 1969), dem Lyrikband »Godzilla« (1968) und dem Langgedicht »Vanille« sowie der Erzählung »Flickermaschine« (beide 1969), handelt es sich mit einer Ausnahme – das Selbstporträt in »Vanille« – um vorgefundene und nicht selbst angefertigte Fotos aus der Welt des Films und der Werbung und damit aus dem Kontext der Pop Culture. Das Projekt einer »Befreiung des Details« mittels »genauem Hinsehen« findet bei Brinkmann in der ersten Phase seines Schreibens demnach ausschließlich auf textlicher Ebene statt. Freilich deutet sich schon hier an, daß im Vergleich zu den Text-Fotos die Reproduktionen in den Foto-Texten auf ungleich radikalere Weise die Positionen der Aufsätze, die ja stets innerhalb einer allgemeinen Entgrenzung von Dichotomien vor allem bimediale »Vermischungen«¹²³ propagierten, performativ umsetzen und dem Rezipienten unmittelbar vor Augen führen: Dadurch, daß die zum großen Teil bereits medial vorproduzierte Umwelt nun mehr nicht nur beschrieben, sondern als »objet trouvé« in den Text montiert wird, erhalten die »Foto-Texte« eine verstärkte Konkretisierung bzw. angesichts der oft pornografischen Sujets eine buchstäbliche *Sinnlichkeit*. Zusätzlich irritieren und stoppen die Fotos – außer in »Godzilla« – als direkt *in* den Text gesetzte Zäsur den von Brinkmann abgewerteten Reflektionsprozeß.

*

Im Vergleich zum zeitlich ein halbes Jahr früher entstandenen Aufsatz zum US-amerikanischen Lyriker Frank O’Hara erscheint die Umsetzung dieser Punkte – Einbezug von »objets trouvés«, Versinnlichung bei gleichzeitiger Irritation des Reflektions- bzw. Leseflusses – in »Notizen 1969« radikalisiert:

Nicht nur fällt das vorgefundene Material, das sich wie schon im Aufsatz zuvor nie konkret auf eine Stelle im Text bezieht und diesen daher nicht unmittelbar illustriert, vielfältiger aus.¹²⁴ Dadurch, daß sich der Aufsatz in 75 Paragraphen unterteilt, von denen vier aus mit Fotos illustrierten Artikeln und sieben nur aus einem Foto bestehen, wird den Fotos letzten Endes eine dem Text gleichwertige Rolle zugesprochen.

Die Probleme bei der Bestimmung der Anzahl der Fotos im Langgedicht »Vanille«, das seinen Titel, wie Brinkmann in seinen »Anmerkungen« schreibt, rein zufällig bekam¹²⁵, sind bezeichnend für ihren Gebrauch: Ob man nun die gemalten Bilder zweier Pin-up-Girls zu dem nackten Selbstporträt, der Reklame für Rentenvorsorge und den drei pornografischen Aufnahmen hinzurechnet oder nicht – die Abbildungen, egal ob Foto oder gemaltes Bild, werden als »objets trouvés« verstanden, die sich in eine Collage aus diversen vorgefundenen Elementen einfügen: Auf ausgeschnittene Zeitungsaufartikel und abgetippte Passagen aus einem Lexikon sowie aus Briefen an Brinkmann folgen Reklametexte und schließlich eine Todesanzeige am Ende des Textes.¹²⁶ Der spezifische Zeichenstatus des jeweiligen Puzzle-Teils und damit auch des Fotos als solchem spielt keine Rolle. Die Offenheit gegenüber dem, »was anfällt«, führt dazu, daß letztlich *alles* Material werden kann und das Gedicht sich aus der »Energie des Abfalls«¹²⁷ heraus selbst organisiert: »Meine Einstellung zu dieser Arbeit war, sie so offen wie möglich zu halten, darüber hinaus gab es keine weitere Vorstellung, was das Gesamte des Gedichts betrifft, d.h. »das Thema« war jeweils völlig dem im Augenblick des Schreibens sich anbietenden Material auszuliefern, das wiederum heißt: *das »Thema« des Gedichts ist das Gedicht selber!*«¹²⁸

Wie schon im Aufsatz »Angriff aufs Monopol«, der unvermittelt von drei zum Teil mit Datum und Uhrzeit gekennzeichneten Einschüben aus berichtartigen Passagen über die momentane Situation des Verfassers unterbrochen war,¹²⁹ stellen nun eben solche aneinandergereihte Augenblicksaufnahmen neben den einmontierten Fundstücken den anderen Teil des Textes. Dementsprechend ergeben sich in diesen Passagen auch Momente »genauen Hinsehens« auf alltägliche Details, beispielsweise wenn eine Frau im Morgenmantel um halb fünf nachmittags die Rolläden des Schlafzimmers hochzieht¹³⁰ oder eine Frau mit zwei Kaffeekannen ins Zimmer kommt und dabei »zu einem »Bild«« wird.¹³¹

124 Den 14 Fotos von Filmpärchen, einer blutüberströmten Leiche, Frank O'Hara, Pin-up-Girls, den Porträts von männlichen und weiblichen (Film-) Stars, allen voran Liz Taylor, und der Luftaufnahme einer Großstadt in »Zur Lyrik Frank O'Haras« stehen die elf Fotos einer Brust-OP, von Elvis Presley mit seinen Eltern, eines Käfers (Auto), Jim Morrisons, eines Auges, eines sich küssenden Filmpaars, einer sich entblößenden Frau, einer Comic-Reklame im Stile Roy Lichtensteins, einer Bonny-und-Clyde-artigen Filmszene, die Aufnahme eines nackten weiblichen Unterleibs und schließlich einer auf eine Zunge gelegten Pille in den »Notizen 1969« gegenüber.

125 R. D. Brinkmann: Anmerkungen zu meinem Gedicht »Vanille«, S. 142

126 Vgl. die komplette Auflistung der Elemente bei J. Schäfer: Pop-Literatur, S. 229

127 R. D. Brinkmann: Vanille. Gedicht, in: März Texte 1, S. 121

128 R. D. Brinkmann: Anmerkungen zu meinem Gedicht »Vanille«, S. 141

129 R. D. Brinkmann: Angriff aufs Monopol, S. 66, 70f. und 74

130 R. D. Brinkmann: Vanille, S. 121

131 Ebd., S. 122

Fixpunkt des Textes ist damit letztlich das lyrische Ich, das sich im Schreibprozeß »allein dem Gefühl seiner augenblicklichen Existenz' hingeben kann«, wie Brinkmann in seinen »Anmerkungen« Claude Lévi-Strauss und dessen Bemerkungen über Rousseau zitiert. Das entscheidende Kriterium für die Hereinnahme eines vorgefundenen Elements in den Text bildet dabei seine Beziehung zum Subjekt. Erst dadurch erhalten die vorgefundenen Objekte die von Brinkmann geforderte »psychische Dimension«¹³²: »In ›Vanille‹ geht es mir nicht um ›found poetry‹ oder ›objets trouvés‹ oder ›readymades‹, meine Einstellung ist: wenn es sich in seiner Attraktivität für mich als etwas derartiges anbietet, so benutze ich es, wenn nicht – dann nicht.«¹³³ So ergibt sich aus den Bruchstücken des Textkörpers letzten Endes das schriftliche Pendant zum einzigen »privaten« Foto des Gedichts: dem nackten Selbstporträt. Denn ist Schreiben »Dasein« und »Tun«, wie Brinkmann im »O'Hara«-Aufsatz feststellte, dann versucht »Vanille« diese Differenz zwischen dem Subjekt und seinem Text aufzuheben:

»Und das Gedicht geht
›weiter‹, weil ich weiter
gehe, oder ich gehe ›weiter‹
weil das Gedicht weiter

geht [...]«¹³⁴

*

Von diesem Nebeneinander von Text und Bild in den Aufsätzen Brinkmanns und in »Vanille« unterscheidet sich das Layout-Verfahren des Lyrikbandes »Godzilla«, der sich wie kein anderer der Foto-Texte aus Brinkmanns erster Schaffensphase an die bimedialen Montagen der Werbung anlehnt: Wie der Titel, die Widmung und die Jahreszahl beim »Vanille«-Gedicht auf das Foto eines Models in BH und langen Hosen, so sind alle Texte der »Godzilla«-Gedichte auf die knallig-farbigen Fotos einer Modewerbung (vor allem für Bikinis) gedruckt¹³⁵, deren Modelle in keinem direkten Bezug zu Brinkmanns Gedichten stehen; wie ein Jahr später in den »Standphotos« gehen hier Abbildung und Text ineinander über.

»Godzilla« erweist sich damit auf den ersten Blick in doppelter Hinsicht als Umsetzung des poetologischen Programms Brinkmanns. Indem nämlich einerseits der ansonsten weiße Hintergrund durch Fotos ersetzt wurde, ist hier tatsächlich alles zu Oberfläche geworden. Oberflächlich auch die Motive: Nicht nur verwehren die Bikinis dem Betrachter, buchstäblich *darunter* zu sehen, auch die offensichtlichen Posen der Modelle stehen dem Eindruck einer »natürlichen«, emotionalen Tiefe entgegen.

132 R. D. Brinkmann: Anmerkungen zu meinem Gedicht »Vanille«, S. 143

133 Ebd., S. 144

134 R. D. Brinkmann: Vanille, S. 124

135 In dem von Maleen Brinkmann herausgegebenen Sammelband »Standphotos. Gedichte 1962-1970« werden die Abbildungen schwarzweiß wiedergegeben.



Abb.: Aus der farbigen Original-Ausgabe von 1968

»Unter die Haut« gehen dann wiederum die Texte: Zwar sind die Gedichte in jedem der 200 »originalen« Exemplare der bibliophilen Erstausgabe auf einen anderen Bikini-Werbung-Hintergrund gedruckt¹³⁶; durchgehend verlaufen die Texte aber über die verdeckten Geschlechtsteile der Modelle und nennen dabei gleichzeitig diejenigen Dinge beim Namen, die man auf den »Godzilla«-Fotos – im Unterschied zu den Abbildungen in den Aufsätzen oder in »Vanille« – nicht sieht. Handelt es sich doch andererseits gerade bei Sexualität und Pornografie für Brinkmann um Paradigmen, wenn es darum geht, den Bruch mit den herrschenden Ideologien und sprachlichen Normen zu markieren. So wird die oppressive Ideologie des »europäisch-abendländischen Monopols« beim Tabuthema Pornografie besonders augenscheinlich. Als »the most unredeemable of all kinds of subliterate« erscheint Pornografie deshalb auch bei Fiedler als »the essential form of Pop Art« und damit, mehr noch als der Western oder Science-Fiction, als eines der »low« Genres, deren neuerliche Thematisierung dazu dient, die Grenzen zu überschreiten und den Graben zwischen »high« und »low« zu schließen.¹³⁷

Denn eben dieses gesellschaftliche Verbot hinterläßt auch in der Sprache Spuren: Der Kanon des bisherigen Vokabulars für den Bereich der Sexualität vermeidet jede Art von Konkretisierung – obwohl für Brinkmann, der ja im »Film in Worten« ganz im Sinne von McLuhans Begriff der Taktilität den Wunsch äußerte, daß Gedanken »die Attraktivität von Titten einer 19jährigen haben sollten, an die man gerne faßt«¹³⁸, gerade das Körperliche und der sexuelle Akt nach eben jener neuen sprachlichen Sinnlichkeit und Sensibilität verlangen, die der Autor allgemein bezüglich der gesamten Umwelt einforderte:

»Während bereits im Film oder auf Reklamebildern zaghaft Schamhaar gezeigt wird, von Brustwarzen ganz zu schweigen, wagt es der Lyriker offensichtlich nicht, sein zartes, kunstvoll-apartes Sprach- und Gedankengebilde durch das Wort Schamhaar zu bereichern, schon gar nicht durch solche Wörter wie Schwanz, Fotze, auslecken, abkauen, blasen – Wörter, die zumindest »das Gedicht« trivialisieren würden, den Modell-Charakter zerstören, eine falsche Idylle entlarven.«¹³⁹

136 Vgl. auch Strauch: Rolf Dieter Brinkmann, S. 64

137 L. Fiedler: Cross the Border – Close the Gap, S. 475

138 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 227

139 R. D. Brinkmann: Lyrik und Sexualität, S. 66f.

Gleichzeitig offenbart aber auch der Vergleich mit Brinkmanns Vorbildern in Sachen »porno-poetry« und »dirty speech«, den US-Dichtern Tom Clark und John Giorno, die Unterschiede zwischen deren rein affirmativer Haltung gegenüber der Pornografie und den »Godzilla«-Gedichten. Zwar drücken Brinkmann und Rygulla Clarks »Sonett«¹⁴⁰, Giornos »Gedicht«¹⁴¹ und andere Texte US-amerikanischer Undergrounddichter in der »ACID«-Anthologie wie die ein Jahr früher veröffentlichten Gedichte in »Godzilla« auf Fotos von spärlich bekleideten Frauen ab¹⁴²; auch scheut Brinkmann nicht vor dem Gebrauch der von ihm geforderten obszönen Terminologie zurück. Anders als bei Clark oder Giorno enthalten die pornografischen Schilderungen in »Godzilla« jedoch Momente der Irritation und der Brechung, wobei eine eindeutige Stellungnahme oder gar eine indirekte Kritik am Thema zugunsten der Ambivalenz vermieden wird.

So ist Sex in »Godzilla« ein einsames Geschäft: Das Objekt des sexuellen Verlangens erscheint, wie in der »Meditation über Pornos«¹⁴³, die die Masturbation eines männlichen Rezipienten eines Pornoheftes zum Inhalt hat, oft nur medial – im Bild. Auf einer abstrakten Ebene kreist auch das Eingangsgedicht, »Godzilla«, um diese Diskrepanz zwischen *abwesend* und *anwesend*, *echt* und *unecht* und nimmt damit indirekt Bezug auf das Thema der Fotografie, in der man ja einen realen Gegenstand als authentische Abbildung bei dessen gleichzeitiger Abwesenheit in Händen hält:

» [...]

Aah, und es ist
dann etwas ganz
Gewöhnliches

was er fühlt
wenn er etwas
fühlt, was nicht
da ist, mit andren

Worten: was man hat
das hat man, was
nicht, das nicht.
Aah, und er fühlt

es tatsächlich.«¹⁴⁴

140 In: ACID, S. 111

141 Ebd., S. 352

142 In ihrem US-amerikanischen Original sind die Gedichte Clarks und Giornos wie überhaupt alle US-amerikanischen Foto-Texte in »ACID« (Norman H. Hoegbergs »Stelle Ansprüche«, S. 63; Roxie Powells: Der vollkommene Ehemann, S. 87; Rich Krechts »Gedicht«, S. 160; Sherry Barbas »Für verheiratete Frauen und noch einen Bekannten«, S. 228; alle in: ebd.) ohne Abbildung veröffentlicht worden.

143 R. D. Brinkmann: Von C & A, in: Ders.: Godzilla, S. 162

144 R. D. Brinkmann: Godzilla, S. 161

Das Thema der Simulation erfährt dann seine Steigerung in »Godzilla-Baby«, wo die Pornodarstellerin aus dem Fernseher heraus in das Zimmer der Betrachter tritt und diese am Ende, als ihr Wohnhaus von der Polizei umstellt und beschossen wird, plötzlich selbst Teil eines (Action-)Films geworden sind; auch in »Celluloid 1967/68« verschränken und verkehren sich die Verhältnisse von Wirklichkeit und Schein, wenn sich ein Film an die Stelle der eigenen Gedanken und Vorstellungen tritt:

» [...] Das ist

dann selber schon ein Film der nicht
aufhört abzulaufen als Celluloid, das
sich wie von selbst krümmt und dann
einrollt als Gehirn wie Chardin vom
Menschen als er meinte, ob von
vorne

oder

von

hinten

das ist völlig

gleich, die Hauptsache: gekrümmt wie
Celluloid, wirklich Celluloid wie hier.«¹⁴⁵

Die zweite Irritation erhalten die Gedichte durch das Todesmotiv, das sich durch den gesamten Band zieht. Sei es in »Godzilla-Baby«, wo am Ende die »Hausfrau« »von einem Bauchschoß getroffen« wird; sei es in »Godzilla und der Vogel«¹⁴⁶, wo ganz beiläufig einem Vogel auf den Kopf getreten wird; sei es in »Banana«, wo der Briefträger das lyrische Ich plötzlich mit dem Satz überfällt: »Drei Tote pro Nacht ist ganz gewöhnlich!«¹⁴⁷; sei es schließlich in »Godzilla telefoniert so gern«, wo ein unbekannter Anrufer eine Frau am Telefon erst nach der »Farbe ihrer Schamhaare« fragt und sich selber dann »vergnügt« vor ihr als »Tod« ausgibt:

» [...]

sie werden

abgeholt

jetzt

gleich

vom Körper

abgerissen

mitgenommen

und dann

weggeworfen.«¹⁴⁸

145 R. D. Brinkmann: Celluloid 1967/68, in: ebd., S. 172

146 R. D. Brinkmann: Godzilla und der Vogel, in: ebd., S. 177

147 R. D. Brinkmann: Banana, in: ebd., S. 181

148 R. D. Brinkmann: Godzilla telefoniert so gern, in: ebd., S. 173

Apokalyptischen Schrecken verspricht auch das Monster selbst wiederum, das der Gedichtsammlung ihren Titel gibt. Godzilla, ein riesiges Reptil, das seit 1954 in mehreren japanischen Science-Fiction-Produktionen seinen Auftritt hatte, erwacht zu neuem Leben, mit dem Ziel, mittels seines radioaktiven Atems, Tokio in Schutt und Asche zu legen.¹⁴⁹ Auch hier ist zwar wieder gemäß der Pop-Programmatik Science-Fiction zum Gegenstand von Kunst geworden. Erneut haftet dem verwendeten Motiv aber nicht der utopisch-optimistische Charakter an; vielmehr ist ihm ein untergründig bedrohlicher Aspekt zu eigen. Bereits in »Godzilla« verbinden sich auf diese Weise *Sexualität, Tod, Reklame* und *die Frage nach der Wirklichkeit* der fotografischen Bilder zu eben jener fatalen Mischung, die später für die Werke Brinkmanns der 1970er Jahre größte Bedeutung gewinnen wird.

*

Nicht nur aufgrund seines Entstehungsjahrs, 1969, sondern auch dadurch, daß der einzige *Prosa-Foto-Text* Brinkmanns, »Flickermaschine«, an die Motivik aus »Godzilla« anknüpft, nimmt er inhaltlich und formal die späteren Collagebücher vorweg. Das Projekt, Dichotomien zu entgrenzen, ist hier auf die Spitze getrieben. So orientiert sich »Flickermaschine« stark an den Romanen Burroughs' und zieht keine klare Trennlinie mehr zwischen Faktizität und Fiktionalität: Klaren Angaben von Zeit, bestimmten Plätzen in Köln und Freunden wie Ralf-Rainer Rygulla, die dem Text den Charakter eines Tagebuchs Brinkmanns geben, stehen die zumeist bedrohlichen Science-Fiction-Motive eines »erloschenen Planeten«, von unterirdischen »Kontrollräumen«¹⁵⁰, Leukämiekranken, die spurlos aus der Stadt verschwinden und in »Reagenzgläser« abgefüllte Sprache gegenüber.¹⁵¹ Bereits der Ort, an dem der Text beginnt, deutet wiederum auf die folgende Vermischung von Wirklichkeit und Simulation hin, mit der die Auflösung von Innen und Außen einhergeht: Denn auch wenn sich der Ich-Erzähler vor einem »Kinoeingang«¹⁵² befindet und nicht klar ist, ob die Vorführung erst noch beginnen wird oder bereits zu Ende ist – die *Vorstellung* der unmittelbar wahrgenommenen und erinnerten Bilder geht weiter; wird doch das Hirn selbst als titelgebende »Flickermaschine«, als »Apparat«¹⁵³ und »Bildschirm« begriffen und gilt es innerhalb des Selbstversuchs, »möglichst genau Leben zu simulieren«¹⁵⁴, die Bilder als Gedankenstrom sprachlich festzuhalten. Als Konsequenz dieser unmittelbaren Wiedergabe des eigenen mentalen »image-tracks« beobachtet der Ich-Erzähler die konkreten oder auch nur eingebildeten Dinge nicht mehr von einem äußeren, sondern von einem inneren Standpunkt aus. Er selbst befindet sich nun »in den »Bildern«.«¹⁵⁵

Stellt die »Bewußtseinsspaltung« dasjenige Mittel dar, das zwar einerseits allgemein als Wahnsinn und Krankheit angesehen wird, andererseits aber genau das Projekt vorantreibt, das Brinkmann bereits in seinen Aufsät-

149 Vgl. B. Urbe: Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann, S. 100f.

150 R. D. Brinkmann: Flickermaschine, in: Ders.: Der Film in Worten, S. 88

151 Ebd., S. 91

152 Ebd., S. 84

153 Ebd., S. 90

154 Ebd., S. 88

155 Ebd., S. 91

zen thematisierte – die »Aufbrüche in eine unbekannte psychische Dimension«¹⁵⁶ –, so folgt daraus für die mediale Umsetzung die inhaltliche wie auch formale Diskontinuität bzw. eine »zersplitterte« Wiedergabe von Eindrücken.¹⁵⁷ Erweitert wird die sprachliche Diskontinuität der oft lediglich assoziativ und zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Einbildung hin und her blendenden Sätze durch die Einschübe von Fotografien, die mit den Brinkmann-typischen Motiven von Pop (Elvis auf der ersten Bildleiste), Sex, Reklame, Film (Liz Taylor auf der sechsten Bildleiste) und Glamour in keinem direkten Bezug zum Inhalt des Textes stehen.



Bildleiste 1

Auf der Bildebene wird die Idee der Diskontinuität weiterverfolgt; die Fotos sind zu neun Leisten à drei Bildern montiert, die entfernt an die Struktur von Triptychen erinnern: Die Bilder auf den Seiten erweisen sich stets als untereinander motivisch verwandt und sind so symmetrisch um das Einzelelement in der Mitte herum angeordnet – am auffälligsten bei der vierten Bildleiste, wo rechts und links jeweils ein Auge, in der Mitte aber die nackte Hüfte einer sitzenden Frau zu sehen sind, die von ihrem Bein verdeckt wird.



Bildleiste 4

Im Vergleich zu Brinkmanns Einsatz von Fotos in seinen anderen Texten fällt hier zudem die Fokussierung auf Details durch verstärkte Ausschnitthaftigkeit auf. Was dadurch neben den mittlerweile bekannten weiblichen Genitalien ins Bild gerückt wird, ist die Posenhaftigkeit der abgebildeten Modelle, seien es die zu einem Lächeln zusammengekniffenen Lippen des Mannes auf der fünften oder die beim Lächeln entblößten Zähne auf der achten Bildleiste, die noch dadurch unterstrichen wird, daß alle gezeigten Gesichtspartien, wie auf der sechsten Bildleiste, zum Teil als übertrieben geschminkt und damit maskenhaft erscheinen.

156 Ebd., S. 85

157 Ebd., S. 88



Bildleiste 6



Bildleiste 5

Durch den extremen Zoom fällt so auch bei der fünften Bildleiste eine klare Unterscheidung zwischen Foto und Zeichnung schwer: Die sprachliche Vermischung von Simulation und Wirklichkeit findet hier ihre Entsprechung.

Ebenso läßt die rein sprachliche Motivik diese Ununterscheidbarkeit der Realitätsebenen zum Horror-Trip werden und bettet die für sich allein genommen nur aufgrund ihrer Montage deutbaren Fotos in einen Kon-Text der Bedrohung. Ist doch die Atmosphäre der vom Erzähler wahrgenommenen Großstadt geprägt von das Geschehen kontrollierenden Polizeibeamten¹⁵⁸, Toten und Kranken in den Straßen¹⁵⁹, Schlägertrupps¹⁶⁰ und »tiefer Agonie«¹⁶¹ – Eindrücke, die schließlich zu den Feststellungen führen: »Dieser Planet ist erloschen«.¹⁶² Und: »Zivilisation nur noch in Resten erkennbar.«¹⁶³ Der Flaneur als ein »Kavalier der Großstadt«¹⁶⁴ – wie Brinkmann O'Hara bezeichnete –, der sich im Benjaminschen Schildkrötentempo durch das vormals als »schön« empfundene Environment der Reklame und des Films bewegt, ist in »Flickermaschine« zum gehetzten Paranoiden geworden, dessen abgehackter Wortschwall nur noch die Selbstauskunft gibt: »Ich kann nicht mehr.«¹⁶⁵

Die vorbehaltlose Affirmation der Manifestationen des Pop erscheint hier gebrochen: Die Glamour-Fotos, die in die Aufsätze eingestreut waren wie Reklamebilder für die in den Texten beschriebene schöne neue Welt der Oberfläche, erweisen sich hier zwar einerseits als konkret gewordene Eindrücke sinnlicher und vor allem sexuell gefärbter Wahrnehmung; andererseits besitzt jedoch der in »Flickermaschine« mehrfach thematisierte Tod Marilyn

158 Ebd., S. 85

159 Ebd., S. 86 und 90f.

160 Ebd., S. 87

161 Ebd., S. 91

162 Ebd., S. 88

163 Ebd., S. 92

164 R. D. Brinkmann: Die Lyrik Frank O'Haras, S. 207

165 R. D. Brinkmann: Flickermaschine, S. 86

Monroes als Ikone, die Andy Warhol berühmt machte und dem Pop damit ein Gesicht gegeben hat, symptomatischen Charakter für eine hier bereits vorhandene und später überhand nehmende Skepsis gegenüber den Fotos aus der Welt des Glamours. Eben jene erweisen sich nun angesichts der in ihrer Montage angedeuteten Kritik als Bestandteil der »dreckigen Bilder«, von denen in den »Notizen 1969« hinsichtlich des traditionellen Begriffs Komplexes der Wörter und ihrer vorschreibenden Ideologie die Rede war:

»Eine globale Empfindsamkeit beginnt sich anzudeuten, wie sie auch in den Studen-
tenaufständen überall wirksam wird. Es ist ein Aufstand gegen die dreckigen Bilder,
die andere dreckige Bilder nach sich ziehen und so lange als einzig ›wahre‹ Bilder
verstanden wurden: gegen den mörderischen Wettlauf, konkurrenzfähig zu sein,
gegen die besinnungslos hingegenommenen Gewaltakte, gegen das Auslöschen des
Einzelnen in dem alltäglichen Terror.«¹⁶⁶

»Flickermaschine« zeigt diesen »alltäglichen Terror«, ohne freilich daraus die Konsequenz jenes »Aufstands« zu ziehen, den dann das drei Jahre später entstandene Collagebuch im Titel tragen wird.

Die Foto-Texte der 1970er

Die Collagebücher

Editionsgeschichte

Durch Brinkmanns Werk zieht sich ein Bruch, der es in zwei Phasen teilt: In die (Pop-) Phase der 60er Jahre und in die Zeit von 1970 bis zu seinem Unfalltod fünf Jahre später, die von der Arbeit an den Collagebüchern bestimmt ist. Daß diese Zäsur, die in der Brinkmann-Forschung mittlerweile zum Allgemeinplatz geworden ist¹⁶⁷, so deutlich ausfällt, hat offensichtliche Gründe: Sieht man von wenigen verstreut erschienenen kleineren Texten und einigen Hörspielen ab¹⁶⁸, so hat Brinkmann selbst nach dem Gedichtband »Gras« 1970 zu Lebzeiten nichts mehr veröffentlicht. Gleichzeitig sind die Collagebücher, die den Großteil des künstlerischen Outputs in den ihm verbleibenden fünf Jahren darstellen, von einem Zusammenspiel von Fotos und Texten geprägt, das in seiner Radikalität in der deutschsprachigen Literatur vor und nach Brinkmann ohne Beispiel ist. Und schließlich hat sich Brinkmann von den Positionen der Pop-Bewegung, seinen ehemaligen Weggefährten sowie den eigenen Arbeiten aus den 60ern explizit distanziert: »Was ich schreiben will, ist nicht mehr das, was ich geschrieben habe, auch meine Einstellung hat sich geändert«, heißt es paradigmatisch in »Rom, Blicke« (RB 105). Ebenso vernichtend fällt Brinkmanns Urteil über Pop als Lebensgefühl

166 R. D. Brinkmann: *Silverscreen*, S. 250f.

167 Vgl. Th. Groß: *Alltagserkundungen*, S. 67f.; J. Schäfer: *Pop-Literatur*, S. 242-260

168 Vgl. die komplette Auflistung der neben den Collagebänden entstandenen Werke in: M. Strauch: *Rolf Dieter Brinkmann*, S. 77; hinzu kommen die über 385 Minuten Tonbandaufnahmen von 1973, die erst 2005 unter dem Titel »Wörter Sex Schnitt« vom Bayerischen Rundfunk auf CD veröffentlicht wurden.

mit den vormalig propagierten Attributen Musik und Drogen aus: »Ich erlaube mir, auf Grund meiner geringfügigen Erfahrungen, den ganzen Kram, die ganzen Szenen also so stink-konventionell anzusehen, Musik, Pot, Tee, fehlt bloß noch die Kerze auf dem Tisch und Matratzen auf dem Fußboden – diese schlechten, elenden Copien eines Hirtenlebens eines Zurücks, dieses Gefasel.« (RB 321)

Was demnach den ganzen »Pop-Muff« (RB 322) verdammenswert für Brinkmann macht, ist, daß die Bewegung, die ursprünglich vom Angriff auf das vernunftbestimmte europäische Monopol und seine abstrakte Begrifflichkeit geprägt war, nun selbst zur bloßen Spielmarke geworden ist. So schreibt Brinkmann ein Jahr vor seinem Tod in seinem »unkontrollierten Nachwort zu meinen Gedichten«:

»Nur vier Jahre sind vergangen, und die ekstatischen Erfahrungen jener Jahre zwischen 1965 und 1970 sind nach dem Begriffsschema der Massenmedien, der Tageszeitungen, der Fernsehfeuilletonisten, der Angestellten der Öffentlichkeit, die adaptieren, was zum Alten paßt, zur weiteren Einzementierung nützlich ist, oft selbst bei denen, die sie selber gemacht, erlebt haben, inzwischen wieder eingeordnet.«¹⁶⁹

Die Versinnbildlichung dieses konstatierten Niedergang des Pop findet sich auf einem Foto in dem »Erkundungen«-Collagebuch: Über dem schicken Schild eines Geschäfts mit der Aufschrift »POP« erheben sich Ruinen (EK 41).



Was freilich durch diese scheinbar so klare (und praktische) Periodisierung des Werks Brinkmanns vernachlässigt wird, ist, daß Brinkmanns Verhältnis zum US-amerikanischen Pop-Begriff, wie gezeigt, nie ein uneingeschränkt affirmatives war: Nicht nur verwendet Brinkmann den Begriff selbst lediglich an einer Stelle¹⁷⁰ und vermischt ihn mit Positionen des Beats und Undergrounds; oft findet sich auch in den Texten, in denen Brinkmann den die unmittelbare Lebensumwelt bejahenden US-amerikanischen Vertretern der Bewegung am nächsten zu sein scheint, wie in »Godzilla«, das subvertierende Motiv des Todes als Moment der Irritation.

Zudem erweist sich die Editionsgeschichte der Collagebücher als problematisch: »Rom, Blicke« (entstanden: 14.10.72-9.1.73, veröffentlicht: 1979), »Erkundungen für die Präzisierung des *Gefühls* für einen Aufstand:

169 R. D. Brinkmann: Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten, in: Literaturmagazin 5/1976, S. 236

170 R. D. Brinkmann: Angriff aufs Monopol, S. 71

Träume Aufstände/Gewalt/Morde. Reise Zeit Magazin Die Story ist schnell erzählt (Tagebuch)« (EK) (entstanden: 27.9.-1.11.71/29.10.-12.12.71/5.5.-3./4.6.73, veröffentlicht: 1987) und »Schnitte« (S) (entstanden: 5.3.73-15.6.73, veröffentlicht: 1988) wurden von Brinkmanns Witwe Maleen innerhalb der vergangenen 30 Jahre posthum veröffentlicht. Es stellt sich nun die Frage, ob die Bände von Brinkmann selbst überhaupt und wenn ja, in welcher Form, publiziert worden wären: Denn während »Rom, Blicke« noch in einer typografisch geglätteten Version veröffentlicht wurde¹⁷¹, erschienen die »Erkundungen« und die »Schnitte« – beide, im Unterschied zu »Rom, Blicke«, mehr oder weniger unfertige Fragmente geblieben – in »originalgetreuen« faksimilierten Typoskript-Ausgaben. Daß sich die jetzige Gestalt der aus dem Nachlaß herausgegebenen Werke Brinkmanns immer noch ändern kann, zeigt aber die Wiederveröffentlichung von Brinkmanns letztem Gedichtband »Westwärts 1 & 2« im März 2005, über 30 Jahre nach der Erstausgabe: »Westwärts 1 & 2« erscheine nun, so die editorische Notiz, in der von Brinkmann tatsächlich intendierten Fassung, die er, auf Druck des Verlages, um über 100 Fotos, 32 Langgedichte und ein Nachwort hatte kürzen müssen.¹⁷²

Somit kann es sich bei einer Analyse der momentan vorliegenden Collagebücher und der Konstruktion von Kontinuitäten lediglich um vorläufige Ergebnisse handeln, die durch weitere Publikationen aus dem Nachlaß einer Aktualisierung bedürfen könnten. Befinden sich doch laut Maleen Brinkmanns Nachwort zu den »Erkundungen« noch mindestens vier weitere unvollendete Collagebücher Brinkmanns in ihrem Besitz: (in chronologischer Reihenfolge) »Reise in die Vergangenheit« mit »Textpassagen und Bleistiftnotizen, einmontierte[m] Presse- und Bildmaterial [...], außerdem zahlreiche[n] Fotos von Köln und anderen Orten und frühere[m] unverarbeitete[m] Material seit 1957« (1971), »Random Notes – free from it«, von dem drei (farbige) Seiten im »Rowohl Literaturmagazin 36« 1986 erschienen, »ein thematischer Fotoband, Reise von Köln nach Norddeutschland, mit Fremdtexen und eigenen Entwürfen, ohne Titelangabe«, »Sommer 1972« (alle 1972), sowie vier Seiten mit »Montagen aus Programmeheften mit dem Titel »Filme 1971 gesehen«, die eigentlich zum »Erkundungen«-Manuskript gehören, dort aber – aus nicht näher erläuterten Gründen – nicht abgedruckt wurden.¹⁷³

Die Vorläufigkeit der vorliegenden Beobachtungen vorausgesetzt, läßt sich in vierfacher Hinsicht zwischen »Rom, Blicke« als dem chronologisch ersten und »Schnitte« als dem letzten Collagebuch eine kontinuierliche Steigerung feststellen.

Erstens: In »Rom, Blicke« werden unterschiedliche Genres gemischt. Der Text besteht sowohl aus Elementen des Tagebuchs, des Reiseberichts,

171 Die später in den »Erkundungen« und den »Schnitten« beibehaltenen Tippfehler des Originalmanuskripts wurden korrigiert. Durch den normalisierten Drucksatz werden die seltenen faksimilierten Ausschnitte zu Fremdkörpern im Textkorpus, wodurch sich außerdem die Position der Fotos im Original minimal veränderte.

172 Maleen Brinkmann: Editorische Notiz. In: Rolf Dieter Brinkmann: Westwärts 1 & 2. Erweiterte Neuauflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005, S. 333ff.

173 Vgl. Maleen Brinkmanns »Editorische Notiz« in den »Erkundungen«, S. 411-413

der Reportage als auch aus eigenen Briefen und Langzitatzen aus den Werken anderer Autoren.¹⁷⁴ Wie in »Flickermaschine« werden in den »Erkundungen« die Grenzen zwischen (Pulp) Fiction und Fakt verwischt: Autobiografischen Passagen stehen Texte gegenüber, in denen sich Anklänge an die »low culture« der Detektiv- und Science-Fiction-Genres finden. Kann in »Rom, Blicke« und den »Erkundungen« jedoch noch zumeist klar zwischen den verschiedenen Textsorten unterschieden werden, so ist die Mixtur in den »Schnitten« komplett: Der Band weist kaum noch zusammenhängende längere Textpassagen auf; die Textfetzen sind Teil eines Gedankenstroms, der alle Genres sowie Fakt und Fiktion miteinander amalgamiert.

Zweitens: Neben der Zunahme von Text- und Bildzitatzen steigt auch die Quantität der Reproduktionen insgesamt.

Drittens: Die materielle und motivische Diversität eben dieses Fremdmaterials erfährt in den »Schnitten« ihren Höhepunkt. Auch wenn von allen publizierten Collagebüchern nur die »Schnitte« farbige Reproduktionen enthalten, läßt sich nur mit einer Einschränkung auch hier, in der Chromatik der Bilder, von einer Steigerung sprechen; finden sich doch zumindest auch auf dem bisher veröffentlichten Auszug aus »Random Notes« Farbfotos.

Viertens: Von den klar geordneten Texten in »Rom, Blicke« bis zu den parallel verlaufenden Textspalten in »Erkundungen« und vereinzelt Foto-Text-Collage-Seiten, die schließlich in den »Schnitten« vollends überhand nehmen: Wie schon bezüglich des Genres nimmt auch formal der Grad der Dissoziation von Band zu Band zu.

Gegenwart als »psychologisches Versuchslabyrinth« (EK 84) - Die Fortsetzung des Paragones der 1960er

Der Paragone, der bereits Brinkmanns Texte in den 60ern bestimmt hat, wird nun auf den ersten Blick in den Collagebüchern nahtlos fortgesetzt. Demnach steht das Wort als Abstraktum einerseits weiterhin für die Tendenz zum Un-sinnlichen, die Bewegung weg vom Konkreten, die die traditionelle europäische Literatur prägt:

»Wäre der Schmerz nur ein Wort, eine Sache, die lediglich die Literatur angeht, so wäre das bösartig. Hört man aber Schriftstellern zu, läßt sich aus der unterhalb der Formulierungen liegenden Bedeutung entnehmen, also: der Raum hinter den Wörtern, der Sprache wie etwa das Phänomen des Schmerzes zu nichts anderem dient als zur Hervorbringung von Literatur über den Umweg des Stils, des Ausdrucks, der Strukturierung einer Prosapassage. Der Schmerz wird zum Anlaß zur Reflexion über Sprache. Die Sprache ist zum Hauptbeschäftigungsgegenstand des Schriftstellers geworden.«¹⁷⁵

Andererseits läßt sich am herrschenden »Wortfetischismus« (RB 273) die schier unausweichliche Kontrolle ideologischer Muster und die unreflektierte Einordnung des einzelnen in das System ablesen. Die »unsichtbaren [...] Wortmauern, Satzmauern...Begriffe« werden zum »Gefängnis der Spra-

174 Neben einem Brief von Hermann Peter Piwitt handelt es sich bei den zitierten Autoren um Giordano Bruno, Karl Philipp Moritz, Gottfried Benn, Hans Henny Jahn und Arno Schmidt.

175 R. D. Brinkmann: Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans, in: Ders.: Der Film in Worten, S. 277

che«¹⁷⁶: ja, »Wörter wie Gesellschaft, Repression, Anpassung, System beherrschen einen lebenden Organismus.«¹⁷⁷ Eben dieses System ist bestimmt von Gedanken der klaren Bedeutsamkeit und des Utilitarismus, gegen die sich die emphatische Selbstaussage am Ende von »Rom, Blicke« wendet: »Immer wieder haben Menschen mich zu zerstören versucht durch ihre wahnwitzige Verwertungssucht [...]. – Alles, was sie sprachen, taten, mußte einen Sinn haben, der der jeweiligen Verwertungsordnung unmittelbar entsprach [...].« (RB 449)

Die klare Einteilung der Medien »Wort« und »Bild«, wie sie noch in den Texten der 60er bei Brinkmann vorgenommen wurde, wird nun aber in Frage gestellt. Denn auch das Bild, vormalig Paradigma der Oberfläche und der sinnlichen Darstellung der Lebenswelt, erscheint als Teil des kapitalistischen und utilitaristischen Diskurses. Zum einen war es der Bereich der Reklame gewesen, dessen positiv konnotierte Fotos und Slogans – als Inbegriff einer Massage der Sinne und einer Lebensauffassung, die konträr zu den ernstesten Themen der kanonisierten Literatur vor allem auf »Spaß« ausgerichtet ist – das Gros des textuellen und visuellen Zitatmaterial in Brinkmanns Arbeiten der 60er ausmachten: Von der Bikiniwerbung in »Godzilla« über das Reklamefoto für Versicherungen in »Vanille« bis zu den typografisch integrierten Werbeslogans von Coca Cola¹⁷⁸ und dem Weißen Riesen¹⁷⁹ in den »Piloten«-Gedichten. In den Collagebüchern hat sich die Verheißung der Reklame in einen Fluch verwandelt: »Droht nicht jede Reklame? Kauf dies, kauf das? Sonst lebst Du nicht richtig, nicht hell, nicht frei usw. usw.« (RB 333) Der vormalig die Sinne anregende Blick auf die Bilder der Reklame ist zum »westdeutsche[n] anezogene[n] Lokus-Blick« geworden: »Kaufen!« (RB 63)

Entsprechend hat sich auch Brinkmanns Einstellung zum zweiten Bereich geändert, aus dem er sein Bildmaterial in den 60ern bezog: dem Bereich der Pornografie, der sich nun einerseits ebenfalls als durch kapitalistische Konditionierungen korrumpiert erweist. Besonders deutlich wird dies für Brinkmann dort, wo jede Körperlichkeit einer bloßen Hochglanzästhetik gewichen ist, die ihre (stets natürlich weiblichen) Objekte in bloße Hüllen verwandelt: So besitzen für Brinkmann die Gemälde Otto Dix' und die darauf nur partiell sichtbaren nackten Hautflächen, »trotz allem Unterwäschege-stank, vergammelten Budenzauber aus sogenanntem schlechten Milieu, umgekipperten Uriniergefäßen und faulenden Zahnlücken«, einen größeren Grad an Konkretheit und »Anwesenheit« als die

»totale Nacktheit glatter ästhetischer Fotos, wo die Nacktheit so unerotisch ist und sogar als Schutz benutzt wird – ein glatte, nahtlose Verkäuflichkeit des Körpers erschlägt und ist ein Panzer. Nicht die leiseste Regung einer Erotik kann dort aufkommen, wo die Abbildung, Darstellung derartig kommerzielle Schönheit zeigt – die Nacktheit wird zur totalen Angezogenheit.« (RB 66)

176 Ebd., S. 275

177 Ebd., S. 282

178 R. D. Brinkmann: Das Verschwinden eines Flugzeugs, in: Ders.: Die Piloten, S. 198

179 R. D. Brinkmann: Gedicht auf einen Lieferwagen u.a., in: ebd., S. 241

Derartige Pornografie, die *wirkliche* Körperlichkeit verfälscht, d.h. ästhetisiert, entpuppt sich als Seitenzweig der Mode. So konstatiert Brinkmann, der noch im »Silverscreen«-Aufsatz kommentarlos die Reklame für eine Brust-OP¹⁸⁰ einfügte, daß sich die Kommerzialisierung der Körper bereits von den Bildern in die Wirklichkeit verlängert hat, Körper zu *Fotos* aus Fleisch und Blut geworden sind: »Was kommt denn heraus, wenn man durch Nicht-Beachtung des Aufzugs so einer Nuß sie entkleidet? Fotokörper? [...] Es wäre besser, sie seien wie sie sind, und nicht dieser Schnittbogen.« (RB 324)

Andererseits wird aber die unverminderte gesellschaftliche Sprengkraft pornografischer Fotos – sozusagen als Negativbild – in ihrer Zensur evident, in den Druckerschwärze-Balken »wie bei Verbrechern oder Razzia-Polizisten vor den Augen« (RB 253) »vor den Geschlechtsteilen, Eingänge & Ausgänge des menschlichen Körpers zu, geschlechtliche Freude & Entspannung verboten durch Familie, Staat, Religion« (RB 242). Verwendete Brinkmann in den 60ern pornografische Bilder in ästhetischer Hinsicht als Ausdruck einer neuen bisher vernachlässigten Sinnlichkeit und, weniger häufig, in ideologischer Hinsicht als visuelle Provokation, so überwiegt in den Collagebüchern vor allem der letztere Aspekt – nur, daß nun die ständige Kontrolle und die schiefe Übermacht des Systems betont wird:

»Mir fällt auf [...], daß immer wieder [in den Nachrichten] Sex und Polizei gekoppelt wird! Polizeirazzien auf Sex-Parties, durch Buden, Häuser, Hotels. *Warum?* [...] Sex ist immer noch eins der am schärfsten bewachten Gebiete, trotz der Unmenge, das heißt dem *Unflat* an nackten Bildern, Titten, Fotzen, die jeden Tag rausgerotzt werden!« (EK 231)

Stammten in den 60ern die meisten Fotos in den Arbeiten Brinkmanns auch deshalb aus der Reklame und der Pornografie, weil sie Teil der darzustellenden alltäglichen Lebenswelt waren, tritt nun noch ein drittes Feld hinzu: das des Todes. Der latente Subtext der Bedrohung und der Angst, der sich bereits in die vormals positiv konnotierten Bildinventare der Werbung und der Pornografie eingeschlichen hatte, findet hier, in den Fotos von Unfällen, Leichen und des Verfalls bzw. der Entropie – einer der häufigsten Begriffe in den Collagebüchern¹⁸¹ – seine visuelle Manifestation. Denn: »Die Landschaft, durch die man täglich geht, ist angefüllt mit Hinweisen und Drohungen des Todes, alle möglichen Todesmelodien werden gespielt, an jeder Ecke sind Todesbilder oder Eindrücke der Verrottung« (RB 56). »Geld, Sex, Tod« (RB 246), das ist die Trias, die die wichtigsten Leitmotive der Collagebücher zusammenfaßt – sowohl auf der textuellen Ebene als auch auf der Ebene der Bilder. Handelt es sich doch anno 1970 vor allem bei der Pornografie wie auch – allerdings weniger ausschließlich – bei der Reklame um Bereiche, die untrennbar mit dem Medium der Fotografie gekoppelt sind.

Die Fotos aus den Bereichen dieser Trias bewerkstelligen nun genau das, was bisher ausschließlich an den Wörtern und den Begriffen kritisiert wurde: Sie verstellen den Blick auf den konkreten Gegenstand. So schreibt Brinkmann in »Random Notes« angesichts eines Fotos, auf dem zwei Frauen in Bikinis posieren und das auch aus »Godzilla« stammen könnte: »Jede Andeutung von Sinnlichkeit verschwunden/so ergeht es mir auch immer bei künst-

180 R. D. Brinkmann: Silverscreen, S. 250

181 Vgl. RB 51, 79, 160, 262, 278 etc.

lerischen Fotos, die Körper dienen zur Demonstration des Fotografen, wie gut er mit der Optik umgehen kann, aber eine Annäherung an den Körper, an Sinnlichkeit fehlt.«¹⁸² Was so aus den Wörtern und nun auch künstlerischen Fotos entsteht – d.h. Fotos, die ihr Objekt ästhetisierend in Szene setzen und für einen bestimmten zumeist kapitalistischen Diskurs funktionalisieren –, ist ein Wirklichkeits-Simulakrum, das Brinkmann in seinen Collagebüchern abwechselnd »Ersatz-Wirklichkeit«, »Gegenwarts-Kulisse« (RB 294) oder »Phantomgegenwart« (S 8) nennt – oder, wie in »Flickermaschine«, mit einem Film vergleicht, der die Sinne und Gedanken massiert und ihnen eine Wirklichkeit vorgaukelt, »kostenloses Kino, Breitwand, Panoramablick, Vista-Vision, besser als Kino war das hier, live!« (RB 391). Das »wirkliche Leben« aber »ist abwesend« (S 8).

Zudem stellt sich, wie schon in »Flickermaschine«, die Frage, wer die Kontrolle über die Produktion dieser Realitätssimulationen inne hat: »Wer sitzt an den Kontrollstellen?«; oder, bezüglich der Wörter: »Wer spricht?« (S 15); oder aber, bezüglich der Bilder: »Wer ist der Regisseur?« (S 19) Denn »sie drehten hier auch den dreckigsten Film aller Zeiten in den Köpfen nach einem Drehbuch, dessen Urheber unbekannt war« (S 15). So trägt denn auch der erste Teil der »Schnitte« den Titel »CONTROL«. Visualisiert wird dieses Gefühl der ständigen Überwachung – frei nach George Orwells »Big Brother is watching you« – durch die Großaufnahme eines Auges direkt darunter, ein, wie Brinkmann in »Rom, Blicke« schreibt, »lauerndes aufpassendes Auge, das sich nicht schließt und starr guckt« (RB 369).

Sind es in erster Linie die Massenmedien, durch die »Geld, Sex, Tod« textlich und visuell zur Geltung kommen, so gibt es daneben in den Collagebüchern zwei konkrete Orte, in denen eben diese Trias zur manifesten Lebensumwelt wird, in den Großstädten Rom in »Rom, Blicke« und Köln in den »Erkundungen«. Denn nicht nur ist hier die Präsenz des kapitalistischen Prinzips auf den Werbetafeln, auf der IBM-Leuchtreklame, die in den »Erkundungen« Köln bei Nacht überstrahlt oder in den Rotlichtmilieus unübersehbar; für den Verkehrshasser Brinkmann, der 1975 in London beim Überqueren der Straße von einem Auto überfahren werden wird, sind in der Großstadt alle Sinne einer ständigen Überreizung ausgesetzt. »Straßenszenen« werden in Rom zu einem »Non-Stop-Horror-Film der Sinne und Empfindungen« (RB 34), so daß das »klare Hinsehen«, die Voraussetzung für den Vorstoß zu den Dingen, unmöglich wird: So wie akustisch die unentwegten »Zivilisationsgeräusche« »den ganzen Körper [verkrampfen]« (RB 32), so stellt sich angesichts der visuellen Stimuli ein »greller, fuchtiger Blick« (RB 34) ein. Der unmittelbare Effekt ist die Verstümmelung der Sinne, die »Wahrnehmungsfähigkeit [wird] paralysiert«¹⁸³ und das Subjekt letzten Endes zur aufs bloße Funktionieren reduzierten Maschine: »Der Unterschied zwischen Autos und Menschen hat aufgehört.« (RB 67) Tatsächlich vergleicht Brinkmann die Situation in der Großstadt mit der eines überdimensionalen Versuchslabors, dessen Drahtzieher für die Probanden unerkannt bleiben: So lautet die Legende zu einer Postkarte vom nächtlichen Köln in den »Erkundungen«: »Elektrisches Labyrinth wie für Ratten?/Ich/Du« (EK 93).

182 R. D. Brinkmann: RANDOM NOTES/free from it, in: Literaturmagazin. Sonderheft, S. 75

183 R. D. Brinkmann: Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans, S. 281

Insbesondere Rom wird daneben zum Sinnbild für die Verkommenheit und den Niedergang des traditionellen »abendländischen« Konzepts von Kultur. Früher Pflichtstation jeder Reise, die wie bei Goethe – »ein blöder Kerl« (RB 374) (Brinkmann) – der Vollendung der geistigen Bildung diene, gibt Rom mit seinen allgegenwärtigen Ruinen und katholischen Reliquien für Brinkmann lediglich Zeugnis eines verrotteten inneren Zustands und allgemeinen Mentalitätsverfalls, für den sowohl die »Landschaft, die nur aus Vergangenheit besteht« als auch der Todesfetischismus symptomatische Bedeutung besitzen:

»Ewiges Rom?«: na, die Stadt jetzt ist das beste Beispiel dafür, daß die Ewigkeit auch verrottet ist und nicht ewig dauert – Rom ist, das habe ich schnell begriffen, eine Toten-Stadt: vollgestopft mit Särgen und Zerfall und Gräbern [...] Und zwischen den Gräbern, auf den Gräbern, durch die zerfallenen Körper, die verbrannten Körper, die eingesperrten Körper, vermoderten Leben schaukelt sich die Gegenwart hindurch – was sind das für Perspektiven? Man müßte ja Nekrophiler sein, um das sein Leben lang aushalten zu können – he?: was?« (RB 69)

Einen ähnlichen Effekt wie der Gang durch die Großstadt hat zudem die Fahrt mit dem Zug, die als Paradigma des »Deliriums« (RB 14) der überforderten Sinne und des Auges, das keinen Halt mehr findet, in allen drei Collagebüchern thematisiert wird.¹⁸⁴ Das »verwirrende Gefühl der Ortlosigkeit« (S 38), das sich angesichts der »Phantomgegenwart« der Großstadt einstellt, findet seine Entsprechung im Blick auf die wie ein Film vorbeiziehende Landschaft.

»Raus« (S 91) - Fotografieren und Zerschneiden als Gegenstrategien

In seinen Collagebüchern entwirft Brinkmann vor allem zwei Gegenstrategien, um der Trias von »Geld, Sex, Tod« in der Großstadt und in den Massenmedien zu entkommen und dabei das Projekt des »empirischen Schreibens«¹⁸⁵ (Thomas Gross) weiterzuführen, das er in den 60ern begonnen hatte, d.i. eine doppelte Konkretisierung, sowohl des Objekts, das Brinkmann in den Collagebüchern unscharf mit dem Begriff des Faktes gleichsetzt, als auch des eigenen Ichs. Ersteres erweist sich hierbei als Voraussetzung für zweiteres, gemäß des Satzes aus den »Erkundungen«: »Ich muß mein Ich steuern lernen, indem ich erst genau die Fakten sehen lerne.« (EK 225)

Die erste Strategie, um sich selbst »zu formulieren« und dabei gleichzeitig »zu beschreiben, was ist« (RB 410), besteht, wie schon in den 60ern, im genauen »Hinsehen«, das erneut mit dem Akt des Fotografierens verglichen wird. Davor gilt es jedoch, »unterhalb der Wortschwelle« (RB 123) zu gelangen und, wie Brinkmann betont – der sich in Rom weigert, Italienisch zu lernen, um seine »anderen Sinne« zu schärfen (RB 22) –, die Wörter und ihre Bedeutungen zu vernachlässigen, still zu werden. Denn, so Brinkmann 1970 in seiner Rezension »Spiritual Addiction« zu W.S. Burroughs Science-Fiction-Roman »Nova Express«: Gegen die Wirklichkeitsklammer, die in »den verschiedensten politischen Proklamationen, den täglichen Kommenta-

184 In RB: die Fahrt nach Rom (RB 6-20) und nach Graz (RB 87-102); in EK: Anfang von S. Mai 73, Köln (EK 373-383); ebenso als wiederkehrendes Fotomotiv in S (z.B. S 128, 134 und 139)

185 Vgl. Th. Gross: Alltagserkundungen, S. 21ff.

ren, Bildstreifen, Fotos wie im Agitationszirkus auf der Straße« aufgeführt wird, kann nur »die Stille« gesetzt werden, »der wortlose Zustand, das Hinter-sich-Lassen jenes bequemen Schemas aus Entweder-Oder, die Fähigkeit, zu sehen, was tatsächlich geschieht, sobald der Verbalisierungsprozeß gestoppt ist.«¹⁸⁶

Wiederum sind es zwei konkrete Orte, an denen – als ländliche Gegenmodelle zu den Großstädten Rom und Köln – der »Widerstand« mit der »Fähigkeit zur Stille«¹⁸⁷ beginnt: In »Rom, Blicke« in dem kleinen Vorort von Rom Olevano und in den »Erkundungen« auf einem Bauernhof in dem norddeutschen Dorf Longkamp stellt sich mit der Entspannung der Sinne und der »wortlose[n] Beruhigung« (RB 350) auch ein Zustand der »Vigilanz«, der »engagierte[n] Wachsamkeit« ein – ein Begriff, den Brinkmann in »Rom, Blicke« in Anlehnung an Rudolf Bilz verwendet. Hier kommt es zur Wahrnehmung eben jener »winzigen, vorbeispringenden Eindrücke«, die Brinkmann selbst »Sinnbilder« nennt: »In ihnen drängt sich plötzlich und unvermutet die ganze auseinandergesprengte Realität zusammen. Das, was da ist, mehr nicht« (RB 91). So geht es also eben nicht, entgegen der traditionellen Bedeutung des Begriffs, um eine überhöhte Darstellung des Geschehens und eine Aufpfropfung eines metaphysischen Sinns, sondern vielmehr um Möglichkeiten der Konkretisierung, um Bilder, die *die Sinne* ansprechen: Analog zu Sinnbild nennt Brinkmann denn auch derartige Augenblicke, die keinerlei mystische Verklärung oder symbolische Verdichtung beinhalten und deshalb nur wenig mit dem *Epiphanie*-Begriff der Moderne gemein haben¹⁸⁸, »überaus präzise [...] Standbilder« (RB 91). In welchem Medium die Fixierung des wahrgenommenen Bildes geschieht, ob als tatsächliches Foto oder als Text-Foto, erscheint Brinkmann wie schon in den späten 60ern irrelevant. So bezeichnet Brinkmann seine eigenen Beschreibungen auch hier als »Blitzlichtaufnahmen« (RB 63): »Skizzen? Fotos! Schnapp-Schüsse!« (RB 374).

Wenn die fotografische Wahrnehmung dem Subjekt dazu dient, sich in der »heruntergekommene[n] Schaubude«¹⁸⁹ der Großstadt seiner eigenen Anwesenheit wie der der Dinge um ihn herum zu versichern, so wird das Cut-up-Verfahren zur Waffe gegen den »alltäglichen Albtraum« (EK 410) der bereits medial codierten Form der fatalen Trias »Geld, Sex, Tod«, den Massenmedien und d.h. vor allem: der Presse. Zum Einsatz der Cut-up-Technik, 1959 vom US-amerikanischen Schriftsteller und Maler Brion Gysin entwickelt, schreibt W. S. Burroughs: »Take a page. Like this page. Now cut down the middle and across the middle. You have four sections: 1 2 3 4... one two three four. Now rearrange the sections placing section four with section one and section two with section three. And you have a new page.«¹⁹⁰ Burroughs selbst, der das Verfahren als Form der »Collage« bezeichnet, verweist

186 R. D. Brinkmann: *Spiritual Addiction*. Zu William Seward Burroughs' *Roman Nova Express*, in: Ders.: *Der Film in Worten*, S. 205

187 Ebd., S. 204

188 Vgl. E. Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 88. Brinkmann nennt seine Gedichte in einem »Brief an Hartmut« freilich selbst »epiphanien [...], wie das bei Joyce heißt --- kurze, rasche Einblicke, so zwischen Tür und Angel, in einer dauernd rein und rausschwingenden Pendeltür.« (R. D. Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 75)

189 R. D. Brinkmann: *Spiritual Addiction*, S. 203

190 W. S. Burroughs: *The Cut-up-Method of Brion Gysin*, in: Ders./Brion Gysin: *The Third Mind*, New York: Viking Press 1978, S. 29ff.

hierbei auf das offensichtliche historische Vorbild, Tristan Tzara und seine Anleitung zur Herstellung eines dadaistischen Gedichts. Zugleich stellt Burroughs eine Parallele zum fotografischen Akt her: Der Zufall als bestimmendes Prinzip verbinde das Cut-up mit den unvorhersehbaren Faktoren beim Fotografieren, »photographers will tell you that often their best shots are accidents...«¹⁹¹

Die Zunahme des Einflusses Burroughs' auf die Arbeiten Brinkmanns in den 70ern steht proportional zur Abnahme des Interesses an den früheren US-amerikanischen Vorbildern, die in den »ACID«- und »SilverScreen«-Anthologien zu finden waren: Nicht nur übernimmt Brinkmann Burroughs' Cut-up und Fold-in-Technik (statt das Papier zufällig zu zerschneiden, wird es hier beliebig gefaltet¹⁹²), der zudem bereits 1965 in seiner Brinkmann bekannten Arbeit »Time. A Book of Words and Pictures«, einem 16-seitigen Typoskript aus zwei- bis dreispaltigen Cut-up-Texten, Zeitungsausschnitten, zehn Fotos und vier Zeichnungen von Brion Gysin, ein dem Brinkmannschen Modell inhaltlich wie formal sehr ähnliches Collagebuch herstellte.¹⁹³



Auch die Forderung nach Stille als Widerstand gegen die Kontamination durch Wörter hatte seine Vorformulierung bereits im von Brinkmann besprochenen »Nova Express« Burroughs' gefunden. Mit der gewachsenen Bedeutung Burroughs' für Brinkmann ändert sich auch dessen Sicht auf die US-amerikanische Bewegung der Postmoderne. Wurde diese noch in den 60ern

191 Ebd., S. 29

192 Vgl. auch das ähnliche Verfahren des »cross-readings«, dessen Tradition in der deutschen Literatur bis zu Georg Christoph Lichtenberg zurückreicht (Karl Riha: Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik, Stuttgart: Metzler 1971)

193 Vgl. zu Burroughs »Time« (erschienen 1965 bei C-Press in limitierter Auflage) Nils Plath: Zur »Fortsetzung. Fortsetzung. Fortsetzung«. Rolf Dieter Brinkmanns »Schnitte« zitieren. In: Gisela Fehrmann/Erika Linz/Eckhard Schumacher/Brigitte Weingart: Originalkopie, S. 68; zu Burroughs' bis heute nicht veröffentlichten »Scrapbooks«, die Brinkmann nicht kannte, die seinen Collagebänden aber motivisch und stilistisch sehr nahe stehen, vgl. H. Karsten: Bewußtseinserkundungen, S. 227ff.

als singuläres Gegenmodell zum europäischen Kulturmonopol beschrieben, findet jetzt bei Brinkmann eine historische Kontextualisierung statt.¹⁹⁴ Neben den Verweisen auf Nietzsche in den Collagebüchern sind hier vor allem die Autoren der langen Passagen von eingeklebten Fremdzitaten in »Rom, Blicke« zu nennen: Gottfried Benn, Arno Schmidt, der ebenfalls 1970 in »Zettels Traum« erstmals mit reproduzierten Fotos zu experimentieren begann, und vor allem Hans Henny Jahnn, dessen »Jagd auf die Bewußtseinsfantome, das Beharren auf die reale Anwesenheit, das Durchbrechen der Zeit« (RB 417) Brinkmann an Burroughs erinnert.

Einerseits erhält das diskontinuierliche Schreiben, die Collage aus ursprünglich unzusammenhängenden Text- und Bildblöcken in Brinkmanns Arbeiten der 60er, wie in »Silverscreen«, »Vanille« oder »Flickermaschine«, mit dem Begriff des Cut-ups seine theoretische Fundierung und wird weiterentwickelt: Diente z.B. die Cover-Collage des »Piloten«-Bandes dazu, durch eine Häufung von Bild-Text-Elementen eine Summierung und damit eine positiv konnotierte Steigerung (optischer) Sinnlichkeit herbeizuführen, so bilden die Collagen in den 70ern, gemäß Brinkmanns Abscheu gegenüber dem »Brei aus Wörtern und Bildern« (EK 335), nun genau diese mediale Überreizung ab. Auf diese Weise wird aber nun vor allem der entlarvende und damit die kommerziellen Illusionen *destruierende* Aspekt des Verfahrens betont: Statt flächendeckend eine Oberfläche wie in der »Piloten«-Collage zu *füllen*, bleiben zwischen den einzelnen Collage-Elementen Freiflächen; das negative Verhältnis zur eigenen Pop-Vergangenheit in den 60ern erscheint bereits auf einer rein formalen Ebene gespiegelt.

So hat bereits 1969 Carl Weissner, der Übersetzer Burroughs ins Deutsche, in der ersten deutschsprachigen Anthologie von Cut-up-Arbeiten mit dem symptomatischen Titel »Cut Up. Der sezierte Bildschirm der Worte« auf das ästhetisch wie auch sozial revolutionäre Potenzial des Verfahrens im Zeitalter der Massenmedien hingewiesen:

»Das Engament der cut-up Autoren besteht darin, zur Aufhellung der neuen Bewußtseinslagen des elektronischen Zeitalters beizutragen und die massiven Zwangsmechanismen einer offiziellen ›Information‹ & Literatur in Frage zu stellen, deren Kontrollfunktion darauf beruht, den Leser/Hörer auf ein starres vorherbestimmtes System von Verstehen & Handeln zu fixieren, das seine Narkotisierung und Manipulation ermöglicht.«¹⁹⁵

Analog hierzu spricht Brinkmann davon, daß Burroughs' Fold-ins als Moment der Irritation dazu dienen, »das zwanghafte Muster bloßen Reagierens auf Wörter zu durchbrechen«.¹⁹⁶ Die Anordnung des zerlegten Materials folgt dann im Großen eben nicht einem übergeordneten Konzept, das nur die bekämpfte Ideologie durch eine weitere ersetzen würde; vielmehr beginnen die Texte und Bilder unkontrolliert zu wuchern. Das Exkursive wird zum bestimmenden Prinzip der Collagebücher: »Was heißt denn Ausschweifung?

194 Vgl. Andreas Kramer: Schnittpunkte in der Stille. Rolf Dieter Brinkmann und William S. Burroughs. In: William S. Burroughs. Hrsg. von Marcel Beyer und Andreas Kramer, Eggingen: Isele 1995, S. 153

195 Carl Weissner: Cut Up. Der sezierte Bildschirm der Worte, Darmstadt: Melzer 1969, S. 15f.

196 R. D. Brinkmann: Spiritual Addiction, S. 204

Es ist ein AB-Schweifen aus dem Normalen innerhalb der Zeit und den Gewohnheiten, die jeden Einzelnen umgeben und zu bestimmen drohen«. (RB 352)

Andererseits findet in der Zerlegung der Eindrücke in Einzelbilder gemäß Brinkmanns Motto »beobachten, auseinandernehmen, neu zusammensetzen« (RB 162) eine Annäherung an die unmittelbare Wiedergabe der eigenen subjektiven Wahrnehmung statt. Denn »jeder macht Cut-Ups mit seinen Augen, die durch Gedanken und Wertmuster in der Abfolge bestimmt sind«. (RB 135) Das Auseinandernehmen einer erlebten Szene dient Brinkmann dazu, nicht nur die von außen aufoktroierten ideologischen Muster, sondern auch sich selber zu analysieren und damit letztlich einen klareren Blick sowohl auf seine Umwelt als auch auf die eigene Konstitution zu gewinnen.

Die Metapher der fotografischen Wahrnehmung erhält damit in Brinkmanns Schaffensphase in den 1970er Jahren eine zweite Bedeutung: Zu dem Blick der Text-Fotos und Foto-Texte der späten 60er Jahre, der die Dinge näher heranrückt und dadurch sinnlicher macht, tritt nun der des »LONG COOL LOOK« (S 73). Dieser stellt die Voraussetzung dafür dar, in sprachlichen oder reproduzierten Fotografien wie auch in den Cut-up-Collagen den analytischen Überblick zu wahren und die »Fakten [zu] sehen« (EK 225). Hier überschneidet sich nun Brinkmanns Einsatz der Fotografie (-Metapher) mit der Ernst Jüngers; hat doch für diesen der fotografische Blick als optischer Schutz und Mittel der Schockabwehr nicht nur Gültigkeit auf dem Schlachtfeld, sondern auch im Alltag, in dem ja aufgrund der zunehmenden Technisierung ein permanenter Ausnahmezustand herrscht und der damit für Jünger kriegsähnliche Züge angenommen hat.¹⁹⁷ Das »zweite Bewußtsein« aber, die kühle Wahrnehmung, befähigt, der eigenen gefahrenvollen Umwelt unerschrocken ins Auge und vor allem: »sich selbst als Objekt zu sehen«.¹⁹⁸ Eine derartige ebenso genaue wie distanzierte, weil dadurch scheinbar objektive Position nimmt nun auch Brinkmann gegenüber den urbanen Verfallslandschaften ein, die er durchwandert, den Stimulationen und Simulationen der (Bild-)Medien wie auch, nicht zuletzt, gegenüber seinem eigenen Befinden.

Fotografieren – ob nun tatsächlich oder imaginär im Sinne einer »gesteigerten Wahrnehmung« – und das Cut-up-Verfahren werden so für Brinkmann zum buchstäblichen Ausweg aus dem »gespenstisch gewordene[n] Labyrinth der Gegenwart« (S 156): Das Symbol der offenen bzw. sich öffnenden Tür zieht sich als Trope wie als tatsächliche Abbildung durch alle drei Collagebücher: von dem Gemälde des Malers Günther Knipp, das auf der ersten Collage-Seite von »Rom, Blicke« reproduziert ist (RB 7), bis zur Schlußpassage der »Schnitte«, wo sich »eine Tür [...] in die Stille [öffnet]«¹⁹⁹, durch die der Erzähler tritt. Wie schon in den 60ern enthält das Symbol der offenen Tür auch hier das Versprechen eines – wie Brinkmann angesichts der Gemälde Knipps schreibt – seltenen »intensive[n] Augenblick[s]«²⁰⁰, in dem man die eigene Anwesenheit wie die der Dinge erfährt,

197 Ernst Jünger: Über die Gefahr, in: Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten. Hrsg. von Ferdinand Buchholtz, Berlin: Junfermann und Dünhaupt 1931, S. 15

198 E. Jünger: Über den Schmerz, S. 181

199 S 156; vgl. auch Michael Strauchs Ausführungen zum Motiv der Tür in S, in: M. Strauch: Rolf Dieter Brinkmann, S. 112ff.

200 R. D. Brinkmann: Der Maler Günther Knipp, in: Der Film in Worten, S. 272

frei von vorgeschriebenen Bedeutungsmustern, frei von jeder eingeübten Begrifflichkeit. Gleichzeitig ist die Tür aber auch zum Fixpunkt des paranoiden Ichs der Collagebücher geworden, das eben *dahinter* kommen will, wer denn nun tatsächlich im »Kontrollraum« die Fäden zieht²⁰¹ – das Ich, das angesichts seiner vormals Freude bereitenden, nun aber Angst einjagenden Umwelt nur noch einen Wunsch hat: »Alles, was Ich will ist raus hier« (EK 113).

Die Foto-Texte der Collagebücher

»Rom, Blicke«

Als einziger Collagebuch besteht »Rom, Blicke« nahezu ausschließlich aus Briefen. Die Schreibsituation des Ichs Brinkmann bestimmt damit auch den Gebrauch des Bildmaterials: Es geht zunächst darum, einem Adressaten – d.h. in den meisten Fällen: Brinkmanns Frau Maleen – sich selbst und die eigene Umwelt so anschaulich wie möglich zu vermitteln. Brinkmann setzt demnach sein Anschauungsmaterial gemäß dem traditionellen Modell der *enargaiia*, der, wie er selber schreibt, »Vergegenwärtigung« (RB 181), ein. Der Adressat soll sich aus den »Aufzeichnungen und Briefen [...] ein Bild machen« können, »eine sinnliche Vorstellung« davon, »wie es hier ist« und vor allem: »was man sieht« (RB 294).

Dies geschieht nun erstens auf einer rein rhetorischen Ebene durch Passagen der Beschreibung. Über deren Zielrichtung gibt Brinkmann, gerade zum Antritt seines Stipendiums in der Villa Massimo eingetroffen, im ersten Brief an Maleen Auskunft: »Die genaue Beschreibung der Räume und des Parks, soweit ich ihn durchstöbert habe, lege ich extra bei. So kannst Du Dir das besser vorstellen.« (RB 16) Am offensichtlichsten wird der Versuch, die eigene Umwelt zu konkretisieren, dort, wo sprachliche »Momentaufnahmen« (RB 220) durch Absätze oder Bindestriche auch formal isoliert aneinandergereiht werden. Das Spektrum der Beschreibung reicht hier von ganzen Sätzen (z.B. RB 180f.) bis zur bloßen Nennung von Nomen (z.B. RB 21).

Die abgebildeten selbstgemachten Fotos, die die größte Gruppe der Reproduktionen stellen, sowie die Postkarten, die zweitgrößte Gruppe, dienen der Unterstützung oder dem Ersatz von Beschreibungen und erfüllen damit die Funktion der Illustration. So treten Beschreibung und Abbildung in den meisten Fällen nebeneinander.

201 Vgl. Th. Groß: Alltagserkundungen, S. 136ff.



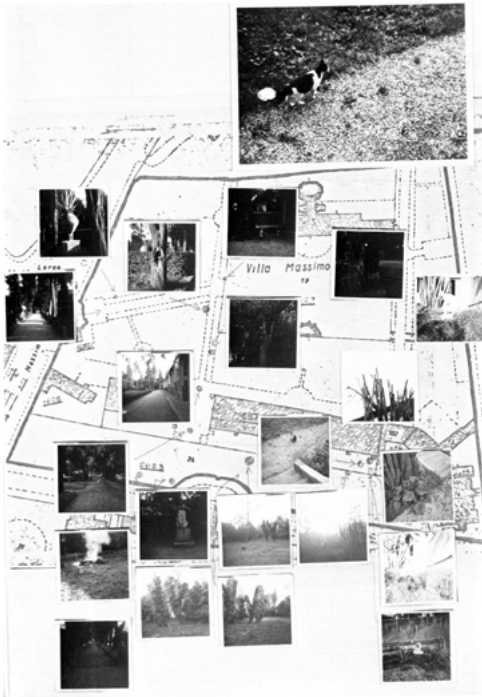
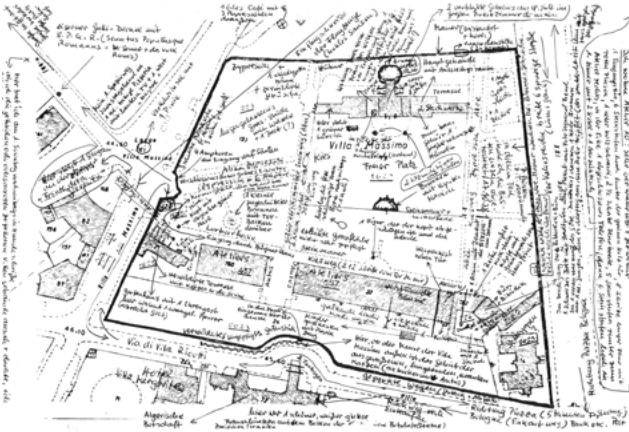
Angefangen bei der Bahnfahrt von Köln nach Rom, wo den im Text beschriebenen »Fetzen der Landschaft draußen [...], runde, ovale, übergroße Felsbrocken, Abhänge, steinige Rinnsale« (RB 10) fünf eigenständige Seiten mit jeweils vier Schwarzweißfotos beigeordnet sind; über die vier Seiten mit Fotos, die auf einer Autofahrt durch Rom entstehen und deren Motive, der Steinbruch mit »direkt aus dem Boden gesägt[en]« Platten (RB Foto: 222; Text: 226) oder »die Reklame-Fotze« an einer Tankstelle (RB Foto: 223; Text: 226), im Anschluß noch einmal geschildert werden; bis zu mit Postkarten illustrierten Ansichten Roms oder Olevanos, die entweder mittels des deiktischen Hinweises »so sieht das aus« oder lediglich durch einen Doppelpunkt mit der Beschreibung kombiniert werden (z.B. RB 299, 302, 358f.).

Als Mittel der Veranschaulichung wird drittens auch die, im Vergleich mit den Fotos und Postkarten, kleinste Gruppe der reproduzierten Landkarten, Stadtpläne und Grundrisse eingesetzt, die zudem zur Textökonomie beitragen, indem sie Beschreibungen überflüssig machen. So besteht Brinkmanns erste Tätigkeit nach Ankunft in Rom darin, »den Grundriß des Ortes ab[zulichten]« und »einige Merkmale ein[zutragen], so brauche ich vieles nicht zu schildern. – Wenn mir etwas auffällt, trage ich es einfach in die Karte ein. Das erleichtert die Notizen.« (RB 22)

Diese Bearbeitung der Karten, die von ihm zurückgelegte Route einzeichnet (z.B. RB 8, 59, 69, 87, 101, 130), hat schließlich die Zusammenführung von Schrift- und Bildmedien zur Folge: Auf Karten werden Fotos (z.B. RB 95, 101), Postkarten (z.B. RB 8, 49) und gemalte historische Bilder (z.B. RB 438f.) gelegt; oder: Punkte werden auf Karten markiert und akribisch mittels Pfeilen mit kurzen erläuternden Textkommentaren versehen (z.B. RB 24, 244f., 286f.) – eine Vorgehensweise, die ebenso auf Postkarten angewandt wird (z.B. 371).

Deutlich werden dabei einerseits Brinkmanns zuweilen manisch anmutende Versuche, durch mediale Synthesen einen gesteigerten Grad an Genauigkeit und Sinnlichkeit zu erreichen. Andererseits zeigen insbesondere die Vergleiche zwischen Karte-Foto- und Karte-Text-Collagen, daß Brinkmann zu einer Gleichberechtigung von Bild- und Wort-Medien tendiert: Die textu-

ellen Kommentare Brinkmanns ähneln allein von ihrem Erscheinungsbild her bzw. in ihrer blockartigen Form Fotografien (vgl. z.B. die Textblöcke auf dem Grundriß der Villa Massimo [RB 24] und die Fotos auf demselben Plan [RB 218]).



Obwohl die im Fließtext in isolierten Passagen beschriebenen Eindrücke sonst synästhetisch angelegt sind, erscheinen die Erläuterungen der Karten und Fotos zumeist auf die optische Wahrnehmung reduziert: So wie auf dem Grundriß der Villa Massimo Aufnahmen von Details aus dem Garten und der

Umgebung gelegt sind (RB 218), so enthalten die kommentierenden Textblöcke zu eben demselben Grundriß schriftliche Beschreibungen – einige zu eben jenen Motiven, die dann später auch abgebildet werden: »1 Figur, der der Kopf abgeschlagen ist und die Hände«, »4 Amphoren am Eingang auf Säulen« oder »verwilderte Terrasse mit Katzen in der Sonne« (RB 24).

*

Einen ebenso wichtigen Platz wie die Vergegenwärtigung *für den anderen* nimmt in »Rom, Blicke« auch die Vergegenwärtigung *für sich selber* ein. Das Ich, das sich zu Anfang des Buches in einer »gar nicht zu definierenden Verfassung« (RB 9) befindet, einem »Delirium« (ebd.), verortet sich in der allgemeinen »Phantomgegenwart« – insbesondere der der Großstadt Rom –, indem es sich selber und seine Route in die Pläne und Landkarten wie in ein Koordinatensystem einträgt. Die gleiche Funktion der Bezeugung der eigenen Anwesenheit übernehmen andererseits auch die selbst geschossenen Fotos – bezieht sich das Barthessche »So-gewesen-Sein« der Fotos doch nicht nur auf das Objekt *vor*, sondern auch auf das Subjekt *hinter* der Kamera. Im Unterschied zu Postkarten etablieren die eigenen Fotos zudem einen individuellen Blick auf die Dinge – wobei das Individuelle bei Brinkmann durch eine betont »unkünstlerische«, ja beiläufige Optik auf ebenso »unspektakuläre«, abseitige Motive greifbar gemacht wird. Immer handelt es sich dabei um buchstäbliche Annäherungen: Brinkmann rückt Details wie Büsten (R 23), Baumkronen (RB 23), Abfall (RB 28), Katzen (RB 31, 440), Polizisten (RB 53) ins Bild, nie jedoch überblickende Totalen oder Panorama-Ansichten.

Auch wenn letztere durch Postkarten geliefert werden (RB 371), die zudem in »Rom, Blicke« in den meisten Fällen die Funktion der Illustration und damit der *enargaiä* übernehmen, formuliert Brinkmann Vorbehalte gegenüber Ansichtskarten bzw., wie oben gezeigt, gegenüber Aufnahmen, die, anders als Brinkmanns eigene Fotos, das Motiv übermäßig ästhetisieren. So schreibt Brinkmann unter eine Postkarte von Olevano: »Der Platz, in den Du auf der Karte schaust, erscheint groß, doch die Aufnahme, jede Fotografie lügt, macht alles schön, tatsächlich ist der Platz eng und klein.« (RB 358) Und ähnlich wie Walter Benjamin, nach dem ja die Kunstfotografie unter dem Motto »die Welt ist schön« sogar einen Müllhaufen zu einem Objekt des ästhetischen Genusses mache²⁰², stellt Brinkmann fest: »Selbst ein stinkender rostender Schrotthaufen, selbst die schäbigste verpöbelte Holzwand wirkt auf ihnen [den Fotografien] schön und ästhetisch. Da stimmt doch was nicht?« (RB 399) Das, was hier nicht stimmt, ist der Zustand einer Welt, in der alles Kulisse und alles käuflich geworden ist und für die die Postkarte – für 50 Lire erhältlich – zum Paradigma wird: Das Touristenparadies Italien, das es darauf anlegt, den Unterschied zwischen Wirklichkeit und ästhetisiertem Abbild zu nivellieren, als »Postkarten-Republik« (RB 226).

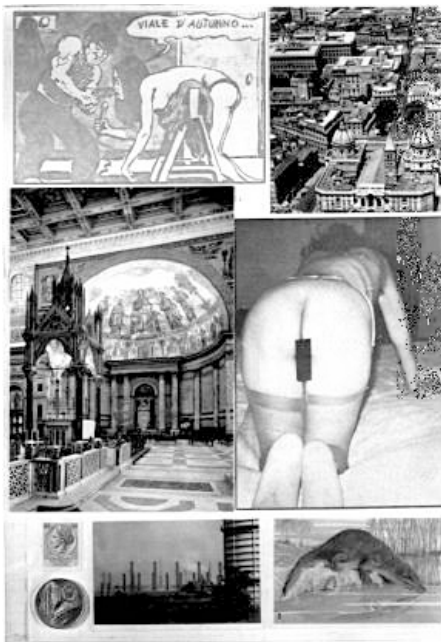
*

Die Fotos als Äquivalent der sprachlichen Bilder und als späte optische Umsetzung von Brinkmanns Forderung aus den 60ern, »genau hinzusehen«, tra-

gen nun nicht nur, in Verbindung mit dem Text, zur Montage des Ichs und der es umgebenden Dinge bei, sondern auch zur Demontage, d.h. zur Entlarvung der »Phantomgegenwart« als eben solche. Diese Demontage vollzieht sich zunächst im übertragenen Sinn – indem auf den selbst gemachten Fotos die Dinge zum Vorschein kommen, die auf den Postkarten fehlen: Die erdrückende Präsenz der Reklame (RB 50, 224) und, vor allem, der durch die Ästhetisierung der Postkarten vertuschte Verfall Roms. Letzterer wird besonders an touristischen Magnetpunkten augenscheinlich, wie z.B. an der »Piazza Navona« (RB 127-130) oder am »Trevi-Brunnen«. Denn was bei letzterem die mitabgebildeten Postkarten, bei denen es sich um eine Luftaufnahme und eine Totalansicht handeln, nicht zeigen, das ist zum einen der Müll und der schlechte Zustand der direkt benachbarten Häuser, der auf den Fotos (RB 121f.) und auch durch den Text (RB 120) sichtbar gemacht wird.

Dieser Entlarvung kommt insofern eine besondere Rolle zu, da es sich beim »Trevi-Brunnen«, mehr noch als bei anderen Touristenzielen Roms, tatsächlich um eine Wirklichkeit gewordene Filmkulisse handelt: Die »Steinkulisse« ist »an das Haus angeklatscht«, einen Eindruck, den auch Brinkmanns Detailaufnahmen unterstützen (RB 121); das Ganze wirkt, »als habe hier ein gigantisch-aufgeschwollener Filmregisseur die Kulisse für einige kurze Szenen nach Beendigung der Dreharbeiten stehengelassen« (RB 120). Zudem hat es ja diesen »gigantischen« Regisseur tatsächlich gegeben, durch den der Brunnen als vorgefundene Kulisse landläufig bekannt wurde: In Fellinis »La Dolce Vita« waret hier die, wie Brinkmann schreibt, »dick-tittige, stark-schenkelige Schwedin Anita Ekberg« (RB 120) durch das Wasser.

Neben Postkarten als tatsächliche bzw. problematisierte Illustration finden sich in den Text eingestreute Bilder – Postkarten oder Ausschnitte aus Magazinen –, deren Funktion nicht so sehr eine dokumentarische als eine symbolische ist. So stehen die stets wiederkehrenden Kriegsflugzeuge und Motorräder als »Kamikaze-Maschine[n]« (RB 137) für einen Teil der bekannten fatalen Trias, den Tod – so wie die oft mit Zensurbalken versehenen pornografischen Bilder die Unterdrückung als auch die Kommerzialisierung von Sex zum Ausdruck bringen (z.B. RB 73, 216). Wie auf den Seiten 214 bis 217 und 242f. werden die Bilder dann zu – vom Fließtext unabhängigen – eigenständigen Kontrastmontagen zusammengestellt. Die bisherige kritische Untersuchung der Gegenwart erhält nun, in der Kombination von Stadt- und Kirchenansichten Roms mit diversen sinnbildlichen Manifestationen der allgegenwärtigen Prinzipien Geld (reproduzierte Münzen), Sex (nackte Frauen), Tod (Motorräder, Bomber-Jets, Skelette in Gruften, Fabrikschloten) und einer andauernden Vergangenheit (Urzeitechsen, historische Ansichten Roms, die neben eine aktuelle desselben Motivs gestellt werden, das Plakat Adolf Hitlers, die einzige Doppelseite im Buch (RB 236f.)) auch eine visuelle Umsetzung.



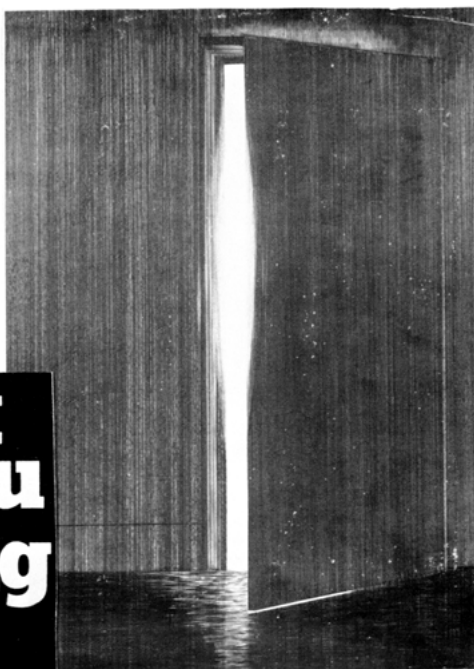
Nach der Demontage der Postkarten durch den Text allein (RB 358) oder durch (selbstgemachte) Fotos *und* Texte (RB 120-123) wird der schöne Schein der Postkarten Roms hier durch das Nebeneinander mit anderen Bildern gestört, die alle, für sich allein genommen, keine Irritation beinhalten würden; dadurch, daß sie aber nun miteinander kombiniert in einen Kontext gestellt werden, der die Kritik an der auf ihnen repräsentierten Trias explizit formuliert, wird die sie verbindende oberflächliche Ästhetik erkennbar gemacht. Die Analogie in motivischer Hinsicht ist dabei zwischen den Bildern jedoch selten so deutlich wie auf den Collagen auf den Seiten 256 und 291. Beim ersten Beispiel korrespondieren unter einer Postkarte Roms in Abendstimmung die drei Skelette in einer Gruft auf dem mittleren mit den drei Soldaten auf dem unteren Bild. Beim zweiten Beispiel ist das selbstgemachte Foto einer Mauer mit Gräbern neben das von Hochhäusern gestellt – Brinkmanns im Text formulierte Assoziation von den »Miniatur-Hochhäusern der Gräber« (RB 291) wird augenscheinlich.



*

Insbesondere auf den wenigen bimedialen Collageseiten (RB 154f., 168f., 188ff.) – d.h. heißt den Seiten, die unabhängig vom Fließtext für sich allein stehen – verfährt Brinkmann jedoch frei assoziativ. Die einzelnen Elemente werden zum einen nur durch die Motivik der bekannten Trias zusammengehalten – sei es erneut durch pornografische Bilder (RB 154f., 188f.), Fotos von verwüsteten Landschaften (RB 154f., 168f.) oder dem Bild eines Mammut (RB 190); sei es durch die Ausschnitte aus Werken anderer Autoren: erotische Gedichte (RB 154f.), Karl Philipp Moritz' »Andreas Hartknopf«, dem in den wiedergegebenen Zitaten der »Tode in der ganzen Natur« begegnet (RB 170) oder Texte Hans Henny Jahns, in denen von der Forderung nach der »Freiheit des Fühlens und Denkens« die Rede ist angesichts eines Universums, das nach dem Prinzip des Fressens und Gefressenwerdens funktioniert (RB 189ff.). Wenn andererseits eben diese motivisch verwandten Text- und Bildelemente neben einen Fahrplan und Landkarten gestellt werden, auf denen die Route von Brinkmanns Reise von Rom nach Graz eingezeichnet ist, und sich schließlich in dem ganzen Durcheinander, gänzlich unscheinbar am Rand, das einzige Porträt des Autors, ein doppelt wiedergegebenes Paßfoto findet (RB 190), dann treten hier die für »Rom, Blicke« wirkungsvollen Strategien der *Demontage* einer »Kulissenwelt« und ihrer Regeln und die *Montage* der konkreten Umwelt und des eigenen Ichs nebeneinander.

Ist die erste Collageseite des Buches (RB 7) zwar in ihrem Nebeneinander von Wort und Bild formal ähnlich gebaut wie die folgenden, so stellt sie doch thematisch eine Ausnahme dar: Neben Günther Knipps Bild einer offenen Tür mit grellem Lichtspalt ist der ausgeschnittene Satz »What are you waiting for?« montiert. Dadurch, daß nun darüber eine entwertete und somit mit dem Datum von Brinkmanns Abfahrt versehene Fahrkarte für die Strecke Köln – Rom und darunter eine Postkarte des angestrahlten Bahnhofs Roma Termini bei Vollmond reproduziert ist, wird die Collage zum Bild für Brinkmanns Erwartungen hinsichtlich der Reise, die hier – das Motiv der Tür macht es deutlich – im übertragenen Sinn als »Trip« verstanden wird – als Trip, der dann freilich statt in einen Zustand der größeren Wachsamkeit direkt ins Totenreich führen soll.



**What
are you
waiting
for?**



»Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume/Aufstände/Gewalt/Morde REISE ZEIT MAGAZIN Die Story ist schnell erzählt (Tagebuch)«

Wie kein anderer der Collagebücher Brinkmanns sind die »Erkundungen« klar in drei Teile bzw. Hefte gegliedert, die sich untereinander sowohl von der Textart als auch vom Gebrauch der Bilder her unterscheiden (die drei Hefte tragen die Titel: »1971 Notizen«, S.7-182; »Notizen (Fakten) (Tagebuch, 3. Teil)«, S. 183-370 und »1971 Ende Oktober Köln/November, Dezember Longkamp/Weihnachten, Januar Köln/Gedanken, Filme, Material«, S.371-410). Obwohl alle Collagebücher ungefähr zur selben Zeit entstanden sind, läßt sich von den »Erkundungen« als einem Mittelstück sprechen, das Text-Bild-Verfahren von »Rom, Blicke« aufnimmt und variiert und dabei Aspekte der »Schnitte« vorwegnimmt.

Die deutlichste Analogie zu »Rom, Blicke« ergibt sich im dritten Teil der »Erkundungen«, »Notizen (Fakten), Tagebuch, 3. Teil, 1971«. Nicht nur besteht hier der Text, anders als in den anderen Teilen, tatsächlich über weite Strecken aus formal wie inhaltlich traditionellen »Tagebuch«-Passagen und führt, wie in »Rom, Blicke«, Brinkmanns Schreibsituation – fern von seiner Familie in Köln, auf einem Bauernhof im norddeutschen Longkamp – zum Briefverkehr mit Maleen und Freunden, der teilweise wiedergegeben wird. Hier, im bildärmsten Teil der »Erkundungen«, finden sich ähnliche Strategien der visuellen Verortung wie in »Rom, Blicke«. Auf den Landkarten, die neben zwei Postkarten eines Dorfes und eines Waldes, vermutlich aus Longkamp und Umgebung, reproduziert sind, wurden wieder von Brinkmann Zeichnungen vorgenommen: Richtungspfeile für die Routen unternehmerischer Spaziergänge und kurze sprachliche Eindrücke, »Krähen«, »Müllkippe«, »Schnee« (EK 273) sowie der Vermerk des Kaufs von Schuhen, dessen Rechnung gleich mit abgebildet wird (EK 270).

Zwar betreibt Brinkmann auch in den ersten beiden Teilen der »Erkundungen«, »1971 Notizen [Tagebuch, 1. Teil] und »Tagebuch, 2. Teil«, die vom Stil her zusammengehören, »Feldstudien« (EK 227), und lautet sein Ziel: »Ich muss mein Ich steuern lernen, indem ich erst genau die Fakten sehen lerne« (EK 225); so wie aber formal die Cut-up-Methode für wesentlich stärkere formale Diskontinuitäten sorgt – das Aufsplittern des Textkorpus in isolierte Blöcke und parallel nebeneinander her laufende Spalten –, so vermischt sich hier auch faktisches mit fiktivem Schreiben, das Tagebuch mit Pulp-Fiction-Passagen; ist doch die Gegenwart selbst eine »Fiktion« (EK 230), die dann wiederum im eigenen Bewußtsein mit seinen ständigen Assoziationsketten und Erinnerungen gespiegelt und schließlich als Gedankenstrom bzw. »Cerebral Trip« (EK 128) wiedergegeben wird.

So wie denn auch bereits im Titel des Bandes zwar die »Reise« und die »Zeit« aufgerufen werden, dabei aber die Komponente des *Raumes* ausgespart bleibt, kommt es in den ersten beiden Teilen nicht, wie in »Rom, Blicke« oder andeutungsweise im dritten Teil, zu Versuchen der eigenen Verortung; ja, sämtliche bisher eingesetzte (Gegen-)Strategien der Konkretisierung des eigenen Ichs und seiner unmittelbaren Umwelt entfallen hier. Die Beispiele visualisierten »genauen Hinsehens« – wie in »Rom, Blicke« die Fotos von Katzen, Bäumen oder Wolken – sind in den »Erkundungen« auf ein Minimum reduziert. Gegenüber den Naturaufnahmen eines Baumes, einer Allee und eines Teichs in einem Park (EK 60ff., 182) sind die selbstgemachten und

in den Text montierten Fotos, die die Präsenz der Reklame (u.a. EK 21, 30, 39, 42, 46, 48, 59, 77, 80, 87, 125) und vor allem den Verfall der verdreckten Großstadt Köln (u.a. EK 25, 31, 38, 40, 42-49, 59-62, 103, 172, 182) dokumentieren, in erdrückender Überzahl.



urt immer für Du Und Ich die Love Story Das
 ramm bis in
 ndungen an
 Junge Leu-
 dit Fragen
 usminister
 : von den
 glispenden
ank, leg
uttensong
in Pis Bui
hast," so
 de Du Und
 öhlichen
 e hinunter
 Verliebten Club zum Panoptikum rüber zum



Dabei sind es zwei Motive, die paradigmatisch für die Übermacht des Kapitalismus und den gleichzeitigen Niedergang der Zivilisation oder besser: der »Ziviehlisation«²⁰³ stehen: das über der Stadt thronende IBM-Logo (u.a. EK 24, 59) und die Urinlachen an Häusern und auf Gehsteigen (u.a. EK 22, 24, 29f., 39, 45, 59, 102) – zwei Motive, die Brinkmann mit dem im Buch unentwegt wiederholten Satz zusammenfaßt: »Oben IBM (Industrial Business Machine) und unten läuft die Pisse raus« (EK 18). Die im Vergleich zu den anderen Collagebüchern hohe Anzahl an Selbstporträts (EK 20f., 68, 86, 97, 135, 152) macht denn auch einen ambivalenten Eindruck: Einerseits wirkt Brinkmanns Gesicht inmitten dieser Angst- und Todesatmosphäre geizt und bedroht; andererseits werden die Bilder zur affirmativen Selbstbehauptung. Wie schon der Titel des Buches suggeriert – »Erkundungen für die Präzisierung des *Gefühls* für einen Aufstand« –, gibt sich Brinkmann auf einem Foto betont kampfesmutig, als Schattenboxer (EK 86).

lauungsstörungen betrachten kann)/////////:

ach
Al-
fon
ge-
Sinn
e-
bis
-
u-
ig
fah
h
i-
age



:Wieviel Szenen hat Es gegeben, die
Ich nie begriffen habe, Weil Ich Es

(
 s:
 d:
 g:
 ve
 Ge
 e:
 ml
 re
 Wc
 Bl
 ve
 ch

Die Erschreibung der eigenen Anwesenheit fällt außerdem schwerer als in »Rom, Blicke«, da in den Erkundungen« der konkrete Ort, Köln, als erlebte Lebensumwelt nur einen Teil von Brinkmanns »Feldstudien« ausmacht. Den anderen Teil bildet der »alltägliche Albtraum« der Magazine, die nicht von einer Angabe des Ortes, sondern der *Zeit* geprägt sind. Albtraumhafte Qualitäten besitzen die Magazine deshalb, weil ihre Bilder wie auch Artikel, die neben den selbstgeschossenen Fotos der Stadt und einigen Comicpanels das Gros des Fremdmaterials ausmachen, sich vor allem auf zwei Themen zu reduzieren scheinen, nämlich *Sex and Crime*:

»Zeitungen: Da sprechen Todesstimmen, da werden Todesbilder produziert und jeden Tag wieder ausgespuckt, da wird Angst geschürt/da flüstern Fantomstimmen Haß, Übelkeit, Kotze, Erbrechen [...] *Zeitungen*, TV, Massenmedien: verbreiten psychischen Notstand/jeden Tag neu der psychische Notstand weitergeführt und angeheizt/verheizt für wen und was? Und von wem?« (EK 231)

Brinkmanns Strategie gegenüber diesem »psychische[n] Krieg« (ebd.) besteht nicht etwa in konstruktiven Gegenentwürfen, sondern zunächst in der bloßen Demontage seiner medialen Umgebung. Angetrieben von der Frage, was die Absicht hinter diesem Todestrieb der Massenmedien sei (ebd.), »gehe [ich] ganz nach unten und schau mir an, was die Masse und das heißt die psychische Landschaft im Großen verseucht« (ebd.). Der klare Blick gilt hier nicht den »schönen« Details des Alltags. Vielmehr wird die Einstellung des empirischen Wissenschaftlers zur Voraussetzung, den »Albtraum« zu durchschauen und zu überstehen. So lautet das dem Band vorangestellte Motto: »Also reise ich mit ruhigen Blicken durch die Augenblicke/ich reise kühl und unbeteiligt durch die Bilder & Sätze/ich sah zum 1. Mal den tatsächlichen Schrecken hier in der Gegenwart///« (EK 6).

Mit dem Ziel der Katharsis, der Befreiung vom (medialen) Schrecken, die die innere Stille als Folge hat, gilt es, eben diesen auf engstem Raum zu konzentrieren und damit die thematische Einseitigkeit der Nachrichten vor Augen zu führen. Indem sein »innere[r] Bildschirm« auf diese Weise »leerläuft« (EK 69), läßt Brinkmann »kühl« den »Ersatz-Traum aus dem Warenhaus der Ideen« und die »Bilder« zurückgehen, »wie eine kalte Suppe im teuren Restaurant« (EK 135): künstlich herbeigeführter Systemabsturz via Overkill. Alle Zeitungsausschnitte stehen denn auch ausschließlich im Zeichen von »Geld, Sex, Tod« und einer andauernden Vergangenheit – wobei oftmals die drei Motive miteinander kombiniert werden; sei es auf *textlicher* Ebene in Artikeln über Babyhandel, die polizeiliche Erstürmung eines Bordells (EK 17), den Unfalltod eines Schlafwandlers (EK 88), den brutalen Raubmord an einer alten Frau, die selber kein Geld besaß (EK 106) und die Verführung und den Mißbrauch von Mädchen, die durch Drogen gefügig gemacht wurden (EK 117); sei es auf *visueller* Ebene auf den Bildern eines Flugzeugunglücks (EK 12), von Wracks (EK 13, 18f., 39, 109), Explosionen und Feuer (EK 78, 106, 152), nackten Frauen (EK 27, 88), die sich auf Autos räkeln (EK 162), Reklame (EK 92, 139, 145), Geld (EK 25, 76), von Toten (EK 93, 110f.), Hitler (EK 110), Goebbels (EK 90), einem Affen (EK 24) und Leoparden (EK 79).

BILDER DER WOCHE: „Komm her und friß eine Kugel“

Carlo Gaddi, 35. Jude, Lehrer, lebt zwischen Pöhl und Pöchlitz. Er hat eine vielfachbroschierte Funktionärskarriere. Die Bildung eines unabhängigen, abweichenden Substrates für den „Führer“ und dessen neue Ziele. Jahre in Bonn und Frankfurt an der Nahe (römisch-katholische Kirche).

Große Dürre
Die Bilder eines Tages in der Tageszeitung sind Projektionen, was gesehen werden soll!

Bakterien-Schreck
Der Spengler der festsitzenden „Menschenscheune“ wird in die Bienenstöcke hineingeworfen. Eine kleine Wirtin stellt der Regierungsgewalt von Düsseldorf – die einen Scheiterhaufen aus dem Bereich der Kohlenbrenner-Generation ist eine kleine Bienenstöcke. Die Bienenstöcke sind ein Symbol für die Zukunft und die Zukunft der Menschheit. Die Bienenstöcke sind ein Symbol für die Zukunft und die Zukunft der Menschheit.

Ungeheurspektakel in Colonia (Lima-Milionen Menschen weg)

Wagner – wie Papst Paul VI. in Pöhlitz (Kreuz) Wachtags erntet er in Bonn Jude-Unterricht und spielt – seit 1945 vor vier Jahren einer seiner Schüler dazu überredet hatte – in (Daher mehr als 20 Jahre Wachen, die das Leben von Pöhlitz immer den Bewusstseins von Döhlitz Gaddi der neuen Weltkan-Job als „große Eifer“ betrachtet, heißt auch weiterhin auf päpstliches Wohlwollen zu seiner Doppel-Rolle: Jüdische Identität belegen sich noch letzten Vorwurf zu lösen.“

So wie nun die allgemeine Diskontinuität des Cut-up-Textes im Vergleich zu »Rom, Blicke« zugenommen hat, so hat sich auch die Anzahl der eigenständigen Collageseiten erhöht. Die zusätzliche Steigerung der Komplexität der Komposition, die z.B. im Verhältnis zur »What are you waiting for?«-Seite in »Rom, Blicke« stattgefunden hat, wird bereits auf der Collage auf der ersten Seite der »Erkundungen« deutlich (EK 7). Zwar fehlen hier noch eigene Fotos und die Wiedergabe längerer Artikel, so daß die Collage statt aus den sonst im ersten Teil des Bandes üblichen fünf nur aus drei Komponenten gebildet wird: ausgeschnittene Fotos, Slogans bzw. Phrasen und mit Schreibmaschine geschriebene eigene Texte. Die unterschiedliche Funktion der einzelnen Komponenten, die in den ersten beiden Teilen der »Erkundungen«, wie dann auch größtenteils in den »Schnitten«, dieselbe bleiben wird, ist jedoch schon erkennbar.

Einbahnstraße in den Tod Es sind meine Nerven, es sind meine Nerven
Worte... die essen
"Aufkünde, Worte, Gewalt, herkwürdige Verstümmelungen."

„Wissensidol“
**Das ist der Geschmack,
der uns lächeln läßt:**
Entdecken Sie ihn!
eine schwarz-weiße
Bild-Parade/



„Wer ist das?“

ein unberechenbares Zwinkern in den Augen

WER??? hinter dem Schatten
eines Phantom-Autos REIZARD FERNBERG
BILDER
„In der Karl verreckt geworden!“ 23




Montag, 27.9.71
schmieriges Bild, ver-
wischt in den schmie-
rigen Regen, düstere
Wolken, Hallo, Auf Wie-
dersehen, nicht in der
Gegenwart?

Was kann ich denn dafür, daß sie mir unter den Händen ver-
reckt ist?



„Und WER??? Stieg aus dem far-
big-gepolsterten Sarg?
Schätze, das wür-
den Sie nie raten“
/Schwarzer BH aus
Hollywood und Tod,
„Große Ambitionen, viel“

Die fünf hier reproduzierten Fotos mit einem vor einem Auto davonrennenden Mann, maskierten und bewaffneten Gangstern, einem Mann, der einen Sarg trägt, und einem Pin-up-Girl, das einem Sarg entsteigt, variieren die Motive *Sex and Crime*, wobei das im Uhrzeigersinn erste Bild – die Nahaufnahme des undurchdringlichen Lächeln eines Mannes – zunächst aus diesem Motivkreis herausfällt und für sich allein genommen nicht klar deutbar ist. Brinkmanns eigener Text übernimmt nun die Funktion einer Bildunterschrift bzw. eines mehr oder weniger entlarvenden Kommentars zur »schwarz-weiße[n] Bild-Parade«, der wiederum, anders als bei späteren Beispielen auch formal durch die untergeordnete Positionierung ersichtlich, von ausgeschnittenen Phrasen erneut kommentiert wird. So lautet Brinkmanns Text, der sich auf die Fotos der Särge bezieht: »Und WER??? Stieg aus dem farbig-gepolsterten Sarg? [...] /Schwarzer BH aus Hollywood und Tod.« Ein anderer Textblock Brinkmanns führt dann auf symptomatische Weise das Konzept des Tagebuchs, auf deren Gattung die »Erkundungen« ja im Titel verweist, *ad absurdum*: Auf das genaue Datum folgt die Infragestellung des Gegenwart-Begriffs: »Montag, 27.9.71//schmieriges Bild verwischt in dem schmierigen Regen, düstere Wolken, Hallo, Auf Wiedersehen, nicht in der Gegenwart?« Die Slogans wiederum entsprechen einerseits inhaltlich der Motivik der Bilder. So lautet z.B. die Überschrift der Seite: »Einbahnstraße in den Tod«; auf den »Tagebuch«-Eintrag Brinkmanns folgt der phrasenhafte Satz eines Unterhaltungsromans: »Was kann ich denn dafür, daß sie mir unter den Händen verreckt ist?«

Andererseits erscheinen insbesondere die ausgeschnittenen Reklamesprüche in diesem Kontext in einem neuen Licht: Zwar nimmt der Slogan »Das ist der Geschmack, der uns lächeln läßt: Entdecken Sie ihn!« auf den ersten Blick Bezug auf die Nahaufnahme des lächelnden männlichen Gesichts. Durch die Bildunterschrift »Wer ist da?« kann aber die buchstäblich undurchsichtige Pose des Mannes stellvertretend für die Undurchdringlichkeit der von Werbung und Sensationsnachrichten geprägten »Phantomwelt« gedeutet werden, die zwar »da ist«, aber nie greifbar wird, und deren Drahtzieher unerkant bleiben. Zudem erhält der Slogan durch den neuen thematischen Rahmen eine Bedeutung, die er, wie anzunehmen ist, in seinem ursprünglichen Kontext nicht besaß – neben der Ausstellung der Phrasenhaftigkeit und dem aufdringlichen Imperativ, die jede Reklame für Brinkmann zur »Drohung« (EK 333) werden lassen, erweist sich die Werbung mit ihren nach außen hin stets lächelnden Gesichtern als Teil des kapitalistischen Teufelskreises, dessen Motor Gewalt, Sex und die daraus resultierende Angst bilden – oder, mit Brinkmann: »Die Absicht dahinter? Antreiben zu Angst und sinnlosem Arbeiten aus Angst« (EK 231).

Auch wenn Brinkmann den »schmutzigen Albtraum« der Zeitungen, den er in seinen Collagebüchern abbildet, surrealistisch nennt (EK 231), ergibt sich doch bei allen Berührungspunkten eine entscheidende Differenz zur französischen Bewegung. Dort gewann der Künstler – wie Brinkmann Großstadt-mensch und Flaneur – auf der Basis seiner Träume und Gedankenassoziationen, die stets seine psychische Konstitution spiegelten, dem vorgefundenen, oft banalen Material mittels des bevorzugten formalen Verfahrens der Surrealisten, der Collage, eine neue Bedeutung ab, die freilich letzten Endes nicht vollkommen entschlüsselbar blieb. Wenn Brinkmann aber nun Collagen zusammenstellt, die Bilder zu – wie er es selbst nennt – »Hieroglyphe[n]« (EK 19) werden und Phrasen wie »Ihr Captain wünscht Ihnen einen angenehmen Flug« unter dem Foto von Leichen (EK 79, 110f.) einen neuen sarkastisch-subversiven Sinn erhalten, dann ist, nach Brinkmanns Argumentation, die künstliche Produktion solcher surrealistischen Szenarios gar nicht mehr nötig. Denn so wie ja der Surrealismus in den Zeitungen alltäglich geworden sei (EK 231), weist die Gegenwart selbst – wie Brinkmann bereits in den 60ern feststellte – bereits surreale Qualitäten auf (EK 231). Es bedarf demnach auch nicht der Verwandlung der Wirklichkeit in einen Traum, da die Gegenwart ohnehin als diffus und unreal, eben als »Albtraum« wahrgenommen wird. Wie schon Brinkmanns Arbeiten der 60er beschreiben auch die Collagebücher als Vorstoß zu den »Fakten«, als empirische »Feldforschung« keine Bewegung *hin*, sondern *weg* vom Surrealismus – der freilich, gemäß Brinkmanns Programmatik, erst einmal anschaulich dargestellt werden muß, bevor er exorziert und damit überwunden werden kann.

Diese Veranschaulichung geschieht – alltäglicher Surrealismus hin oder her – letzten Endes durch Verfahren, die bereits Heartfield und Brecht für ihre kritischen (De-)Montagen gesellschaftlicher Zustände gebrauchten: Gemäß Brinkmanns Ziel, »Zusammenhänge im Bewußtsein« dadurch zu verändern, daß er »Wort-&Bildzusammenhänge« verändert (EK 205), wird das Foto Hitlers oder das eines Leoparden, widersinnig und Widerspruch erregend, mit dem Satz »Aus der guten alten Zeit« kombiniert (EK 79, 110f.). Auch wenn der stets betont unpolitische Brinkmann die Collagebücher, wie anzunehmen ist, ausschließlich für sich selber produziert und diesen somit der agitatorische Impetus von Tucholskys und Heartfields »Deutschland«

Buch abgeht, ist doch die Technik und die nahegelegte Aussage eine vergleichbare. So wie beispielsweise in den Foto-Text-Montagen »Das angestammte Herrscherhaus« (DD 45) und »Gefrorenes Blut« (DD 78f.) in »Deutschland, Deutschland über alles« das Weiterwirken der korrupten monarchistischen Strukturen angeprangert wird, so scheint auch bei Brinkmann die Zeit nur oberflächlich vergangen – tatsächlich dauert sie bis in die Vergangenheit an.



Wenn Brinkmann darüber hinaus den Namen der Zeitschrift »LIFE« über das Foto einer Müllkippe klebt (EK 136), dann ähnelt diese Montage in ihrer paradoxen Zusammenführung der Begriffe »Leben« (das Wort »LIFE«) und »Tod« bzw. »Bedrohung von Leben« (das Foto der Müllkippe) dem 42. Fotogramm aus Brechts »Kriegsfiel«, wo dieselben Lettern mit dem Foto einer Frau im Bunker kombiniert werden.

Dieser Einsatz von längeren Zeitungsartikeln und Slogans, die in ein widersprüchliches Verhältnis zu einem Foto treten, bleibt in den »Erkundungen« wie in den anderen beiden Collagebüchern auch, sieht man von einigen kurzen Passagen in den »Schnitten« ab, singular. So knüpft der letzte und kürzeste Teil der »Erkundungen«, »5. Mai 73, Köln«, einerseits vor allem an die Passagen der ersten beiden Teile an, in denen Brinkmanns Fotos den im Text beschriebenen Verfall der Gespensterstadt Köln dokumentierten: Auch in »5. Mai 73, Köln« hat der Text, der erneut vordergründig den Charakter eines Tagebuchs hat, in erster Linie Köln zum Inhalt – hier ist Brinkmann für einen Monat auf Besuch, bevor er wieder zurück nach Rom in die Villa Massimo fährt. Gleichzeitig zerfließen aber die Grenzen von Zeiten und Räumen. Penible, mit Datum gekennzeichnete Berichte vom Tag, wie die Schilderung der Bestandteile eines Abendessens und der daraus entstandenen Kosten (EK 385), sowie halluzinatorische Passagen (EK 409) gehen, oft ohne Markierung, unmittelbar über in Erinnerungen oder in die Betrachtung von Dias, die aber zunächst wie Beobachtungen sich unmittelbar ereignender Szenen wirken (EK 397). So wie in diesem »Tagebuch«, das, entgegen dem Titel des Kapitels, die Spanne vom 5. Mai bis zum 3. Juni 1973 umfaßt, »die Zeit rumspringt, immerzu im Kreis« (EK 397), so bleibt auch der Raum diffus; denn das »Vorankommen [ist] eine Täuschung«: »Die Strecke, die zurückgelegt wird, erweist sich an jedem Punkt, an dem Halt gemacht wird, als dasselbe.« (EK 383)

Demnach werden auch die selbstgemachten Fotos Brinkmanns, die ausschließlich die im Text fragmentarisch beschriebene Bahnfahrt von Rom nach Köln und dann Köln zum Thema haben, letztlich achronologisch und

direkt nebeneinander montiert (vgl. EK 374-393). Die Fotos variieren mit Landschaftsaufnahmen von der Bahnfahrt, Häuserruinen und Plakatwänden die aus »Rom, Blicke« und den ersten beiden Teilen der »Erkundungen« bekannte Motivik. Freilich erhalten eben die Bilder, die aus dem Zug heraus aufgenommen wurden, symbolischen Charakter – anders als in »Rom, Blicke«, wo sie lediglich Brinkmanns Reisebeschreibungen illustrierten: Die verwackelten Aufnahmen der Landschaft *draußen* und der engen Gänge *im* Zug lassen die Situation im Abteil, wo der Passagier der ständigen Durchsuchung des Kontrolleurs ausgesetzt ist (EK 377) und die Welt draußen jegliche Faßlichkeit verloren hat und damit Traumcharakter annimmt (ebd.), zur Verdichtung der oppressiven Situation einer allgemeinen »Phantomgegenwart« werden. Die Unschärfe der Zugaufnahmen korrespondiert darüber hinaus mit der Schemenhaftigkeit der Stadt Köln und ihrer Bewohner auf manchen Aufnahmen (vgl. EK 400, 404). Eben jenen werden zwar im Vergleich zu »Rom, Blicke« oder zu den bisherigen Kapiteln der »Erkundungen« neue Varianten hinzugefügt – beispielsweise wenn Schilder mit der Aufschrift »Traumrezepte« oder »Geschlossen« ins Bild gerückt werden (EK 403), die dadurch eine übertragene Bedeutung erhalten: Einmal wird die wahrgenommene Vermischung von Realem und Irrealem, das andere Mal die »tote« Atmosphäre der Stadt versinnbildlicht. Generell hat aber der Grad der motivischen Konzentration, der die selbstgemachten Fotos der ersten beiden Teile bestimmte, und damit eine gewisse Beliebigkeit, insbesondere bei den Zugaufnahmen, zugenommen (vgl. EK 390ff.) – allerdings ließe sich darüber spekulieren, inwieweit die »Erkundungen« und insbesondere der letzte Teil mit seinen freigelassenen Seiten, reinen Fotofolgen und seinem nicht ausgeschnittenen, sondern ausgerissenen Fremdmaterial Fragment geblieben sind.

*

So wie die Passagen, in denen selbstgeschossene Fotos mit Text kombiniert werden, Foto-Text-Verfahren der ersten beiden Teile der »Erkundungen« aufgreifen, so weisen die selbständigen Collageseiten voraus auf die zur gleichen Zeit wie das letzte Kapitel entstandenen »Schnitte«: Die Bilder, bei denen es sich zum größten Teil nicht um eigene Aufnahmen, sondern um Fremdmaterial handelt, haben gegenüber den Wörtern deutlich überhand genommen und bedecken die Seiten fast vollkommen. Der Leerraum, der noch auf den Collageseiten der ersten beiden Teile vorhanden war, ist auf ein Minimum reduziert; und selbst die wenigen ausgerissenen Text-Ausschnitte, überwiegend Reklamesprüche, Zeitungsannoncen oder Berichte von Gewaltdelikten, erhalten dadurch, daß ihr Inhalt nahezu unleserlich ist (vgl. EK 398f.), einen oberflächlichen und damit bildhaften Charakter.

Angesichts der motivischen Zusammenstellung eben dieser Bilder, auf denen sich Tierkadaver neben pornografischen Aufnahmen und einer Werbung für Erbsen (EK 398f.), reproduzierte DM-Scheine neben verwüsteten Straßen finden (EK 394), hat es dem Ich dann buchstäblich die Sprache verschlagen. Es ist, nach eigenem Bekunden, »ganz von Sinnen« (EK 399). Die mediale Wertung der 60er hat sich somit verkehrt. Wenn die Wörter damals im Verhältnis zu den Bildern dominierten, ihnen dafür aber ihre Abstraktion vorgehalten wurde, ist es jetzt der Overkill der vermeintlich sinnliche(re)n Bilder, gegen die das Ich anschreibt – ein Schreiben freilich, das zum Stammelnen wird, wenn es neben kurzen Eindrücken der Bedrohung (EK 394f.) und

undifferenzierten Beschimpfungen seiner Umwelt (EK 399) nur noch den auf oder zwischen die Bilder montierten Kommentar abgeben kann: »kaputt« (EK 394f.).



Zwar scheint auf diese Weise der im Titel des Collagebuches eingeforderte »Aufstand« und die dazu nötige »Präzisierung des *Gefühls*« auf textlicher Ebene in Resignation umzuschlagen. Das Buch endet nach 410 eng bedruckten Seiten mit der Feststellung, »ich habe noch immer nicht dargebracht, was ich dabei fühle«, die dann nur halbherzig, »nachdenklich«, mit einem »ja, ich hab's« wieder zurückgenommen wird (EK 410). Das Gelingen der Erkundung des eigenen Ichs scheint fragwürdig. Ungebrochen bleibt allerdings der destruktive Furor, mit dem Brinkmann, auch hier im letzten Kapitel der »Erkundungen«, den oberflächlichen schönen Schein des Materials aus der ihm verhassten »Kulissenwelt« zerstört – buchstäblich: Das Kapitel beginnt mit dem aus- bzw. abgerissenen Wort »schön«, dessen Lettern beschädigt sind (EK 373).

»Schnitte«

Nicht nur enden die »Schnitte« in ihrem vierten letzten Kapitel, »Open Book« – in einer früheren Fassung auch »Aus dem Notizbuch 1972/1973 Rom Worlds End« genannt – buchstäblich mit der Apokalypse; auch hinsichtlich der formalen wie inhaltlichen Entwicklung innerhalb der Collagebücher markieren die »Schnitte« einen Höhe-, ja Endpunkt. Auf den ersten Blick wird hier das Projekt des »empirischen Schreibens«, der Suche nach dem, »was [...] wirklich da ist« (S 20), mittels des authentischen Bildmediums der Fotografie und, analog dazu, der authentischen Schreibweise des Tagebuchs fortgesetzt. Den Einträgen eines Ichs sind genaue Zeit- und Ortangaben vorangestellt; der behandelte Zeitraum reicht vom 14.3. (S 6) bis (ungefähr) zum 17.6.1973 (S 152); der Ort der Niederschrift wird mit Rom und Olevano angegeben, wo Brinkmann den Rest seines Massimo-Stipendiums verbrachte. Das Ziel, mittels des »LONG COOL LOOK« (S 73) Klarheit über sich selbst und seine Umwelt zu erlangen, erscheint aber ange-

sichts des Zustands totaler Orientierungslosigkeit, in dem sich das Ich, wie bereits in den »Erkundungen«, auch hier befindet, in weite Ferne gerückt – möglich erscheint in erster Linie die Wahrnehmung der Aussichtslosigkeit der eigenen Situation:

»Ich ging herum, anwesend und doch nicht genau anwesend, wo befand ich mich und wer war ich?: ein verwirrendes Gefühl der Ortlosigkeit befiel mich, und ich wollte zurückkehren in einen vergangenen Eindruck, aber sobald ich mir eine Szene aus meiner eigenen Vergangenheit zurückkonstruierte, sah ich darin nur den gegenwärtigen Zerfall.« (S 38)

Der künstlerische Orientierungsversuch durch die zeitliche und räumliche Fixierung wird wie schon in »5. Mai 73, Köln« von Anfang an *ad absurdum* geführt. Programmatisch dafür ist die Auflistung von Titeln auf dem Deckblatt des Bandes (S 6), das seinen Vorläufer in einer früheren Collage des Titelblatts des »TIME-Magazines« hat, Burroughs' »Time« von 1965²⁰⁴. Neben der Bezeichnungen »GIORNALE D'ITALIA« und »CHRONACHE DEL TEMPO E DELLO SPAZIO« findet sich »GALLERIA DELL'IMMAGINE«, »(verrecktes traumbuch)« sowie eine Aufschrift, die im ganzen Buch wiederkehren wird, »DIE LETZTE SEITE«. Nicht nur die chronologische Reihenfolge, die klare Bestimmung von Zeit und Raum sowie die Trennung von Traum und Wirklichkeit werden hier negiert; auch der Erwartung, beim Verfasser der folgenden Texte handle es sich aufgrund des Tagebuch-Charakters um Brinkmann, wirkt die vorangestellte Frage »Wer spricht?« entgegen.

204 Aus früheren Ausgaben des Blattes wird hier ein Porträt Maos mit dem Bild eines einsamen Mannes an einer Uferpromenade kombiniert.



Das größte der drei Bilder auf dem Deckblatt, eine unveränderte Übernahme des Covers des »TIME-Magazines« vom 05. März 1973, überführt diese Diskrepanz in ein Emblem: Wird der Titel des Magazins durch den neuen Kontext wörtlich verstanden, so verwandeln sich die Zeichnung des Kopfes darunter, aus dem Wolken, ein Adler und der gesichtslose Don Juan entsteigen – die Hauptfigur aus den gleichnamigen Büchern des Esoterik-Autors Carlos Castaneda – sowie der originale Untertitel, »MAGIC AND REALITY«, in eine Illustration des Zeit-Begriffs und stellen ihn zugleich in Frage. Wie schon in »5. Mai 73, Köln« vermischen sich im folgenden vordergründige Eindrücke der unmittelbaren Gegenwart mit »Flashback[s]« (S 38) zu einem »Gehirnfilm« (S 12), in dem das Ich unvermittelt seinen Aufenthaltsort wechseln kann. Verschiedene Zeit- und Ortsangaben werden unmittelbar nebeneinandergestellt: »(flashback Sonntag 11. März 1973 Schatten Rom/ Köln Samstag 11. März 1972 Wortkollision &)« (S 9).

Schließlich wird in den Text-Cut-ups aus kurzen Blöcken, Satzfragmenten und einzelnen Wörtern, die hier gegenüber den kohärenten Passagen überhandnehmen, jede Genrezuordnung hinfällig: Teilweise hat Brinkmann in Anführungszeichen gesetzte Fremdzitate z.B. aus Pulp-Fiction-Texten oder Songs (S 127) abgetippt; teilweise handelt es sich um unmarkierte Zitate aus seinem eigenen zur selben Zeit entstandenen Hörspiel »Besuch in einer sterbenden Stadt« (gesendet am 28.6.1973 im WDR). Im Vergleich mit den anderen Collagebüchern überwiegt hier die Tendenz zur textlichen Verknappung. Die einzelnen Sätze, die oft durch das Cut-up-Verfahren zum Fragment werden, geben entweder kurze schockartige Eindrücke der »Phantomgegenwart« (S 6) wieder (z.B. S 32, 131); oder die wahrgenommene Situation einer unwirklichen Wirklichkeit bzw. einer von der Vergangenheit bestimmten Gegenwart wird in einer paradoxen, gleichwohl prägnanten Konstruktion umschrieben, die dann wie ein Mantra im gesamten Buch wiederholt wird, wie z.B. »zurück in die Gegenwart!« (S 39), »wo kommst du gewesen« (S 24) oder das unmarkierte Arno-Schmidt-Zitat »nichts, niemand, nirgendwo, nie« (S 39).

Das Bildmaterial verbleibt nun einerseits innerhalb der vom Text aufgerufenen Motive: Die abgebildeten Ansichten Roms zeigen, wie schon in den anderen Collagebüchern, Sehenswürdigkeiten auf Postkarten (vgl. S 32) und den Verfall der Gebäude auf Brinkmanns eigenen Fotos (z.B. S 14, 117). Daneben gibt es erneut Fotos, die Brinkmann von und aus seinem Abteil während des »Horrortrip[s]« (S 130) einer Zugfahrt – diesmal, wie der Text nahelegt, von Köln nach Rom – aufgenommen hat (S 127-139), sowie, wie Michael Strauch nachgewiesen hat²⁰⁵, aus zeitgenössischen Magazinen ausgeschnittene gemalte und fotografische Bilder und Slogans, die erneut die Trias Geld, Tod und Sex variieren. Im Vergleich zu »Rom, Blicke« oder den »Erkundungen« ist dabei vor allem die Anzahl der Fotos mit zum Teil drastischen pornografischen Darstellungen deutlich gestiegen (z.B. S 49, 63-65, 85).



205 Vgl. insbesondere den Bildanhang mit den Vorlagen zu Brinkmanns Collagen in M. Strauch: Rolf Dieter Brinkmann

Ebenso erhält das Motiv des Todes nicht nur in den zahlreichen Fotos von Leichen und kaputten Landschaften, sondern auch durch die Kapitelüberschriften eine besondere Betonung: Heißt das zweite Kapitel »A LETTER FROM Death market« (S 22f.) und das dritte »The town that waits to die« (S 72), so lautet einer der vielen Untertitel des Bandes auch: »Totenbuch« (S 6).

Im Unterschied zu den meisten Abbildungen in »Rom, Blicke« oder auch zu jenen Stellen in den »Erkundungen«, in denen dem Fließtext Fotos beigegeben sind, werden die Bilder in den »Schnitten« (mit Ausnahme z.B. der Passage, in der die Bahnfahrt von Köln nach Rom geschildert wird (S 127 bis 136) nie zur bloßen Illustration, die eine Textbeschreibung ins Bild überträgt, wie denn auch auf eine direkte Bezugnahme des Textes auf eine Abbildung etwa mittels *Deixis* verzichtet wird. Statt dessen finden sich in den »Schnitten« Anspielungen auf drei herkömmliche Gattungen, in denen sich Bild und Text in einem dialogischen Verhältnis befinden – zum einen, der Untertitel der »Schnitte« sagt es ja bereits, auf das *Totenbuch*. So erschienen in den 60ern »Totenbücher« zeitgenössischer Autoren, die Brinkmann gekannt hat: W. S. Burroughs Roman »The Wild Bunch – A Book of the Dead« (1971) sowie der zweite Teil von John Giornos »Poems« (1967), »The American Book Of the Dead« überschrieben, der, aus vorgefundenen Text-Elementen zusammengesetzt, so wie die »Erkundungen« und die »Schnitte« abgetippte Auszüge aus Zeitungen und Zeitschriften, vor allem Todesanzeigen und Berichte über Morde, enthält; bereits in Brinkmanns Vorwort zur »Silver-screen«-Anthologie von 1969 findet sich denn auch eine kurze Erwähnung von Giornos »Amerikanischen Totenbuchs«, die sich wie ein Vorgriff auf die eigenen Collagebücher liest: »Zwei Themen werden in seinen [Giornos] Gedichten kombiniert, die *found poetry* sind (aus Zeitungs- und Illustriertenberichten montiert): *Sex und Gewalt*. Eine *Totenlandschaft* deutet sich bei Giorno an, und nicht zufällig heißt ein Abschnitt aus seinem bislang einzigen Gedichtband »The American Book of The Dead«.«²⁰⁶

Ebenso enthalten die »Schnitte« vage Analogien zu formalen und inhaltlichen Elementen der beiden bekanntesten vorchristlichen Totenbücher, dem der Ägypter und dem der Tibeter. Abgesehen davon, daß in beiden Fällen wie bei Brinkmann Schriftzeichen, die Brinkmann in den »Schnitten« auch »Hieroglyphen« nennt (S 39), mit Bildern kombiniert werden, stellt das Ägyptische Totenbuch ähnlich den »Schnitten« eine Sammlung unzusammenhängender fragmentarischer Sprüche dar, die in ihrer Reihenfolge frei kombinierbar waren²⁰⁷ – der ursprüngliche ägyptische Titel des Totenbuches lautete demnach auch »Die Sprüche vom Herausgehen am Tage«. Handelt es sich bei beiden Totenbüchern, dem Ägyptischen wie dem Tibetischen, zu einem großen Teil um Visionen der unterweltlichen Regionen, die den Verstorbenen erwarten, ist hier die Umwertung zu sehen, die Brinkmann vornimmt, wenn er seine »Schnitte« als Totenbuch bezeichnet: Nicht ein Jenseits wird hier geschildert, sondern ein Diesseits – das freilich mit seinen Phantomgestalten und schemenhaften Bewohnern bereits den Charakter eines Totenreichs besitzt, dabei jedoch des Ausblicks auf ein Elysium entbehrt.²⁰⁸ Mehr noch als mit dem Ziel der »Sprüche vom Herausgehen am Tage«, den Verstorbenen

206 R. D. Brinkmann: Notizen 1969, S. 260

207 Vgl. Erik Hornung in: Das Totenbuch der Ägypter. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Erik Hornung, München: Goldmann 1990, S. 10f.

208 M. Strauch: Rolf Dieter Brinkmann, S. 100

vor den Gefahren des nächtlichen Jenseits zu warnen – zu denen u.a. furchterregende Reptilien gehören, wie sie auch in den »Schnitten« abgebildet werden (S 146, 159) – und ihn auf die täglich neu zu vollziehende Regeneration durch den Herabstieg des Sonnengottes Res hoffen zu lassen (vgl. auch das wiederkehrende Bild-Motiv der Sonne, die hier aber bedrohlich wirkt, z.B. auf den Aufnahmen von Explosionen auf der Sonnenoberfläche (S 31) oder auf dem mehrmals verwendeten Foto einer partiellen Eklipse (S 5, 150²⁰⁹)), zeigen sich Brinkmanns »Schnitte« im weitesten Sinne mit der Gedankenwelt des Totenbuchs der Tibeter verwandt: So wie Brinkmann die Kullissen der medialen Simulationswelt erkunden und letzten Endes hinter sich lassen will, so lehrt das Totenbuch der Tibeter, das anders als sein ägyptisches Pendant auch als (buddhistische) Anleitung zur Erleuchtung zu Lebzeiten gelesen werden kann, die Welt als Projektion zu durchschauen und »die Leere – das Nichtvorhandensein dessen, was unwahr ist – zu erkennen.«²¹⁰

Zum anderen spielt Brinkmann im »Totenbuch« der »Schnitte« auf ein weiteres traditionelles Bild-Text-Genre an, den mittelalterlichen Totentanz. Für gewöhnlich wird hier ein Bild, das eine allegorische Todesfigur im Tanz mit Toten aller sozialen Schichten zeigt, mit einem volkssprachlichen Text, oft ein Dialog, zeitkritischen sowie didaktischen Inhalts kombiniert.



Lübecker Totentanz. Kopie (1866) des Originals in der Beichtkapelle der St. Marienkirche (1463)

Auf den Abbildungen des »Totenbuch[s]« (S 5) der »Schnitte« finden sich nicht nur zwischen Tanzenden (z.B. S 11, 33) und Leichen (z.B. S 61, 70, 98, 143) gängige Allegorien des Todes – der Sensenmann beispielsweise (S 30) oder eine nur als Schatten erkennbare Figur (S 41); auch in den Textsequenzen wird im durchgehend mündlichen bzw. umgangssprachlichen Duktus zeitkritisch gegen die »vergammelte Realitätsshow« (S 81) angeschrieben,

209 Zum Sonnen-Motiv in »Schnitte« vgl. ebd., S. 111ff.

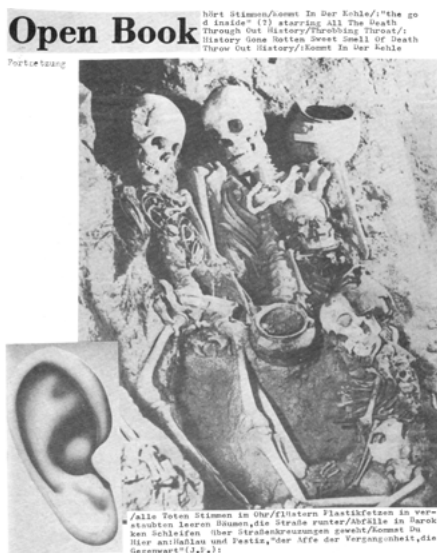
210 So Francesca Fremantle in der Einleitung zu: Das Totenbuch der Tibeter. Hrsg. von Francesca Fremantle und Chögyam Trungpa, München: Diederich 1976, S. 14

wobei freilich auf jede Möglichkeit einer didaktischen Handlungsanleitung zur Besserung der Situation verzichtet wird.



Darüber hinaus lassen sich auch hier wie schon ansatzweise in den »Erkundungen« Bezüge zur Emblemik feststellen²¹¹ – zunächst in formaler Hinsicht: Wie die unabhängig vom Fließtext gestalteten Collageseiten im vorausgegangenen Buch, so erscheinen auch die meisten Seiten in den »Schnitten« aufgrund ihres auf den ersten Blick wilden Durcheinanders von Bildern und Wörtern als Embleme im etymologischen Sinne: Emblem hieß ursprünglich »Mosaik«; gerade angesichts dieses nur scheinbaren Chaos' sticht jedoch in beiden Bänden auf vielen Seiten die traditionelle emblematische Dreiteilung um so mehr ins Auge. Stets an den Kopf der Seite gestellte Überschriften mit großgedruckten Textausschnitten aus Printmedien wie »Einbahnstraße in den Tod« (EK 7), »Brain« (EK 152) in den »Erkundungen« und »Time« (S 5), »Control« (S 6f.), »Welcome to the Death Market« (S 23), »Die letzte Seite« (S 23 und 153), »Stazione Termini« (S 53) oder »Open Book« (S 143) in den »Schnitten« fungieren demnach als *Motti*, die von Abbildungen als *Picturae* und Brinkmanns mit Schreibmaschine getippten Texten als *Subscriptio* gefolgt werden.

211 Vgl. zu diesem Thema Andreas Moll: Emblematische und intermediale Strukturen in der Lyrik und in den Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns, in: Gudrun Schulz/Martin Kagel (Hg.): Rolf Dieter Brinkmann: Blicke. Ostwärts – westwärts. Beiträge des ersten internationalen Symposiums zum Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns, Vechta: Eiswasser 2001, S. 304-311



Als für das Emblem typisch erweist sich daneben in den »Schnitten« die Motivik der Bilder. So zeigt bereits die erste Doppelseite (S 6f.), daß die Themen der Fotos gegenüber den anderen Collagebüchern ungleich vielfältiger und dadurch auch rätselhafter geworden sind. Dem geöffneten Auge, das wie das ebenfalls abgebildete Zahnrad als Symbol der Überwachung der Überschrift des ersten Kapitels, »CONTROL«, zugeordnet werden kann, sowie der weiblichen Brust (auf die Motive *Sex*, aber auch *Beginn* anspielend) und den Ansichten von Rom und Umgebung stehen die zunächst schwer zu deutenden Fotos eines weiblichen Gesichts, eines Tropfen in einem Teich – der höchstens formal durch das Motiv des Kreises mit dem Auge, der Brust und dem Zahnrad eine Verbindung aufweist –, dem Foto einer Baustelle, einer Horizontlinie und von Bäumen gegenüber. Darüberhinaus sind in den Text neben den Fotos, auf denen klar bestimmbar Rom zu sehen ist, von auf den ersten Blick nicht definierbaren Großstädten eingestreut (z.B. S 18, 58, 60, 134). Programmatisch für diese Tendenz zur Verallgemeinerung, die eine Erweiterung der Motive miteinschließt, sind die Bilder von Urzeittieren (S 40f., 146, 150) sowie die Fotos von Sonnen (S 6, 150) und Sternensystemen (S 10, 39, 44, 99, 148), die gleichsam als Steigerung der zahlreichen Bilder von Explosionen und Bombenpilzen (S 29, 31, 39, 54, 115) erscheinen – das »Todesuniversum«, dessen Visualisierung sich hier nicht mehr, wie zumeist zuvor, auf die »mikroskopische« Perspektive unserer Erde beschränkt, wirkt zeitenübergreifend und hat buchstäblich das gesamte All erfaßt. So wie sich die Textfetzen an manchen Stellen zu paradoxen Einzelsätzen mit allgemeiner Aussage verknapfen, weisen die Bilder die Tendenz auf, eine übertragene Bedeutung anzunehmen und sich, wie Brinkmann selbst schreibt, in »Hieroglyphen« (S 39, 105) zu verwandeln, die wie in den allegorischen Darstellungen auf den barocken *Picturae* einen allgemeinen Zustand der *Vanitas* oder – in der Sprache des 20. Jahrhunderts – der *Entropie* »offenbaren«. Das »Open Buch« (S 143), das Brinkmann hier vor den Augen des Lesers buchstäblich aufschlägt, ist einerseits, wie schon in der traditionellen Emblemik,

das »Buch der Natur« – einer zerstörten und verrotteten Natur wohlgermerkt – sowie andererseits das »Buch (oder besser: die Zeitschrift) der Medien« (d.h. der Fotos, *Stills* und Zeitungsartikel).

Diese generieren zwar bereits selbst emblemartige Bild-Text-Einheiten, die Brinkmann dann nur noch, wie die Reklame einer Versicherung (S 58), kommentarlos einzufragen braucht. Erst durch diese Konzentration, ja, Ballung von unveränderten wie auch zusammengestellten Emblemen im weitesten Sinne wird jedoch der Rezipient auf die in der Natur wie auch in den Medien allgegenwärtige Todesmotivik aufmerksam gemacht und werden somit die »Schnitte« als post-barocke Emblemsammlung zum »offenen Buch« der Apokalypse, die nicht erst bevorsteht, sondern schon längst, hier und jetzt, alltäglich stattfindet. Wie bei den Anklängen an den Totentanz fehlen zwar auch hier klare didaktische Formulierungen. Gleichwohl öffnen die Foto-Text-Montagen ihren Rezipienten hinsichtlich des Elends der Welt die Augen; und braucht jede derartige Offenbarung einen Propheten, so heißt dieser in den »Schnitten« Rolf Dieter Brinkmann.

*

Diese »Offenbarung« des katastrophalen Zustandes der Welt ist nun vor allem ein Werk der Collage, deren Verfahren das Buch ja auch im Titel, »Schnitte«, trägt – frei nach Brinkmanns Motto: »[Ich] stelle mir wieder meine eigenen Tage zusammen« (S 20). In diesem Sinne wird die Demontage als Technik der Entlarvung in den »Schnitten« auf die Spitze getrieben. Nicht nur hat die formale Dissoziation angesichts der wenigen Seiten Fließtext und der Zunahme von zwischen die Bilder montierten Textblöcken und schließlich Satzfragmenten einen Höhepunkt erreicht: Die eigenständigen Collage-seiten – in den vorigen Collagebüchern noch die Ausnahme – sind hier zur Regel geworden; auch die Reproduktionen selbst, für deren gegenüber »Rom, Blicke« oder den »Erkundungen« gestiegene Anzahl die Seiten in den »Schnitten« symptomatisch sind, die primär Bild- aber nur mehr wenige Textelemente enthalten, sind nicht nur in ihrer Motivik diverser, sondern nun auch farbig geworden. Wenn Brinkmann andeutet, daß er das Grau mit dem Todes-Motiv assoziiert (vgl. »Totes graues Neon am Morgen«, S 7), und die Bilder bisher somit auch in ihrer Chromatik den Verfall in sich tragen, so unterstützt nun die grelle Buntheit der Reproduktionen die Visualisierung der paralysierenden Reizüberflutung, der Überreizung der verwirrten Sinne.

In der Zusammenstellung der einzelnen Bilder stellen sich, noch deutlicher als in den »Erkundungen«, Bezüge zu traditionellen Verfahrensweisen der Collage und Montage her, insbesondere zu John Heartfield. Setzte sich dessen Kontrastmontage zu Sinclair Lewis' »Drei Soldaten« aus der Minimaleinheit von zwei Bildern zusammen, die auf der Buchvorderseite die noch lebenden, auf der Rückseite die toten Soldaten zeigte, montiert Brinkmann unter das Foto von jubelnden oder protestierenden Demonstranten das in seiner Größe dem oberen entsprechende zweier Leichen (S 35).



Diese basale Antithese »Leben-Tod« bildet quasi die Zelle, aus der sich, in vielen Varianten und manchmal so komplex wie auf der ersten Doppelseite des ersten Kapitels, die weiteren Collagearbeiten des Buches ableiten. Sei es, daß das Foto einer masturbierenden Frau über das einer verhüllten Leiche gesetzt wird (S 70), sei es, daß zwei Fotos von Brüsten mit denen einer Schaufensterpuppe, Schweinehälften auf Fleischerhaken und der Reproduktion einer 50-Lire-Fahrkarte kombiniert werden (S 151).

Als virulent erweist sich dieses Verfahren auch dort, wo Texte und Bilder aufeinander treffen. Mag das Foto eines lachenden Paares auf einem Motorrad noch wie die Illustration der Überschriften aus zwei Artikeln wirken, die zusammengesetzt »The quiet« »Vast New El Dorado« ergeben (S 30) – die Fotos einer Ruine, eines zusammengestürzten Hauses, eines Mannes mit Sense, der allegorischen Darstellung des Todes also, und das Foto einer Plakatwand, auf der für einen Thriller geworben wird, stehen dazu in krassem Gegensatz. In einer längeren Textpassage, der ein Motto Burroughs', »Space is Dream«, vorangestellt ist, geht es wiederum um einen »toten Jungen« und ein Zimmer, »das gar nicht vorhanden war«: Weder sind im »Gehirnfilm« des Subjekts Räume und Zeiten klar voneinander getrennt, noch ist der »Wirklichkeit«, so wie sie auf den vordergründig »authentischen« fotografischen Bildern erscheint, zu trauen; entstammen diese doch vorrangig dem »schmierigen Traum« der »Zeitungsseiten« (S 38).

*

Durch den neuen Zusammenhang, in den Brinkmann die Bild- und Textzitate stellt, wird nicht nur ihr oberflächliches Glücks- als ein Todesversprechen augenscheinlich gemacht. Wenn Brinkmann, wie bereits in den »Erkundungen«, auch in den »Schnitten« davon spricht, daß das Surreale wirklich geworden sei (S 100) und er sich vorkomme wie »in einem surrealistischen

Stück« (S 119), dann unterstützen die Texte und Bilder der Collagen diesen Eindruck. Neben dem Hauptbahnhof Roms, Stazione Termini, der, indem sein Name buchstäblich verstanden wird, zum Höllen-Portal wird (S 6, 53), dem wiederkehrenden Ausschnitt der Zeile »DIE LETZTE SEITE« (S 6, 14, 29, 153) oder Slogans wie »Suddenly, you're somewhere else« (S 82), »Choose ›your‹ dream!« und »If you're there, we're there« (S 90), die alle eine neue übertragene Bedeutung erhalten, kommt nun auch auf der Bildebene, stärker als in den »Erkundungen«, eine surrealistische Ästhetik zum Tragen. Betonte doch Max Ernst gerade die Heterogenität der surrealistischen Collage, die eine »Verwirrung der Sinne« zur Folge habe²¹² und die sich insbesondere bei den Bild-Text-Kombinationen in den »Schnitten« einstellt, deren Einzelelemente, wie z.B. die erste Doppelseite des »CONTROL«-Kapitels (S 6f., vgl. auch S 56f.), als Chiffren nicht mehr vollständig auflösbar sind.

Brinkmann selbst hat in den »Schnitten« auf zwei surrealistische Vorbilder aus dem Bereich der bildenden Kunst hingewiesen. Zum einen fällt mehrmals, wie später noch einmal in »Westwärts 1 & 2« (W 32), der Name René Magrittes. Nicht nur dessen Gemälde wie »Der bedrohte Mörder« (1926) oder »Die Vergewaltigung« (1934) weisen durch ihre Verbindung der Motive Gewalt bzw. Tod und Sexualität eine gewisse Affinität zu den in den Collagebüchern verwendeten Bildern auf, sondern auch die Technik der Titelgebung, deren Widerspruch zum gemalten Gegenstand auf den zweiten Blick eine tiefere metaphysische Einsicht generiert – am folgenreichsten wohl in »Der Verrat der Bilder« (1928/29) mit der berühmten Unterschrift »Ceci n'est pas une pipe«.²¹³ Zum anderen findet sich auf der ersten Doppelseite des Kapitels »the town that waits to die« (S 72f.) ein Foto von einer Rasierklinge, mit der gerade ein Auge durchschnitten wird – ein *Still* aus Luis Bunuels »Ein andalusischer Hund« (1928), der auch später noch einmal im Text erwähnt wird (S 152).



212 Max Ernst: Jenseits der Malerei, S. 332

213 Vgl. zu den Legenden bei Magritte: Marcel Paquet: René Magritte. Der sichtbare Gedanke, Köln, London, Los Angeles u.a.: Taschen 2001, S. 66-78

*

Ob es angesichts solcher Aussichten im letzten Kapitel tatsächlich zur Apokalypse oder aber zur Verwirklichung einer Utopie kommt, wo das Ich den Ausgang aus dem »Versuchslabor« der Gegenwart findet – das kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Für die Apokalypse sprächen neben dem Titel des Kapitels, dem in der »Worlds End«-Fassung Zitate aus Rimbauds »Eine Zeit in der Hölle« vorangestellt waren²¹⁴ und der so die Vermutung nahe legt, es handle sich in den »Schnitten« um Brinkmanns persönliche Höllenfahrt, die verwendeten Fotos, in denen nun tatsächlich sämtliche Urzeitmonster inklusive Godzilla losgelassen werden (vgl. S 146, 150, 154) sowie der Schluß des Buches (S 156), wo der Erzähler vor den in den Himmel ragenden »Neonschriftzeichen« wie vor dem Buch mit den sieben Siegeln steht – möglicherweise auch ein Hinweis darauf, daß es vor »der Schrift«, also den Wörtern, kein Entkommen gibt.

Für die Utopie spräche wiederum, daß der Erzähler am Ende tatsächlich durch die »Tür in die Stille« tritt. In der hellen und leeren Landschaft, durch die er dann schweigend wandert und die nicht zufällig an das pastorale Gegenmodell zu Rom, Olevano, erinnert, ist ihm zumindest der Ausstieg aus den »dreieckigen Bildern« gelungen: Die letzte Seite besteht aus drei reinen Text-Spalten; und wenn das Ich am Ende vor den »Neonschriftzeichen« steht, dann ist diesen das Element der Kontrolle, mit dem der Text begann und das durch das offene Auge symbolisiert wurde, genommen: Sie sind nicht nur »verstaubt«, sondern auch »blind«.

Westwärts 1 & 2

Der mit Fotos versehene Gedichtband »Westwärts 1 & 2« (W) ist Brinkmanns letztes vollendetes Buch, an dem er, nach eigenen Aussagen, »zwischen 1970 und 1974 [...] an verschiedenen Orten« (W 9) arbeitete und dessen Publikation er selbst, anders etwa als bei den Collagebüchern, noch unmittelbar vor seinem Tod vorbereitete. Aufgrund der formalen Vorgaben des Verlags erschien der Band jedoch posthum in einer von Brinkmann selbst im Vergleich zur von ihm ursprünglich intendierten Fassung stark gekürzten Ausgabe: Nicht nur entfielen über 30 Gedichte und ein umfangreiches Nachwort, das an anderer Stelle fragmentarisch als »Unkontrolliertes Nachwort« veröffentlicht worden war; auch die Anzahl der Fotos, ausnahmslos schwarzweiß – für deren Abzüge Brinkmann seinerzeit sein Exemplar von Arno Schmidts »Zettels Traum« verkaufte –, wurde um 52 auf 144 reduziert.²¹⁵

Der Titel des Gedichtbandes ist mehrdeutig. Zum einen greift Brinkmann hier zum letzten Mal das Todesmotiv auf, das sich schon früh durch seine Texte zog: Im Totenkult der Ägypter wird das Jenseits als »Das Land im Westen« bezeichnet und das Leben als Reise gen Westen begriffen.²¹⁶ Konn-

214 R. D. Brinkmann: Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom Worlds End, in: Der Film in Worten, S. 95

215 Vgl. R. D. Brinkmann: Briefe an Hartmut, S. 169 und S. 180; vgl. auch Mal-
leen Brinkmanns »Editorische Notiz« im Gedichtband, S. 333ff.

216 Bernhard Lang: Himmel und Hölle. Jenseitsglaube von der Antike bis heute,
München: C. H. Beck 2003

ten spätestens die »Schnitte« als Fahrt durch die Unterwelt, die Gegenwart heißt, gelesen werden, stellt »Westwärts 1 & 2« demnach deren Fortsetzung dar. Wie schon in den Collagebüchern haben darin die Eindrücke von Brinkmanns Umwelt – hier neben den Großstädten Rom und Köln zum ersten Mal auch Austin/Texas, wo er sich als Gastdozent von Januar bis Mai 1974 aufhielt – den Charakter eines Berichts aus dem Schattenreich: Beim Anblick einer Menschenansammlung muß Brinkmann »dauernd an den Tod« denken (W 73), »Schattenmenschen bevölkerten die Straßen, redend« (W 77); insbesondere die BRD scheint Brinkmann besessen vom Tod, wenn er ihren Bewohnern in der Vorbemerkung vorwirft: »Ihr Deutschen mit Euren Todeswünschen, wenn Ihr sprecht!« (W 9).

Freilich überwiegt in »Westwärts 1 & 2«, im Sinne des Totenbuchs der Tibeter, der Gedanke einer Befreiung über jenen an den Tod²¹⁷; ja, mehr noch: Mit seiner programmatischen Vorbemerkung, in der mantraartig vom »Weitermachen« als von dem unveränderlichen Prinzip der Gegenwart die Rede ist, wird der Gedichtband – immerhin Brinkmanns erste Buchveröffentlichung nach fünf Jahren selbstauferlegter Publikationspause und in den Collagebüchern thematisierter Schreibkrise – gleichsam zum Befreiungsschlag, der gegen den Todestrieb die Lust, am Leben zu sein, und nicht zuletzt das künstlerische Arbeiten setzt: Die Vorbemerkung endet mit der Feststellung, »was für Entzückungen« es seien, »eine Straße entlangzugehen, während die Sonne scheint« (W 9), sowie mit der Beschreibung des Moments unmittelbar vor dem Schreibakt selbst – womit sich die dann folgenden Gedichte als dessen Früchte lesen lassen: »Ich mache die Augen auf und sehe auf ein weißes Stück Papier.« (W 9)²¹⁸ Waren die Collagebücher Brinkmanns Fahrt durch die Unterwelt, so ist »Westwärts 1 & 2«, das gleichsam mit einem Augenaufschlag beginnt, auch das Buch einer Wiedergeburt.²¹⁹

Allerdings erscheint in den Gedichten – egal ob sie Szenen in der BRD oder den USA beschreiben – das Leben insgesamt durch und durch kontrolliert, wie Brinkmann exemplarisch an einer Situation am Flughafen illustriert:

»Ich ließ mich/in der Paß & Zollkontrolle/abtasten. Ich ließ sie/abtasten. Ich ließ/sie auf das Foto/schauen. Ich ließ/sie in mein Gesicht/schauen. Ich ließ sie/nachblättern,

217 Zu Parallelen zwischen Brinkmanns Poetologie des Still-Werdens und den Gedanken des Zen-Buddhismus vgl. H. Karsten: *Bewußtseinserkundungen*, S. 173-178

218 Das letzte Gedicht in dem Band »Eiswasser an der Guadalupe Str.«, das seinem Titel nach da aufhört, wo die »Vorbemerkung« der »Westwärts«-Gedichte anfängt, verbindet das Motiv des »Papier, weiß«, mit dem Thema der Liebe: »Maleen, ich liebe dich mehr als Worte?, schreibe ich Dir.« (Brinkmann: *Eiswasser in der Guadalupe Str.*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985. Ohne Paginierung.) Ein weiteres Indiz für die optimistische Stimmung, die den »Westwärts«-Band bestimmt.

219 So heißt es u.a. im Gedicht »Westwärts«: »Und weiter, & ich möchte wirklich, ehe ich in den großen Schlaf/falle, den Schrei eines Schmetterlings hören./mit dem Kopf auf der Erde.« (W 75) Brinkmann zitiert hier aus einem Lied der »DOORS«, das bereits der »ACID«-Anthologie als Motto gedient hatte: »Before I sink into the big sleep/I want to hear, I want to hear/The scream of the butterfly«. Jim Morrison spielte dabei nach eigenen Aussagen auf den Wiedergeburtsschrei an und die Entstehung eines neuen Ich; vgl. auch M. Strauch: *Rolf Dieter Brinkmann*, S. 101

in einem/Land, wo jeder verdächtig//ist, der ankommt, der abfliegt. Ich möchte nicht/mehr die diplomatischen Körper rumfummeln sehen. Ich möchte nicht mehr/die Spiegelungen sehen. Ich möchte keine kalte Boulette/aus einem Automaten ziehen.//Ist das westwärts genug?/ist das westwärts?« (W 74)

Wenn aber weder in *West*deutschland noch im in den 60ern als gelobtes Land erscheinenden sprichwörtlichen Westen, den USA, der Aufenthalt als »frei« empfunden wird, so verspricht einzig ständige Fort-Bewegung Befreiung, die am Ende zum »unkontrollierten Nachwort« des Bandes führt. Die Begriffe der Grenze, der Reise und damit auch des Westens erhalten vor diesem Hintergrund eine übertragene Bedeutung: Die wirkliche Freiheit ist nur dadurch zu erreichen, daß der Reisende nicht (nur) nationale, sondern metaphysische Grenzen überschreitet: »Gut tat, immer von neuem die eigene Herkunft zu vergessen. Diese Freiheit habe ich jedesmal körperlich gespürt, sobald ich die Grenze, die zugleich die Grenze der Sprache und des Verständnisses war, was verordnet wurde, verließ.« (W 77)

Neben die Oppositionen Leben und Tod, der BRD bzw. Europa und den USA tritt im Buch eine dritte, mediale Grenze: Einerseits zwischen (Pop-)Musik und Sprache. So wollte Brinkmann, wie er in der Vorbemerkung schreibt, »die Gedichte einfach genug machen, wie Songs« (W 9), wovon Gedichttitel wie »Ein gewöhnliches Lied« (W 11), »Lied« (W 59), »Nach einem alten Tanzlied geschrieben« (W 63) oder »Lied am Samstagabend in Köln« (W 161) zeugen. Andererseits gilt es in »Westwärts 1 & 2«, erneut die Grenze zwischen Wort und Bild zu überschreiten. Wenn die ersten Siedler Amerikas mit dem Ausruf »Westward ho!« ins Landesinnere zogen, dann bezeichnet Brinkmann 1974 in Anlehnung an Burroughs in den »Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans« »die Barrieren der Wörter«, die durchbrochen werden müssen, »die Grenze, sich mit dem Gehirn zu beschäftigen, die Programme, die verbal sind« als den »neuen Westen«. ²²⁰ Denn, wie es in den Gedichten »Westwärts« und »Westwärts, Teil 2« heißt: »die Wörter/ziehen uns weiter,/westwärts,/wohin?« (W 68), »die Buchstaben/gehen alle hintereinander,/westwärts.« (W 80) Der Charakter dieser Bewegung hatte sich freilich bei Brinkmann im Lauf der Zeit geändert: Aus dem kämpferischen Vorstoß zum »grey room« und zu den Dingen selbst war in den 70ern eine Flucht geworden, eine mitunter verzweifelte Suche nach dem rettenden Ausgang aus dem Labyrinth der Begriffe und Vorgaben mit dem Angstschrei »Raus!«. So sollen die Gedichte des »Westwärts«-Bandes erneut »eine Tür aufmachen«, die »aus der Sprache und den Festlegungen raus« führt (W 9), ins Freie und das heißt, wie die Platzierung der Abbildungen im Gedichtband zeigt: zum Bild.

So unterscheidet sich die Verwendung der Fotos rein formal in zweifacher Hinsicht von jener der Abbildungen in den Collagebüchern. Zum einen enthält das Buch kein Cut-up-Bildmaterial aus den Massenmedien, sondern ausschließlich Fotos, die Brinkmann selber gemacht hat. Wie ihre Pendants in den Collagebüchern sind auch sie von einer unkünstlerischen, beiläufigen Ästhetik bestimmt: Statt Totalen werden Details bevorzugt, die ausschnittartig und manchmal unscharf festgehalten werden. Vor allem aber sind die Fotos, sieht man vom »Unkontrollierten Nachwort« ab, das in seiner Form

220 R. D. Brinkmann: Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans, S. 276

den Aufsätzen Brinkmanns aus den 60ern ähnelt, nicht wie in den Collagebüchern *in* den Text montiert, sondern *en bloc* wiedergegeben: Neben den Reproduktionen im erstmals in voller Länge in der erweiterten Ausgabe veröffentlichten »Unkontrollierten Nachwort zu meinen Gedichten«, das alle 52 neu dazugekommenen Fotos enthält, sind am Anfang, noch *vor* der Vorbemerkung, sowie am Ende des Buches zwölf Seiten à sechs Fotos eingehftet, die sich bereits in der gekürzten Erstausgabe fanden und gleichsam die Rahmung des Textes darstellen. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Fotos in »Westwärts 1 & 2« durch ihre Platzierung im Buch nun als buchstäbliches *Jenseits* oder anders gesagt: als der Fluchtpunkt der Wörter.

*

Auch wenn Brinkmann selbst keine klare Unterscheidung zwischen Collage, Montage und Cut-up trifft, so hatte doch in den Collagebüchern das Collage-Verfahren letzten Endes dominiert. In den »Schnitten« hatten die einzelnen Seiten den flächigen Charakter von Bildern, die aus einem Ineinander verschiedener Elemente bestanden. Dahingegen kommt der Reihenfolge und damit dem Nebeneinander der Fotos in »Westwärts« eine wichtige Bedeutung zu. »Fotofolgen« bzw. »Fotoserien«²²¹ nennt denn auch Maleen Brinkmann die beiden kurzen Werke, die die unmittelbaren Vorläufer der Fotomontagen in »Westwärts« darstellen. Nicht nur nehmen »Wie ich lebe und warum«²²² (1970 bzw. leicht veränderte Fassung 1974²²³) und »Chicago«²²⁴ (1974) die formale Bildanordnung des Gedichtsbandes mit sechs Bildern pro Seite vorweg; so wie »Chicago« einen Spaziergang durch die verregnete Innenstadt Chicagos dokumentiert und dabei einige Brinkmann-typische Motive aufweist – eine Go-Go-Girl-Reklame beispielsweise oder einen Antiquitätenladen mit dem zweideutigen Namen »Himmel« –, suggeriert auch »Wie ich lebe und warum« eine lineare *Bewegung* und nimmt damit Züge eines *Textes* mit vorgegebener Leserichtung an: Die »Fotoserie«, deren Fotograf – vor allem in der ersten Fassung – immer innerhalb der vermüllten Wohnung und des Geländes des Kölner Mietshauses der Familie Brinkmann bleibt, beginnt, wie eine Führung, mit dem Foto einer geöffneten Wohnungstür und endet mit dem einer geschlossenen Haustür – beide Male steckt noch der Schlüssel. Das einzige – in beiden Fassungen – insgesamt fünfmal und damit fast auf jeder Seite wiederkehrende Motiv, die Ansicht von Treppenstufen, fungiert dabei semantisch als Scharnierstück zwischen den wechselnden Schauplätzen und semiotisch als Satzzeichen. Erfolgt doch die Anordnung der Fotos hier, anders als in den Collagebüchern, *syntagmatisch*: Die »Serie« wird zum Text, der eben nicht nur das »Wie« der Lebensweise zu zeigen ver-

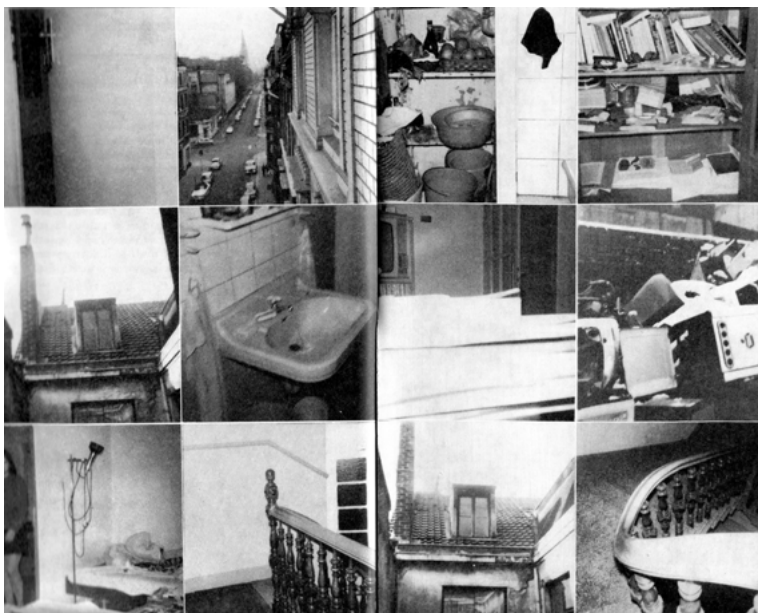
221 Maleen Brinkmann in der »Editorischen Notiz« zu dem Sammelband »Der Film in Worten«, ohne Paginierung

222 R. D. Brinkmann: Wie ich lebe und warum [Fassung 1970], in: Matthaer, Renate (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt a.M.: März-Verlag 1970, S. 67-74; Wie ich lebe und warum [Fassung 1974], in: Der Film in Worten, S. 143-150

223 Insbesondere die Fotos, die Brinkmanns Sohn Robert und Nacktaufnahmen von Maleen Brinkmann zeigen, sind aus der zweiten Fassung entfernt worden. Statt dessen wurde ein Gegenpol zu den Innenansichten hergestellt, die in der ersten Fassung überwogen: Zu sehen ist nun auch die Straße und die unmittelbare Nachbarschaft des Mietshauses.

224 R. D. Brinkmann: Chicago, in: Der Film in Worten, S. 297-304

sucht, sondern auch – an sich nach Barthes ein für jedes Foto unmögliches Ziel²²⁵ – das »Warum«.



Zwar tauchen in den Fotofolgen des »Westwärts«-Bandes vereinzelt die aus den Collagebüchern bekannten Motive Geld, Sex und Tod auf, z.B. auf den Fotos von Billboard-Reklamen, von Polizisten, verwüsteten Landschaften oder verfallenen Häusern; diese Fotos bleiben jedoch in der Unterzahl. Der Buchtitel selbst und die Vorbemerkung mit ihren Beschwörungen des »Weitermachens« betonen es von Anfang an: Der gesamte Band steht im Zeichen der Reise. So sind es denn auch vor allem Motive, die eine ebensolche Fort-Bewegung suggerieren, die als das motivische Gros der Fotos die Treppe aus »Wie ich lebe und warum« gleichsam variieren und damit die Abfolge der Bilder rhythmisieren: sei es in den zahlreichen Fotos von Verkehrszeichen, auf denen »Walk«, »Don't Walk«, »Exit«, »Wrong Way« oder »One Way« zu lesen ist; sei es in den Fotos, die erneut aus dem Zug oder diesmal auch aus dem Flugzeug aufgenommen wurden.

225 Vgl. Roland Barthes: »Auch wenn ich mich noch so sehr mühe, alles, was ich feststellen kann, ist, daß es so gewesen ist«; R. Barthes: Die helle Kammer, S. 117



War der Blick des Fotografen in den Collagebüchern überwiegend der eines Flaneurs, ist er hier endgültig zu dem eines Reisenden geworden, der Aufnahmen von Großstädten an jene aus der Peripherie und Landschaftsansichten reiht. Dabei ist nichts mehr vom »Delirium« des ruhelosen Ichs zu spüren, das sich um Orientierung qua Verortung bemüht; vielmehr ist hier auf visueller Ebene, im Nacheinander der Fotos, das Prinzip des »Weitermachens« veranschaulicht.

Indem wiederum manche Fotos (vgl. z.B. die Büste aus RB 127, die Reklame aus S 26 oder die Straßenansichten aus »Chicago«) bereits in den Collagebüchern oder in den beiden anderen Fotofolgen eingesetzt worden waren, stellt der Bildteil von »Westwärts« so etwas wie ein Resümee dar: Ein Resümee der von Brinkmann bereisten Orte, Rom, Köln, Chicago und Austin, wo Brinkmann auch den Vorläufer zu »Westwärts 1 & 2« verfaßte: das Langgedicht »Eiswasser an der Guadalupe Str.«, dessen Bucheinband zwei Fotos von Bäumen beinhaltet.



Dieses Motiv ist es, das nun neben dem der Fortbewegung sowie den Detailaufnahmen von Passantinnen und ihren Brüsten, deren Verhüllung ja, wie Brinkmann in »Rom, Blicke« ausführte, im Gegensatz zur Nacktheit auf pornografischen Bildern zu erotischem Verlangen führe, den Hauptteil der Fotofolgen des Gedichtbandes ausmacht. Hier erfährt der Reisende seine buchstäbliche Erdung bzw. Verwurzelung: in den Fotos von aus der Froschperspektive aufgenommenen Baumkronen in Austin, die – das belegen die »Briefe an Hartmut« – Brinkmann besonders am Herzen lagen²²⁶ und mit denen das Buch nicht zufällig beginnt und endet.

Zur Apokalypse der Collagebücher tritt hier die Utopie – im buchstäblichen Sinne: Suggestierten das Prinzip der Fotofolge wie auch die abgebildeten Reise-Motive stete Fortbewegung, stehen die Bäume, die sich auch als Metapher eines unaufhaltsam organisch anwachsenden Textkörpers verstehen lassen, bei Brinkmann explizit für das Prinzip Hoffnung. Denn im Labyrinth der Gegenwart, in dem der Blick nicht zur Ruhe kommt, markieren Bäume, aus deren Kronen man möglicherweise den rettenden Überblick hat, einen Ausweg. So heißt es in den »Schnitten«:

»Zurück im Labyrinth unserer baumlosen = hoffnungslosen Gegenwart? Das Urwald-Schimpansen-Paradies ist verlassen und nun in die baumlose Savanne geworfen. Wo möchten Sie leben? In der Luft. Das Heil liegt Oben, dieser Satz scheint im Primaten-Einmaleins allgemein zu gelten. Ich möchte hier wenigstens in einer Andeutung ein Wort über die paläoanthropologische resp. pithekanthropologische Katastrophe sagen, die uns in die emotionale Misere gestürzt hat: Ich bin mit Adrian Kortland der Meinung, daß das Dasein in der Baumlosigkeit, das uns die Flucht nach oben nahm, entscheidend bedeutungsvoll war. Wer befreit uns aus unserem Labyrinth? Man müßte sich in die Luft erheben können, nachdem uns di[e] bewußte Tendenz zur Vertikal-Flucht infolge der Baumlosigkeit als sinnlos erscheinen muß.« (S 8)

*

Auch wenn die Rahmung der Gedichte durch die Fotofolgen sowohl beide Medien indirekt miteinander verbindet als auch den Fotos buchstäblich das erste und letzte Wort läßt, ihnen somit eine den Texten übergeordnete Rolle eingeräumt wird, stellen doch Gedichte als auch Fotos, anders als in den Collagebüchern, eine letztlich voneinander unabhängige und damit selbständige Realisierung des das Buch bestimmenden Prinzips der konkreten wie metaphysischen Fortbewegung dar. Hier, in Brinkmanns letztem von ihm zur Veröffentlichung selbst vorbereiteten Buch, wird der Paragone, der Streit um die Vorherrschaft des Wortes oder des Bildes, der in Brinkmanns Aufsätzen der späten 60er thematisiert wurde, unter Verwendung aller Techniken, die Brinkmann in den Jahren zuvor entwickelte, exemplarisch und quasi zusammenfassend vor Augen geführt. Brinkmanns Lösung, die Wörter stellvertretend für die »abendländische« Denktradition auf dem Weg »westwärts« hinter sich zu lassen, liegt zwar eindeutig im Foto oder allgemeiner: im Bild; wie schon zuvor kann dieses aber sowohl mit der Kamera als auch rein sprachlich produziert werden, wie die zahlreichen Gedichte des Bandes zeigen, die das »genaue Hinsehen« thematisieren²²⁷ oder zur flächigen Collage angeordnet werden.²²⁸ *Foto-Texte* und *Text-Fotos* – »Westwärts 1 & 2« macht ihre Gleichwertigkeit für den Grenzgänger Brinkmann augenscheinlich.

Alexander Kluge

Zur Auswahl der Texte

Im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung zur Funktion der Fotos in den erzählenden Texten Alexander Kluges stehen die Erzählungen »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang« (LtA) (1973), »Luftangriff auf Halberstadt« (LaH) (1977)²²⁹ sowie die bebilderte (vierte) Fassung der »Schlachtbeschreibung« (Sch) (1978)²³⁰. Ihre für Kluge paradigmatischen Themen – grob zusammengefaßt: Krieg und deutsche Geschichte –, ihre mehrmalige Umarbeitung – die ersten beiden Texte hat Kluge für die »Chronik der Gefühle« (2000) nur leicht verändert, von der »Schlachtbeschreibung« liegen dagegen insgesamt sechs Fassungen vor (1964, 1968, 1969, 1978, 1983, 2000), die sich teilweise stark voneinander unterscheiden²³¹ – sowie ihre im Vergleich mit anderen

227 Vgl. z.B. »Sommer (Aus dem Amerikanischen)« (W 30), »Die Orangensaftmaschine« (W 34), »Trauer auf dem Wäschdraht im Januar« (W 37), »Nach Shakespeare« (W 237)

228 Vgl. z.B. »Improvisation 1, 2 & 3 (u.a. nach Han Shan)« (W 31), »Westwärts« (W 66), »Westwärts, Teil 2« (W 72), »Rom die Nacht« (W 125), »Hearing the News today (1)« (W 139), »Gedicht 30.10.74« (W 214)

229 Sofern nicht anders vermerkt, zitiere ich nach der Fassung 2000.

230 Sofern nicht anders vermerkt, zitiere ich nach der Fassung 2000, die alle wesentlichen Textbestandteile der Erstfassung enthält, diese allerdings in einer anderen Reihenfolge und mit teilweise anderen Überschriften wiedergibt. Wo vermerkt, zitiere ich aus der vierten Fassung (Sch 1978).

231 Die größten Unterschiede ergeben sich zwischen den Fassungen 1964, 1978 und 2000 (s.u.), in denen neues Textmaterial hinzukam und die Reihenfolge

Werken des Autors ungewöhnliche Länge weisen die Texte, die aus zusammenhängenden »Miniaturen« bestehen²³², als Hauptwerke, ja als Fixpunkte im Œuvre Kluges aus, zu denen er immer wieder zurückkehrt. Zudem bleiben die Reproduktionen nicht wie bei seinen anderen Texten untereinander isoliert, sondern treten hier sowohl in ein *Bild-Text*- als auch in ein *Bild-Bild*-Verhältnis, so daß sich die jeweiligen Werke eben aufgrund ihres Aufbaus exemplarisch zur Untersuchung des Einsatzes der Abbildung bei Kluge eignen.

Wie im Fall der »Schlachtbeschreibung«, das als »Frühwerk« von 1964 lediglich zwei Zeichnungen enthält und erst in den Fassungen von 1978, 1983 und 2000 über einen Zeitraum von 36 Jahren mit Fotos versehen wird, geben die drei Werke zudem einen Überblick über die Entwicklung des Foto-Textes innerhalb des erzählerischen Gesamtwerks Kluges: Sieht man von »Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos« (1968) ab – das Buch zum gleichnamigen Film Kluges mit vier unabhängig vom Text eingehafteten Seiten mit *Stills* –, dann handelt es sich bei »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang«, der Titelgeschichte des gleichnamigen Erzählbandes von 1973, nach den nicht illustrierten »Lebensläufen« (1962) und den ersten drei Fassungen der »Schlachtbeschreibung« (1964/1968/1969) um den bei Kluge ersten mit Fotos versehenen Text. Als parabelhafte Science-Fiction-Geschichte bleiben die »Lernprozesse« jedoch, ebenso wie die ungefähr zur selben Zeit entstandenen Science-Fiction-*Filme* Kluges, »Der große Verhau« (1969/70; Neufassung als »Zu böser Schlacht schleich ich heut Nacht so bang« 1977) und »Willi Tober und der Untergang der 6. Flotte« (1971), ein einmaliges Experiment, so daß auch den dort verwendeten Reproduktionen eine Sonderstellung zukommt.

Die beiden Versionen des »Luftangriffs auf Halberstadt am 8. April 1945« (1977/2000), das zweite »Heft« aus dem Erzählband »Unheimlichkeit der Zeit«, und die vierte, fünfte und sechste Umarbeitung der »Schlachtbeschreibung« (1978/1983/2000) entstehen in zeitlicher Nähe zu Oskar Negts und Kluges philosophischem Hauptwerk, »Geschichte und Eigensinn« (begonnen 1977, veröffentlicht 1981).²³³ In ihm ist das theoretische und poetologische Programm für alle seither entstandenen Werke Kluges entwickelt. Zudem handelt es sich bei »Geschichte und Eigensinn« nach »Öffentlichkeit und Erfahrung« (1972) um das erste philosophische Werk Kluges und Negts, das auch abgebildet ist, so daß hier Philosophie, Poetologie und Illustration bzw. Fotografie aufeinander verweisen und eine Einheit bilden.

Im folgenden sollen einleitend eben jene philosophischen Grundbegriffe untersucht werden, so wie sie sich vor allem in »Geschichte und Eigensinn« finden. Neben dem theoretischen Rahmen, der sich damit als Hintergrund für Kluges erzählende Texte ergibt, werden hier auch anhand von Kluges poeto-

der Kapitel grundlegend geändert wurde. Bei den anderen Umarbeitungen handelt es sich größtenteils um Kürzungen und kleinere Umstellungen.

232 Zum Begriff der »Miniatur« siehe Klaus Eder/Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München, Wien: Hanser 1980, S. 5. Dabei handle es sich um »Konzentrate«, d.h. »montagefähige, in sich geschlossene Kürzel, eine Kurzschrift der Erfahrung, sogenannte Miniaturen. Man kann in dieser mikrostrukturellen Erzählweise ganze Filme erzählen.«

233 Zum Zusammenhang zwischen den »Neuen Geschichten«, dem Film »Die Patriotin« und »Geschichte und Eigensinn« vgl. auch Kluges Kommentar in Alexander Kluge: *Chronik der Gefühle*. Band 2, S. 1013

logischen Überlegungen die Unterschiede zwischen seinem theoretischen und erzählenden Werk verdeutlicht. Der Einzelanalyse der drei ausgewählten Texte – »Lernprozesse«, »Luftangriff« und »Schlachtbeschreibung« –, in denen die Verwendung der Abbildungen und insbesondere der Fotografien im Mittelpunkt steht, schließt sich ein Ausblick auf die jüngsten literarischen Foto-Text-Arbeiten und ein Vergleich mit den bisher untersuchten Foto-Text-Autoren an, insbesondere mit jenen, die sich wie Kluge im besonderen Maß mit der (deutschen) Geschichte beschäftigen: mit Kurt Tucholsky und Bert Brecht.

Theoretische Voraussetzungen

Irrationalität der Gefühle und (Deutsche) Geschichte

Den Ausgangspunkt für Kluges Geschichtsbegriff und seine Poetologie bildet sein Realismusmodell, das eine antagonistische Struktur aufweist; Kluge spricht von einer »Dialektik des Realismus«.²³⁴ So steht auf der einen Seite die »Realität« (was Kluge darunter genau versteht, wird erst bei der Untersuchung seines Geschichtsbegriffs deutlich werden). Kluge betont vor allem ihren oppressiven Aspekt: »Realität ist wirklich insofern, als sie Menschen real unterdrückt.«²³⁵ Gegen das »Unglück in den realen Verhältnissen« richtet sich auf der anderen Seite die »antirealistische Haltung« des Menschen.²³⁶ »Antirealistisch« ist diese »Domäne des Protests«²³⁷ aber nicht nur, weil sie sich mit den »realen Verhältnissen« nicht abfinden will, sondern weil ihr Wirken bei der Wiedergabe der vermeintlichen Fakten in der Geschichtsschreibung landläufig als »irrational« abgetan wird und damit zumeist unter den Tisch fällt. Die »antirealistischen Elemente« sind das stets Ausgeschlossene und Unterdrückte. Erst ihr Miteinbezug komplettiert aber Kluges Realismusmodell; ist es doch für ihn gerade das »Irrationale«²³⁸, das, wie noch zu zeigen sein wird, als »subdominantes Bewußtsein«²³⁹ insbesondere den deutschen Geschichtsverlauf bestimmt. Durch die Zusammenschau dieser beiden Seiten, die für uns die »Wirklichkeit« ausmachen – »reale Verhältnisse« und »Antirealismus« –, ergibt sich für Kluge folgendes »realistische« Paradox: »Wenn ich gegen das Realitätsprinzip, gegen das, was die Realität mir antut, Protest erhebe, bin ich realistisch. Ich bin also realistisch aus einem anti-realistischen Grund.«²⁴⁰

Die Kräfte der »Irrationalen«, die in ihrem Widerstand gegen den »Real-Terror«²⁴¹ ein emanzipatorisches Potential besitzen, tragen bei Kluge unterschiedliche Namen und bleiben auf diese Weise in ihrer sprachlichen Präzi-

234 Alexander Kluge: Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle. Rede bei der Verleihung des Fontane-Preises für Literatur, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.): Alexander Kluge, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 312

235 Alexander Kluge: Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft, in: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 215

236 A. Kluge: Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle, S. 312

237 Oskar Negt/Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn, S. 512

238 Ebd., S. 512f.

239 Ebd., S. 209

240 Interview, in: Herzog/Kluge/Straub. Reihe Film 9. Hg. Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München, Wien: Hanser 1976, S. 160

241 A. Kluge: Die schärfste Ideologie, S. 215

sierung stets vage – oder eben, anders gewendet, als Kräfte, die sich nicht in ein gängiges Schema einordnen lassen und der »Funktionalen«²⁴² der »Wirklichkeit« entgegenstehen: nicht domestiziert.²⁴³ Die häufigste Bezeichnung, die diese »irrationalen« Faktoren bei Kluge erhalten, lautet *Gefühl* – ein Begriff, der sich hier freilich von seiner gängigen Bedeutung wesentlich unterscheidet. Nicht gemeint ist damit das »Sentiment« aus dem Theater oder die »hochgezüchteten Gefühle« aus der Oper.²⁴⁴ Statt dessen handelt es sich um einen jedem Vernunftprinzip und dem Denken schlechthin entgegengesetzten Selbsterhaltungstrieb, den Kluge auch »Fingerspitzengefühl« und »Tastgefühl« nennt:

»Mich interessieren sehr die Gefühle, die man nicht sofort als Gefühle erkennt, [...] die überhaupt erst in Erscheinung treten im Ernstfall durch Selbstvergessenheit, also im Einsatz, wie man so sagt. Eine Mutter rettet ihr Kind, das vor dem Traktor liegt, stößt es davon und stirbt selbst. Das ist eine kurze Impulshandlung, wie man sie eigentlich berechnend gar nicht zustande bringt, das ist Gefühl.«²⁴⁵

Diese Nähe des Begriffs des Gefühls zum Instinkt weist auf einen *evolutionären* Aspekt des Irrationalen hin, der gleichzeitig an den menschlichen Körper gebunden ist: »Wir tragen, ohne es zu wissen, lebenslänglich in unseren Körpern etwas von den Errungenschaften mit uns, die zu diesem Überleben [unter unwahrscheinlichen Bedingungen] geführt haben, eine Lebensreserve, eine Reserve an Auswegen.«²⁴⁶ Kluge illustriert dies am Beispiel eines Bomberpiloten, der wegen einer Darmkolik sein anvisiertes Ziel, eine Hochzeitsgesellschaft, nicht trifft: »Hier sind die Darmzotten klüger als der Kopf.«²⁴⁷ Zugleich verweist Kluge auf das, was er die »Sehnsucht der Zellen«²⁴⁸ nennt:

»Wir haben die Sehnsucht nach den Urmeeren, die 37 Grad Wärme hatten, wie man weiß. Die tragen wir noch in uns, die Niere hat den Salzgehalt dieser Urmeere. Wir haben eine lange Erinnerungsfähigkeit, das sind wirklich die Gefühle. Das sind Erinnerungsträger, Quanten der alten Welt, für die also ein glücklicher Zustand vor 14 Millionen Jahren Gegenwart ist.«²⁴⁹

Daneben bezeichnet *Gefühl* vor allem auch die traditionellen Faktoren des »Imaginären«²⁵⁰, die Träume und »kollektive[n] Wünsche der Menschen«²⁵¹, auf die die »Wirklichkeit« »nicht antwortet, die sie nicht befriedigt.«²⁵²

242 O. Negt/A. Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, S. 512

243 Alexander Kluge: *Die realistische Methode und das sog. »Filmische«*, in: Ders.: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 209

244 Alexander Kluge: *Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann*, Berlin: Merve 2001, S. 43

245 Alle Zitate ebd.

246 Alexander Kluge: *Büchner-Preis-2003. Rede*. http://kluge-alexander.de/presse_dankrede_buechnerpreis-2003.shtml vom 11. Januar 2007

247 Ebd., S. 3

248 Siehe den gleichnamigen Text aus: Alexander Kluge: *Die Kunst, Unterschiede zu machen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 9

249 Ebd., S. 45

250 O. Negt/A. Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, S. 513

251 A. Kluge: *Die schärfste Ideologie*, S. 215

252 A. Kluge: *Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle*, S. 312

In Kluges Überlegungen zur Geschichte, oder besser: zur Geschichtsschreibung, erhält dieses antagonistische Realismusmodell die zu seinem vollen Verständnis notwendige Ergänzung. Was vormalig noch unpräzise als »reale Verhältnisse« der »Wirklichkeit« bezeichnet wurde, ist nun mit »Geschichte« gleichgesetzt, der eine weitere Kategorie des Gefühls gegenübersteht: der *Eigensinn* des Menschen. Kluge bezieht sich hier auf das Grimmsche Märchen vom »eigensinnigen Kind«, das, nachdem es seiner Mutter gegenüber ungehorsam war, stirbt und doch nicht tot sein will: »Das Ärmchen kam immer wieder [aus dem Grab] heraus.«²⁵³ Als »eigener *Sinn*, Eigentum an den fünf Sinnen« und »Wahrnehmungsfähigkeit«²⁵⁴ ist der »Eigensinn« von Geburt an dem Individuum mitgegeben, das das Potential zur »Rebellion« in sich trägt²⁵⁵; Gegenstand dieser Rebellion ist – der Titel des Buches von Kluge und Negt verrät es – die (Über-)Macht der Geschichte, über deren Ablauf der Mensch in den meisten Fällen ab einem gewissen Punkt die Kontrolle verliert und Gefahr läuft, von ihren eigendynamischen Prozessen aufgerieben zu werden. In der Sprache des *Erzählers* Kluges: Die Geschichte wird uns alle »umbringen.«²⁵⁶ In der Sprache der *Theoretiker* Kluge und Negt, die hier Marx paraphrasieren: »Die unmittelbaren Produzenten treten *neben* den Produktionsprozeß. Die herrschende Klasse und ihr Aneignungsprozeß, also z.B. das Kapital, sind zwar innerhalb der bestimmten Produktionsverhältnisse in einigen Perioden in der Lage, Hauptagenten dieser Verhältnisse zu sein, nicht aber im Geschichtsverhältnis.«²⁵⁷

*

Die Ursache für die Eigendynamik der Geschichte und damit für das *subjektiv-objektive Verhältnis*, von dem fast alle Werke Kluges handeln, dieser fatale Konflikt zwischen unterdrückender »Wirklichkeit« bzw. »Geschichte« und der Instanz des Menschen mit den protestierenden Kategorien des Gefühls, ist in »Geschichte und Eigensinn« die Folge eines Teufelskreises, der sich aus zwei Faktoren zusammensetzt. Zum einen ist der Geschichtsprozeß geprägt von einer »Verkehrung der Wahrnehmung«²⁵⁸. Für »real« wird nur das tatsächlich und dinglich »Produzierte« gehalten, niemals jedoch das, was in der »Geschichte *nicht* Realität wurde.«²⁵⁹ Die Kategorien des Gefühls, »Bedürfnisse, Wünsche, Motive, geheime Absichten«²⁶⁰, bleiben unberücksichtigt und damit kollektiv unbewußt. Andererseits resultiert diese »partielle Bewußtlosigkeit« aus den »dinglichen Zwänge[n]«²⁶¹, denen der Mensch unterworfen ist, dem starren »Verwertungsmechanismus«²⁶², der lediglich rein »materielle Verhältnisse«²⁶³ befördert. Diese beiden Faktoren bedingen sich gegenseitig: »Die dinglichen Zwänge produzieren die Wahrnehmung,

253 O. Negt/A. Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, S. 767

254 Ebd., S. 768

255 Ebd., S. 767

256 Kluge: *Die Patriotin*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1979, S. 58

257 O. Negt/A. Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, S. 503

258 Ebd., S. 505

259 Ebd., S. 504

260 Ebd., S. 505

261 Ebd.

262 Ebd., S. 504

263 Ebd., S. 506

die Verkehrung der Wahrnehmung befestigt die dingliche Produktion.«²⁶⁴ Sowohl aufgrund der Eigendynamik dieses Prozesses der Warenproduktion, der, weil es »gar keine Sinne zur Erfassung solcher vergesellschafteter Produktionsprozesse gibt«, stets undurchschaubar und unbewußt bleibt²⁶⁵, als auch durch den Ausschluß der Kategorien des Gefühls, die sich in der Geschichte nicht dinglich manifestieren, kann sich der Mensch nicht mit seiner eigenen Geschichte identifizieren: »Die Resultate der Produktion« widersprechen dem, »was die unmittelbaren Produzenten meinten«²⁶⁶, ja, der Mensch verliert die Kontrolle über seine eigenen Produkte, die sich als tote Arbeit und zweite Natur in einem »Zerstörungsprozeß«²⁶⁷ gegen ihn wenden.

Zur Illustration und zugleich zum Paradigma dieses »Unglückszusammenhang[s]«²⁶⁸ wird bei Kluge der *Krieg*: Kluges Werk besteht vorrangig aus »Kriegsgeschichten«²⁶⁹. Denn zum einen führt das Aufeinandertreffen von Bombe – als Inbegriff der industriellen Produktion – und Mensch das *subjektiv-objektive Verhältnis* am deutlichsten vor Augen: Sein Ausgang ist tödlich. Das »Verhältnis Mensch/Bombe« zeigt, wie es »unsere moderne Welt [...] im Ernstfall mit den Menschen meint«.²⁷⁰ Zum anderen steht die *Kriegsmaschine* für einen eigendynamischen Prozeß, bei dem sogar die eigentlichen Entscheidungsträger, die Regenten, machtlos erscheinen; so z.B., wie Kluge in »Maßverhältnisse des Politischen« demonstriert, im Ersten Weltkrieg, der sich »aus Mobilmachungs- und Eisenfahrplänen, Bündniszwängen, Aussichtslosigkeiten, Schwächen, Mangel an Zeit [...] von selbst [ergibt]«.²⁷¹ Die eigentlich entscheidende Phase bezüglich des Kriegsausbruchs, der »Vorkrieg«, stellt sich wiederum als »dinglicher Zusammenhang von Geschehnissen, Waffen, Irrtümern, Planstellen, Wehreffassungen [und] Stützpunkten«²⁷² dar, so daß am Ende

»die Menschen in der Frage, die die klassische Souveränität, die Freiheit eines Volkes ausmacht, ob nämlich Krieg oder Frieden erklärt wird, überhaupt keinen Einfluß haben; eine Verschwörung der Dinge, der Umstände, der bereits geleisteten toten

264 Ebd., S. 505

265 Ebd., S. 508

266 Ebd., S. 503

267 Ebd., S. 508

268 Ebd.

269 Angefangen bei der Schlacht um Stalingrad in »Schlachtbeschreibung«, über einen Krieg im Weltraum in »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang« und den »Luftangriff auf Halberstadt«, bis zum Kalten Krieg in »Verfallserscheinungen der Macht« (»Chronik der Gefühle«. Band 1. S. 147-306) und den 11. September 2001 mit seinen Folgen in Alexander Kluge: *Die Lücke, die der Teufel läßt*. Im Umfeld des neuen Jahrtausends, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. Vgl. zu Kluges »Kriegsgeschichten« auch Stefanie Carps gleichnamiges Buch, besonders S. 91-94, S. 171-181

270 A. Kluge: *Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle*, S. 318

271 O. Negt/A. Kluge: *Maßverhältnisse des Politischen*, in: Dies.: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2001, S. 847

272 Ebd., S. 863

Vorarbeit, der Bündniszwänge, der Zufälle steht an der Stelle der wunderbar verwirrten Sinne.«²⁷³

*

In der Geschichte *Deutschlands*, dem Land, das zwei Weltkriege verursacht hat, wird für Kluge die Diskrepanz zwischen den Motiven der Produzenten und dem produzierten Ergebnis besonders augenscheinlich, die in dem für die deutsche Geschichte typischen Satz »So haben wir das alles nicht gewollt«²⁷⁴ auf eine Formel gebracht wird.

Ausgangspunkt für Kluges Analyse der deutschen Geschichte bildet der Begriff der Identität als Bedürfnis nach ursprünglichem Eigentum mit seinen einfachsten Manifestationen des eigenen Körpers und Bodens.²⁷⁵ Deutschland nimmt für Kluge insofern eine Sonderstellung unter den anderen Ländern Europas ein²⁷⁶, als daß es bis zu seiner Teilung nie vollständig die Stufe des Feudalismus hinter sich gelassen habe. Erst 1948 habe eine Industrialisierung aller Regionen Deutschlands und nicht nur, wie im 19. Jahrhundert, im Ruhrgebiet, stattgefunden.²⁷⁷ Von Karl dem Großen enteignet und zu Leibeigenen gemacht, werden die mittelalterlichen Bauern und insbesondere ihre Niederlage in den Bauernkriegen zum Paradigma der gesamten deutschen Geschichte.²⁷⁸ Das Abhängigkeitsverhältnis gegenüber einem starken Lehnherren, das von dieser Niederlage an von schweigender Loyalität, ja Opferbereitschaft geprägt ist, reicht für Kluge vom Mittelalter über die Zeit Bismarcks, Hindenburgs, Hitlers und Adenauers²⁷⁹:

»Wenn Sie die Bauernkriege genau beschreiben, würden Sie alle Wurzeln, die im Dritten Reich wiederkehren, aufspüren können – alle. Und der verbrecherische, der verräterische, der administrative und der Revolte-Impuls, das ist alles nicht nur festgemacht in den Schlachtfeldern von Verdun, wo es auch herkommt, wo es geschmiedet ist, sondern aus der mißglückten Emanzipation der Bauern, der Verräterei, die ihnen angetan wurde, der Repression, dem versteckten inneren Willen, den ich meinem Fürsten ja nicht zeigen darf, der gewissermaßen organisierten Illoyalität und dem Ausbruchswillen, denn kein Mensch will sich ja unterdrücken lassen oder wird Sklaverei wirklich dulden.«²⁸⁰

Daher ist gleichzeitig neben dem Lehnwesen, das die »offizielle« Geschichte Deutschlands kennzeichnet, eben dieser »versteckte innere Wille«, die Geschichte der nicht eingelösten Wünsche und eben: Gefühle der Bauern und

273 Alexander Kluge: Die Differenz. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises, in: Ders.: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit, Berlin: Wagenbach 1987, S. 87

274 O. Negt/A. Kluge: Geschichte und Eigensinn, S. 499

275 Ebd., S. 500

276 Zur Abgrenzung der politischen Systeme in Italien, Frankreich und England vgl. O. Negt/A. Kluge: Geschichte und Eigensinn, S. 560-567

277 Ebd. sowie S.620 und 692f.

278 Ebd., S. 557: »In dieser Niederlage liegt die fortwirkende Bestimmung aller weiteren deutschen Geschichte.«

279 Ebd., S. 620

280 A. Kluge: Verdeckte Ermittlung, S. 60f.

ihrer Nachkommen als »zweite«, »innere Geschichte«²⁸¹ in Deutschland besonders stark ausgeprägt.²⁸² Zwar sitzt »der traumatische Schrecken« der Enteignung »für Jahrhunderte in den Gliedern der Gesellschaft«, der »Eigensinn« aber, so Kluges und Negts Übertragung des Grimmschen Märchens auf die deutsche Geschichte, ist das, »was über das Grab hinaus hartnäckig fortwirkt. Er kann nicht getötet werden oder selber sterben. Er *zieht sich* lediglich *hinein*.«²⁸³ Dabei richtet sich die Sehnsucht vor allem auf den ursprünglichen Besitz des eigenen Bodens, die freilich stets, gemäß dem feudalistischen System, buchstäblich Utopie, also Nicht-Ort, bleibt.²⁸⁴ Der regelmäßig enttäuschte Wunsch nach eigenem Boden führt zur Verschiebung aller Hoffnungen auf die »eigene« Nation²⁸⁵, in deren Verlust der katastrophische und diskontinuierliche deutsche Geschichtsverlauf 1945 mündet.

*

Das einzige Mittel, diesen Nationalverlust zu bewältigen – mit dem oftmals die Zerstörung der individuellen Lebenswelt als das, was Kluge »Realitäts«- und »Geschichtsverlust« nennt, einher geht²⁸⁶ –, läge für Kluge in »Trauerarbeit«.²⁸⁷ Weil aber die Tendenz zur »Irrealisierung«²⁸⁸, die Flucht in eine zweite, innere Geschichte, die die Wirklichkeit nicht so wahrhaben möchte, wie sie sich tatsächlich darstellt, in letzter Konsequenz durch den Feudalismus in Deutschland Tradition hat und sich damit über Jahrhunderte hinweg stets aufs Neue wiederholt, resultiert das Verdrängen der erlittenen Verluste in einer »Unfähigkeit zu trauern«. So können letztlich auch die Staatsmaßnahmen in Form von Mahn- und Denkmälern oder Gedenkveranstaltungen nicht das für die Bewältigung der historischen Traumata²⁸⁹ nötige Bewußtsein in der Öffentlichkeit herbeiführen, das sich nur nach *individuell* zu leistender Trauerarbeit einstellen würde, nicht aber durch – überspitzt formuliert – verordnetes Gedenken.²⁹⁰

Vor diesem Hintergrund sind alle literarischen, theoretischen und filmischen Werke Kluges Trauerarbeiten und Beschäftigungen mit eben jenen Katastrophen – insbesondere in der deutschen Geschichte –, die laut Kluge bislang kollektiv verdrängt wurden. Stets gilt es, zunächst jene *subjektiv*

281 O. Negt/A. Kluge: Geschichte und Eigensinn, S. 682f.

282 Negt und Kluge greifen mit der Zweiteilung der Geschichte Deutschlands in eine »äußere«, »offizielle« und eine »innere« einen Gedanken auf, den bereits Thomas Mann in seiner Rede »Deutschland und die Deutschen« 1945 geäußert hat, vgl. S. Carp: Kriegsgeschichten, S. 33f.

283 O. Negt/A. Kluge: Geschichte und Eigensinn, S. 768

284 Ebd., S. 620

285 Ebd., S. 526f.

286 Ebd., S. 522

287 Ebd., S. 682

288 Ebd., S. 684

289 Vgl. ebd., S. 650: »Die Frage muß vielmehr heißen: auf welchen Wegen, unter welchen Lernprozessen eine in dieser Richtung erfolgte Spezialisierung und Übertreibung der Arbeitskraft auf die ursprüngliche Wurzel des Konflikts zurückgeführt werden kann und gewissermaßen die Eigenschaft der Arbeitskraft zugleich mit dem Bewußtsein der traumatischen Erfahrung (also durch Gewinn von beidem: Arbeitskraft ohne traumatische Steuerung *und* Bewußtsein des Traumas) wieder hergestellt werden können.«

290 Ebd., S. 683

objektiven Verhältnisse aufzudecken, die in der Geschichte allgemein unbewußt bleiben. Dies schließt auf der *objektiven Seite* eine Beschreibung der Prozesse der Verdinglichung ein, die ihre eigendynamischen Mechanismen entwickeln und im Krieg gipfeln. Auf der subjektiven Seite soll die »zweite innere Geschichte« der Gefühle freigelegt werden; sind es doch für Kluge nur zu einem geringen Teil die rationalen Überlegungen der Politiker, sondern eben auch deren Gefühle sowie die unbewußten Motive, Wünsche und Sehnsüchte eines Volkes, durch die *Politik* gemacht wird und Entscheidungen von historischer Tragweite herbeigeführt werden.²⁹¹ Das Irrationale bestimmt die Weltgeschichte.

Zwar betont Kluge immer wieder, daß eben dieses Irrationale sowohl »guten« als auch »bösen Willen« beinhalten kann²⁹² und insbesondere der körperliche Aspekt der Gefühle als eine Störung von Ordnung lediglich die Voraussetzung für den »revolutionären Prozeß« darstellt, nicht jedoch »das revolutionäre Resultat« selbst²⁹³; dennoch läßt sich innerhalb von Kluges Werk eine inhaltliche Umgewichtung aufzeigen, durch die die »objektive« Seite der Geschichte seit den späten siebziger Jahren in den Hintergrund rückt und statt dessen die Lösungen, die die Gefühle selbst in den hoffnungslosesten Situationen für das Subjekt bereit halten, betont werden.²⁹⁴ Der Nihilismus in »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang« von 1972 wird Ende der 90er Jahre zum »Langen Marsch des Urvertrauens«, in dem nicht mehr, wie noch in den späten 70ern – gemäß dem Motto: »Wer immer hofft, stirbt singend«²⁹⁵ – die Ohnmacht der Gefühle im Mittelpunkt steht: Die Bemühungen der Protagonisten in den meisten späten Geschichten Kluges, für die es nun *immer* Auswege gibt²⁹⁶, enden nicht mehr mit dem Tod, sondern mit dem Überleben. Das Potential der Gefühle, dem »Unglückszusammenhang« entgegenzuwirken, verweist hier auf einen allgemeinen emanzipatorischen Prozeß, der nun für unaufhaltsam gehalten wird: »Jeder Versuch, die Emanzipation aufzuhalten, ist [...], wie ja schon Kant sagt, eine Fehlkonstruktion. Das geht eine ganze Zeit, und dann bricht es zusammen.«²⁹⁷

*

Das in »Geschichte und Eigensinn« selbst gesteckte Ziel – die »Produktion einer umfassenden gesellschaftlichen Veränderung«²⁹⁸ – weist Kluges Projekt der Freilegung unbewußter geschichtlicher Sedimente als *aufklärerisches Unternehmen* aus: Kluge hat seine Texte als »Flaschenpost«²⁹⁹ und sich selber als »Gefolgsmann Adornos« bezeichnet, der, vertraut mit der Dialektik

291 A. Kluge: Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle, S. 316f.

292 Vgl. Kluges Bemerkungen zum Unterschied zwischen Krieg und Frieden, in: O. Negt/A. Kluge: Maßverhältnisse des Politischen, S. 863f.

293 Vgl. Kluges und Negts Bemerkungen zum Begriff der »Selbstregulierung«, in: O. Negt/A. Kluge: Geschichte und Eigensinn, S. 65f.

294 Vgl. auch Stefanie Carps Bemerkungen zu eschatologischen Motiven in den neueren Fassungen der »Schlachtbeschreibung«, S. Carp: Kriegsgeschichten, S. 34-42

295 A. Kluge: Chronik der Gefühle. Band 2, S. 1014

296 Kluge zitiert hier Lenin; Kluge: Verdeckte Ermittlung, S. 57

297 Ebd., S. 103

298 O. Negt/A. Kluge: Geschichte und Eigensinn, S. 515

299 A. Kluge: Die Differenz, S. 87

der Aufklärung und der Übermacht der »objektiven« Seite der Geschichte, an kein »Prinzip Hoffnung« mehr glauben könne.³⁰⁰ Im Unterschied zu Adorno oder Habermas hält Kluge jedoch den rationalen Durchblick, sofern er denn überhaupt möglich ist, für macht- und folgenlos, da er ja die geschichtlichen Organisationsformen des Irrationalen ausschließt.³⁰¹ Dagegen sind es gerade die Träume, Wünsche, Mythen und Märchen, die im Rahmen der Aufdeckung einer zweiten, inneren Geschichte in den Mittelpunkt von Kluges Interesse rücken und innerhalb seiner realistischen Methode als »Tatsachenberichte über das Schicksal und das Handeln unserer Urahnen« aufgefaßt werden (Sch 754). Die »Auswege«, die hier die Gefühle als »seelische UNTERGRUND-ARMEE« aufzeigen, geben dann zwar nicht zum »Prinzip Hoffnung« Anlaß – dafür aber zu »hoffnungsvollen Annahmen«.³⁰²

Eine größtmögliche *Öffentlichkeit* zu erreichen, bildet dabei die Voraussetzung für das Gelingen von Kluges aufklärerischem Projekt: »Umproduktion der Öffentlichkeit ist [...] Bedingung und zugleich der wichtigste Gegenstand« der Beschreibung der Geschichte und der Mechanismen der Realität, an deren Ende die Herstellung eines gemeinsamen »Erfahrungshorizontes« durch die Rezipienten steht.³⁰³ Die Folge einer derart öffentlich vollzogenen Trauerarbeit wäre dann die Neukonstruktion dessen, was Kluge unter dem Begriff »Deutschland« versteht. Dabei handelt es sich weder um ein geographisches Territorium – Kluge verweist auf die historische Diskussion um die Grenzen und das fehlende Zentrum Deutschlands³⁰⁴ – noch um ein Staatswesen³⁰⁵; vielmehr stellt Deutschland vor allem »eine zeitliche Dimension dar, [...] eine Massierung von 87 Generationen«³⁰⁶, die »das konkrete Gefäß unserer Erinnerung ist«: Deutschland als »Fabrik kollektiver Erfahrung.«³⁰⁷ Gemäß der Feststellung in »Geschichte und Eigensinn«, daß Nationalverlust für nichts Endgültiges gehalten werden könne³⁰⁸, stellen sich derartige Trauerarbeiten der »Herausforderung«, Deutschland als »etwas [zu begreifen], das sich zu rekonstruieren oder aufzubauen lohnt«.³⁰⁹

*

In seiner Charakterisierung Heinrich von Kleists hat sich Kluge indirekt selbst porträtiert:

»In dem Kleistschen Entwurf der ›Berliner Abendblätter‹ ist er [Kleist] Unternehmer, Direktor, Intendant, Autor, Erfinder von Geschichten, Kolporteur der täglichen

300 A. Kluge: Chronik der Gefühle. Band 2, S. 1014

301 Winfried Menninghaus: Geschichte und Eigensinn. Zu Hermeneutik-Kritik und Poetik Alexander Kluges, in: Hartmut Eggert (Hg.): Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, Stuttgart: Metzler 1990, S. 260

302 A. Kluge: Chronik der Gefühle. Band 2, S. 1014

303 A. Kluge: Die schärfste Ideologie, S. 219

304 A. Kluge: Die Differenz, S. 49

305 Kluge verweist darauf, daß sich Deutschland stets in Privatbesitz befunden habe, in: ebd., S. 48f.

306 Ebd., S. 50

307 Ebd., S. 52

308 O. Negt/A. Kluge: Geschichte und Eigensinn, S. 540

309 A. Kluge: Die Differenz, S. 58

Polizeiberichte. Er ist, wie es in der Sprache der Ministerpräsidentenkonferenz heißt, »selbständiger Programmproduzent des deutschsprachigen Raums.«³¹⁰

Wenn Kluge konstatiert, daß Kleists »Abendblätter« nie fortgesetzt worden seien, aber dringend der Fortsetzung bedürfen³¹¹, so läßt sich folgern, daß der Autor und Inhaber der Produktionsfirma »dctp« (*Development Company for Television Program*) selbst dieses Vorhaben betreibt – auf multimedialer Ebene: Denn geht es Kluge, der am Anfang seiner Karriere vorrangig mit Filmen wie »Abschied von gestern« (1965/66) oder »Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos« (1967) bekannt geworden ist, eben vor allem darum, eine möglichst große Öffentlichkeit zu erreichen, so produziert er seit 1988 nicht mehr fürs Kino, sondern ausschließlich für das Leitmedium des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts, das Fernsehen – und grenzt sich somit in einem weiteren Punkt von Adorno ab, dessen ausnahmslose Verurteilung der Medien der Kulturindustrie er als sein ehemaliger Student nicht teilt. Um freilich in den Kulturmagazinen den von Adorno beschworenen Gefahren der Kulturindustrie zu entgehen und keinerlei kommerziellen Zwängen zu unterliegen, garantiert hier ein vom studierten Juristen Kluge selbst verfaßtes Vertragssystem künstlerische Freiheit.³¹²

Während demnach die Arbeiten des *Theoretikers* Kluge den kleinsten Raum in seinem Œuvre einnehmen und die Arbeiten des *TV-Autors*, der wöchentlich mehrere Ausgaben seiner Kulturmagazine produziert, mittlerweile den größten, stellt sich die Frage, welchen Stellenwert die Texte des *Dichters* Kluge innerhalb seines Projekts der Trauerarbeit besitzen, deren Gesamtumfang sich mit der Publikation der »Chronik der Gefühle« (2000), »Die Lücke, die der Teufel läßt« (2004) und »Tür an Tür mit einem anderen Leben« (2006) verdoppelt hat – wobei sich seine Poetologie, die im folgenden untersucht wird, freilich sowohl auf seine Erzähltexte als auch auf seine TV-Filme beziehen läßt.

Kluges Poetologie

Kluge hat das Projekt der Aufklärung und das Projekt der Poetik als »notwendig Alliierte« bezeichnet, wenn es um die gemeinsame Perspektive der

310 Ebd., S. 82

311 Ebd.

312 Eine Klausel im nordrhein-westfälischen Mediengesetz macht es jedem Vollprogramm zur Bedingung, Kultur und investigativen Journalismus im Programm zu haben. Für dieses »Kulturfenster« sicherte sich die »dctp«, die Kluge am 12.02.1987 zusammen mit dem japanischen Werbekonzern Dentsu gründete und der sich später auch der Springer-Verlag anschloß, die Lizenz. Vgl. das Vorwort von: Kluges Fernsehen. Hg. von Christina Schulte und Winfried Siebers, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 7ff., vgl. auch »Schatzsuche des Glücks. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller, Fernsehproduzenten und Adorno-Schüler Alexander Kluge.« *Süddeutsche Zeitung*, 17.9.2003: »Als ich 1984 merkte, daß das private Fernsehen nicht zu verhindern sein wird, fragten einige Freunde und ich uns: Wo liegt die Fortsetzung des Kinos der Autoren mit anderen Mitteln? Deswegen haben wir uns mit Opernhäusern, Zeitungen und einer der größten Werbefirmen der Welt, dem japanischen Dentsu-Konzern, zusammengeschlossen. Das war der Garant, daß wir uns nicht nur künstlerisch, sondern auch professionell durchsetzen können.«

Emanzipation gehe.³¹³ Der »Auftrag der Sprache, und damit der Literatur«³¹⁴ bestehe vor diesem Hintergrund darin, »was als unpolitisch gilt, aber ein Politikum ist, endlich einbringen [zu] helfen.«³¹⁵ Zum *politischen* Autor wird dann aber gerade nicht der, der wie z.B. Hans Magnus Enzensberger oder Martin Walser Ende der 60er zugunsten der politischen *Praxis* den »Tod der Literatur« erklärt, sondern derjenige, der »an unserer Geschichte [arbeitet]«³¹⁶, d.h. der Autor, der durch Freilegung der unbewußten Produktions- und Wahrnehmungsprozesse das subjektiv-objektive Verhältnis der Geschichte darlegt. Wird sich doch deren katastrophischer Verlauf solange wiederholen, bis er kollektiv erkannt ist.

In diesem Bewußtseinsprozeß besitzt das *Erzählen*³¹⁷ für Kluge besondere Bedeutung. Der Begriff wird dabei abgegrenzt von dem der *Nachricht*. Denn die Sprache der Nachricht, beispielsweise als Sprache der Statistik, ist unsinnlich. In ihr wird zwar das, was sich »in der Ferne«³¹⁸ ereignet, d.h. die entscheidenden Ereignisse der Geschichte, dargestellt – durch ihre Form bleiben sie aber abstrakt und nicht erfahrbar:

»Es fehlt dieser Nachrichten-Erzählform etwas, das in der klassischen Öffentlichkeit die Ton- und Textdichter hinzufügten und das die Wiedererkennung, den Glückswechsel zum Guten, also Aristoteles' »vierte Stufe« des Tragischen, ausmacht. Vereinfacht gesagt, es fehlt menschlicher Zusammenhang, d.h. Gegenwehr.«³¹⁹

Zur Erfahrbarkeit von Geschichte braucht es deshalb die sinnliche Sprache der Dichtung. Dieser formale Anspruch ist unmittelbar an den inhaltlichen gebunden: Erst durch ein konkretes Beispiel aus der Lebenswelt, das auch die »Nähesinne«³²⁰ fassen können, wird das geschichtliche Abstraktum anschaulich. Für den Autor gilt es demnach, Sinnlichkeit herzustellen; d.h. durch Form und Inhalt einer Erzählung »Übersetzungsarbeit« zu leisten und so das Ferne in der Nähe faßbar zu machen.³²¹

Kluges Unterscheidung zwischen Erzählung und Nachricht gleicht dabei jener zwischen Erzählung und *Information* in Walter Benjamins »Erzähler«-Aufsatz: Die Erzählung eines Erzählers, der »die Kunde aus der Ferne« bringt, besitzt im Gegensatz zur stets plausiblen, weil eindeutigen Information der Presse eine »Schwingungsbreite«, die es dem Leser überläßt, »sich die Sache zurechtzulegen«.³²² Anders als bei der Information, die mittels klarer Verständlichkeit, Plausibilität und »prompte[r] Nachprüfbarkeit«³²³ auf schnelle Lektüre abzielt, muß sich der Leser der Erzählung, deren Handlung auch dem auf den ersten Blick Unglaublichen oder, in Kluges Fall, der irrealen Seite der Realität, zugehören kann, Zeit nehmen. Zudem handelt es sich

313 O. Negt/A. Kluge: Maßverhältnisse des Politischen, a.a.O., S. 962

314 A. Kluge: Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle, S. 319

315 Ebd., S. 317

316 Ebd., S. 316

317 Ebd.

318 Ebd., S. 313

319 O. Negt/A. Kluge: Maßverhältnisse des Politischen, S. 959

320 A. Kluge: Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle, S. 313

321 O. Negt/A. Kluge: Geschichte und Eigensinn, S. 598

322 W. Benjamin: Der Erzähler, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II.2, S. 445

323 Ebd.

nicht, wie bei der Information, um bloße Neuigkeiten, sondern um Nach- bzw. Umerzählungen von Geschichten, die vielleicht schon zuvor bekannt waren, nun aber, durch den Akt des Erzählens, eine neue Facette bekommen.

Hier, im Austausch von Erfahrungen³²⁴, verbindet sich Benjamins Erzähl- mit einem Gesellschaftsmodell: Denn die Erzählung verlangt danach, weitergegeben zu werden. Auf diese Weise wird der Rezipient in den Stand des Erzählers erhoben; in einem »Assimilationsprozeß«³²⁵ wird der fremde zum eigenen »Rohstoff der Erfahrung«³²⁶ gemacht. Mit Kluge: Erzählen wird erst dann zum »gesellschaftlichen Leib«³²⁷ und stellt öffentliches Bewußtsein her, wenn die Sinne des Lesers bzw. allgemein: des Rezipienten zur Arbeit angeregt werden – was bei eben jenen traditionell *öffentlichen* Situationen – der Besichtigung eines Denkmals, einem Gedenktag – als Ausnahme erscheint. Im Unterschied dazu gleiche das Erzählen hier, so Kluge, der Hebammenkunst: Der »Feingriff« der Hebamme »proviziert die Eigenbewegung des Kindes«.³²⁸

*

Steht die Beschäftigung mit geschichtlichen Abläufen und ihrer Bewusstmachung im Mittelpunkt des Klugeschen Erzählens, bilden stets Fakten seine Basis. Die (traditionelle) Dokumentation, ob literarisch oder filmisch, die demnach als das naheliegende Genre erscheint, erweist sich aber in dreifacher Hinsicht als unzulänglich für Kluges Vorhaben. Erstens verleitet die »Reduktion auf Sachlichkeit und Tatsachen« den Rezipienten zu passivem Verhalten. Das Fortdauern der »schlechten Realität« ist die Folge: »Sehe ich z.B. eine Fernseh-Dokumentation über Südafrika, so registriere ich nicht nur das Geschehen, sondern ich werde dadurch entmutigt, daß ich es, vor dem Fernsehschirm sitzend, nicht ändern kann.«³²⁹ Dadurch, daß die Dokumentation zweitens stets nur einen Ausschnitt aus der »Wirklichkeit« unter vielen darstellt, der subjektiv ausgewählt wurde, aber oftmals vom Rezipienten als Tatsache wahrgenommen wird, laufen derartige Dokumentationen stets Gefahr, zur Ideologie zu werden. »Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen. Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm.«³³⁰ Eben diese Beschränkung auf »Tatsachen« und die damit verbundene Ausgrenzung der »irrationalen«, gleichwohl entscheidenden Aspekte der »Wirklichkeit«, unterstützen dann drittens gerade jenes einseitige Realismusmodell, das Kluge stets anprangert.

Erst die Vermischung der »Facts« mit »Fakes«, wie Kluge es formuliert³³¹, geben der Handlung sinnliche Nähe:

»Bei etwas Dokumentarischem, das ich nur abbilde, fehlen die lebendigen Augen; das heißt, das bloße Abbilden nimmt dem Dokumentarischen ein Stück menschliche

324 Ebd., S. 439

325 Ebd., S. 446

326 Ebd., S. 463

327 A. Kluge: Die Kunst, Unterschiede zu machen, S. 108

328 O. Negt/A. Kluge: Geschichte und Eigensinn, S. 21f.

329 A. Kluge: Die realistische Methode, S. 204

330 Ebd., S. 202f.

331 A. Kluge: Die Kunst, Unterschiede zu machen, S. 59

Würde. Wenn ich eine fiktive Person an einer Demonstration oder anderen öffentlichen Ereignissen teilnehmen lasse, kriegt das die Dimension der Subjektseite: die Augen, die Ohren, den Kopf eines wirklichen Menschen.«³³²

Diese Strategie der »Versinnlichung« sieht ebenfalls vor, daß erst durch das Hinzuerfinden einer menschlichen Komponente eben das greifbar gemacht wird, was bei Dokumentationen, die sich nur auf die Fakten verlassen, nicht vorkommt: die Dimension der Gefühle. Nur die »Form des Epischen« schließt auch die »Möglichkeitssinne« der Wünsche und Träume ein: »Also alles, so wirklich wie möglich, darf erzählt werden. Es ist erlaubt, Wirklichkeit zu erzählen, aber in Wirklichkeit spricht man von Möglichkeiten. Das heißt, die Wünsche sind in der Wirklichkeit präsent. Sie sind in der objektiven Welt nicht präsent.«³³³ Wird Dokumentation mit Fiktion kombiniert, dann wird daneben auch der Gefahr der Ideologisierung, die der einseitig positivistische Charakter der Dokumentation darstellte, zu entgehen versucht: Einmal indem zwischen den Fakten und der Fiktion *Friktion* entsteht, die den Rezipienten irritiert und dadurch seiner Passivierung vorbeugt; zum anderen indem ein derartiger dokumentarischer Erzähl-Text (oder -Film) in seiner Machart eben jenem subjektiv-objektiven (d.h. fiktiv-faktischen) Verhältnis entspricht, das es aufzuklären gilt: Der »gesellschaftliche[n] Geschichte«, die, »ohne Rücksicht auf die Menschen«, »ihren Real-Roman« schreibt, werden die »Gegengeschichten« der Menschen entgegengesetzt.³³⁴ Denn, so Kluge:

»Wenn ich Geschichten von Stalingrad schreibe, von Tschernobyl, von Vernichtung durch Arbeit (KZ), vom 11. September und darüber, was Macht heute heißt, dann muß ich in gleicher Menge Geschichten von der Glückssuche, von Rettung im letzten Moment erzählen, sozusagen herzliche Geschichten, denn wir sind nicht *homo sapiens*, wir sind *homo compensator*.«³³⁵

Gemäß diesem Realismusmodell produziert denn auch erst die Zusammenschau der objektiven wie der subjektiven Seite der Geschichte *Authentizität*. So heißt es im Off-Kommentar zu historischen Aufnahmen eines anfliegenden Bomberpulkts in Kluges Film »Die Patriotin«: »Inszenierung! Diese Bomber sind *nicht* authentisch. Ich weiß nämlich nicht, ob es *dieser* Bomber war, dessen Bombe trifft. Ich weiß allerdings: er ist oben. Unten. Eine Frau, zwei Kinder, 1944.«³³⁶ *Authentisch* werden die Bilder erst durch die Herstellung eines Zusammenhangs zum »subjektiven« Gegenpol der »objektiven« Bomben, zu der Frau und ihren Kindern »unten«, bei der es sich dann freilich, wie im Film, um eine »erfundene« Figur in einer gestellten Szene handelt. So wird »der Luftangriff [...] erst wirklich, erst wahrnehmbar, wenn er erzählt wird.«³³⁷

332 A. Kluge: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Hrsg. Von Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 245

333 A. Kluge: Verdeckte Ermittlung, S. 54

334 A. Kluge: Die schärfste Ideologie, S. 222

335 SZ-Interview mit Kluge: Schatzsuche des Glücks

336 A. Kluge: Die Patriotin, S. 69

337 Volker Hage: Lakonie als Antwort: Alexander Kluge. [Interview über »Luftangriff auf Halberstadt«], in: Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 205

*

Dieser Begriff des Erzählens, der Fakten fikionalisierend versinnlicht und dadurch für den Leser erfahrbar macht, manifestiert sich bei Kluge freilich vorrangig auf der inhaltlichen Ebene: Kluges Stil ist der der *Beschreibung*, die ja traditionell als das genaue Gegenteil des *Erzählens* gilt. So stammt von Georg Lukács die Formel, daß das Erzählen gliedere, die Beschreibung aber nivelliere.³³⁸ Die Beschreibung als »kapitalistische Prosa« ist hier Anzeichen des »immer Unmenschlicherwerden[s] des gesellschaftlichen Lebens, das Sinken des Niveaus der Menschlichkeit«.³³⁹ Indem der Protagonist »nicht als Beherrscher der Dinge, sondern als ihr Zuhörer«³⁴⁰ erscheint, verwandelt er sich innerhalb der sich verselbständigenden Einzelheiten³⁴¹ in einen »lebende[n] Leichnam«³⁴²; anstatt daß der Leser die Ereignisse durch die Augen des Protagonisten »mitlebt«, bleibt er lediglich dessen »Beobachter«.³⁴³

Wenn bei Kluge nun in der Beschreibung von Gefühlen zwei Gegensätze kombiniert werden – die distanzierte und dadurch »kalte«, »emotionslose« Darstellung von Emotionen –, demonstriert dies zum einen eben jenen von Lukács beklagten allgemeinen Zustand der »Unmenschlichkeit« in der Epoche des Kapitalismus, die Macht der »objektiven« über die »subjektiven« Kräfte in der Geschichte. Andererseits werden somit von vornherein die eigenen Versuche, Einzelschicksale erfahrbar zu machen, relativiert. Die Erzählungen implizieren die Unmöglichkeit eines identifikatorischen Modells: »Es gibt keinen einzigen Menschen in Deutschland, der so fühlt, sieht oder denkt wie irgendeiner der Beteiligten 1942« (Sch 739), heißt es in der Neufassung der »Schlachtbeschreibung«. Drittens weist der scheinbar so nüchterne Stil von Kluges Prosa ihren Erzähler als Wissenschaftler aus, auf dessen Akribie und Gründlichkeit sich der Leser scheinbar verlassen kann. In den Texten, in deren Mittelpunkt historische Sujets stehen – dem Gros von Kluges Werk also –, erhält der Status des Erzählers eine zusätzliche Facette: Er wird zu einer Figur des *Chronisten*, bei dem, Benjamin zufolge, das »Erzähler«-Modell auf die Geschichtsschreibung übertragen wird. Ein solcher »Geschichts-Erzähler«, wie Johann Peter Hebel beispielsweise, präsentiert, nicht wie etwa der *Historiker*, historische »Fakten« und erklärt sie; vielmehr begreift er sie »als Musterstücke des Weltlaufs« und ist darin den »mittelalterlichen Chronisten« verwandt, die »ihrer Geschichtserzählung den göttlichen Heilsplan zugrunde legen«.³⁴⁴ Programmatisch deshalb der Titel von Kluges »gesammelter Prosa« anno 2000, in der ja in zunehmendem Maße die emanzipatorischen Kräfte des Menschen im Vordergrund stehen: »Chronik der Gefühle«.

338 Georg Lukács: Erzählen oder Beschreiben?, in: Ders.: Probleme des Realismus, Berlin: Aufbau-Verlag 1955, S. 119

339 Ebd., S. 118

340 Ebd., S. 144

341 Ebd., S. 123

342 Ebd., S. 136

343 Ebd., S. 108

344 W. Benjamin: Der Erzähler, S. 451

*

Eine Chronik, in der freilich bei aller vermeintlichen Sachlichkeit die *Komik* eine wichtige Rolle spielt.³⁴⁵ In der Darstellung der antagonistischen subjektiv-objektiven bzw. realistisch-antirealistischen Verhältnisse der Geschichte wird die Voraussetzung aller komischen Effekte exemplarisch erfüllt: die Feststellung von Kontrast und Inkongruenz.³⁴⁶ Kluge selbst definiert Komik als »crossmapping«, als die »beharrliche Verfolgung eines Irrtums«³⁴⁷: »Mit einer Straßenkarte von Groß-London den Harz durchwandern.«³⁴⁸ Dabei ist der Begriff des Irrtums allerdings nicht negativ konnotiert; vielmehr gehört er der Kategorie des Irrationalen an. Wer entgegen jeder Vernunft auf seine eigenen Gefühle und seinen Eigensinn vertraut, rebelliert gegen die oftmals hoffnungslosen »realen Verhältnisse«. Als »Würze des Realismus« wird Komik zum Widerstand gegen die »Realität«, sofern diese »nicht menschenfreundlich ist.«³⁴⁹

Kluges Komik weist damit Ähnlichkeiten zu Freuds Begriff des Humors auf. So ist die humoristische Einstellung gekennzeichnet durch eine Verweigerung gegenüber den »Traumen der Außenwelt«³⁵⁰ und dem Beharren auf der »Unüberwindlichkeit des Ichs durch die reale Welt.«³⁵¹ Im Unterschied zum Witz, der nach Freud vom »Es« gesteuert wird, ist es hier das »Über-Ich«, das »durch den Humor das Ich zu trösten und vor Leiden zu bewahren strebt.«³⁵² In diesem Sinne ist Komik bei Kluge Überlebensstrategie des von Katastrophen bedrohten Menschen: Als »Partisanenzone« und als »eine der wenigen vollkommen subversiven Kräfte« hat Kluge das »Zwerchfell« und den »Lachkitzel« bezeichnet.³⁵³ Zugleich ist aber dieser *komischen* Situation der Menschen, die noch angesichts ihres sicheren Todes und der Hilflosigkeit gegenüber geschichtlichen Ereignissen weiter nach Auswegen suchen, auch ein *tragischer* Aspekt eigen, der immer dann zur *dramatischen* bzw. *tragi-*

345 Zum Aspekt des Komischen bei Kluge vgl. auch Christian Schulte: Cross-Mapping/Aspekte des Komischen. »Mit der Straßenkarte von Groß-London den Harz durchwandern.« Auf: http://www.kluge-alexander.de/aufsatz_cross_mapping.shtml vom 10. Januar 2007; sowie: Rainer Stollmann: Grotesker Realismus. Alexander Kluges Fernseharbeit in der Tradition von Komik und Lachkultur, in: Kluges Fernsehen, S. 233-259

346 Vgl. Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 4, Tübingen: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998. S. 1168: A. Gerard in seinem »Essay in Taste« (1759): »Its object is in general incongruity, or a surprising and uncommon mixture of relation and contrariety in things.« Vgl. auch die Tradition des Komischen in der klassischen Argumentation durch die Vermischung von Plausibilität und Absurdität, in: Ebd.

347 A. Kluge: Verdeckte Ermittlung, S. 84

348 »Wie erkennt man einen Dämon? Er schwatzt und übertreibt.« Interview Kluges mit Thomas Combrink für die E-Literaturzeitschrift »Titel«. Auf: http://www.kluge-alexander.de/interv_wie_erkennt_man_daemon.shtml vom 10. Januar 2007

349 Ebd., S. 89

350 Sigmund Freud: Der Humor, in: Ders.: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 254

351 Ebd., S. 255

352 Ebd., S. 258

353 A. Kluge: Die Kunst, Unterschiede zu machen, S. 36

schen Ironie wird, wenn die sogenannten Machthaber in Äußerungen der Hybris glauben, freie Entscheidungen zu treffen und sich dabei für den Leser doch nur als Räder im Mechanismus der Geschichte erweisen.³⁵⁴

Unmittelbar an die Wurzeln der ironischen Tradition knüpft Kluge wiederum mit seinem *Fragestil* an: Einerseits unterstützen sowohl die Interviews in allen drei hier zu untersuchenden Texten als auch die in der »Schlachtbeschreibung« einigen Abschnitten als Überschriften vorangestellten Fragen (vgl. Sch 562f.) den Eindruck des Dokumentarischen und der quasi wissenschaftlichen, d.h. gründlichen Darstellung der Themen. Andererseits hat das Fragen als möglicher Beginn eines Dialogs Vorbildfunktion für eine Öffentlichkeit, die untereinander das bislang Nicht-Hinterfragte kommunizieren soll. Im Ansatz *sokratische* und damit ironische Züge³⁵⁵ erhält die in den Kulturmagazinen von Kluge selbst perfektionierte Fragetechnik³⁵⁶ immer dann, wenn ein scheinbar naiver Kinderton angeschlagen wird – am deutlichsten in der »Schlachtbeschreibung« in Fragen wie »Wie sah die Arme?« (Sch 562), »Wer war alles da?« (!) (Sch 563) oder »Was taten die Russen?« (Sch 622). Durch das ausgestellte und damit als präntiert gekennzeichnete Nichtwissen in diesen Selbstbefragungen wird ein Thema auf den ersten Blick simplifiziert und erfahrbar gemacht, für dessen weite zeitliche und räumliche Zusammenhänge ansonsten Werkzeuge der Veranschaulichung fehlen würden. Das beharrliche Nachhaken des jeweiligen Interviewers im »Luftangriff auf Halberstadt« wiederum bringt die beiden Brigadiere Anderson und Williams in Verlegenheit und damit letztlich zu Aussagen, in denen sie ihre eigene Ohnmacht gegenüber der Situation eingestehen (H 64 und 66).

*

Das Prinzip der Kontrastierung, durch das sowohl die *Form* (nüchterner Beschreibungsstil) gegen den *Inhalt* (Gefühle) als auch *Inhalte* selber (subjektiv-objektives Verhältnis) mit oftmals durchaus komischem Effekt in Opposition zueinander geraten, wird bei Kluge schließlich auf der rein formalen Ebene am augenscheinlichsten. So folgen alle Werke Kluges einer »mikrostrukturellen Erzählweise«. Alle Texte – auch die drei zusammenhängenden, die im folgenden untersucht werden – sind aus kurzen Abschnitten zusam-

354 Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 4, S. 603: In der *tragischen Ironie* »verstellt sich die Wirklichkeit, oder anders ausgedrückt: die Realität nimmt Züge an, die den Helden über die Wahrheit der Vorgänge in eine Täuschung geraten lassen und ihn zu vertrauensvollen, ja hybriden Äußerungen verführen, die bei seinen besserwissenden Zuhörern eine ironische Wirkung hervorrufen. [...] Das tragisch Ironische besteht in der unlösbaren Verketzung der Vorgänge, im Ineinandergreifen von Determiniertheit und Verantwortung, von Einsicht und Unwissenheit.« Vgl. auch Michael Kumpfmüllers Interpretation der »Schlachtbeschreibung« unter dem Aspekt der *tragischen* und *komischen Ironie*, in: Ders.: Die Schlacht von Stalingrad. Metamorphosen eines deutschen Mythos, München: Wilhelm Fink Verlag 1995, insbesondere S. 255f.

355 Zur *sokratischen Frage* als Wurzel der ironischen Tradition vgl. Ironie-Artikel in Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 4, S. 600f.

356 Georg Seeblen: Interview/Technik oder Archäologie des zukünftigen Wissens. Anmerkungen zu den TV-Interviews Alexander Kluges, in: Kluges Fernsehen., S. 128-138

mengesetzt, die selten länger sind als ein paar Seiten: »In sich geschlossene Kürzel, eine Art Kurzschrift der Erfahrung, sogenannte Miniaturen«³⁵⁷, die aus diversen Textsorten, Interviews, Zitaten und Liedtexten bestehen, mit Fußnoten versehen sind, von eingeschobenen Textkästen mit Kommentaren unterbrochen und schließlich mit Abbildungen verschiedenster Art – Fotos, Zeichnungen, Karten, Grafiken u.a. – bebildert werden, die wiederum kleingedruckte Legenden erläutern.³⁵⁸ Montage ist zwar für Kluge eine »Theorie des Zusammenhangs«³⁵⁹, die als »Kunst der Proportionenbildung« das beste Mittel dafür ist, »Verhältnisse« (ab)zubilden – die wesentliche Mitteilung ist dann nicht in den einzelnen Elementen enthalten, sondern im Schnitt, an der Stelle also, wo nichts gezeigt wird³⁶⁰, anders als Eisenstein, der in seiner »rhetorischen Montage« Kontraste überdeckte und erkläre³⁶¹, bleibt aber in Kluges Montagen – so zumindest der Anspruch – die »Spannung der Unvereinbarkeit« der verschiedenen Elemente erhalten, die »am besten« aus »zwei radikale[n] Pole[n], Orts- und Zeitbestimmungen«³⁶² bestehen.

Kluges Montagemodell steht damit dem Adornos nahe. Für letzteren verweist die Montage auf das Gemachtsein des Textes und zerstört dadurch die Illusion des »schönen Scheins« des Kunstwerks, das, indem es in disparate Teile zerfällt und unter kein vereinheitlichendes oder ideologisierendes »Übergreifendes« gefügt wird³⁶³, den Sinn oder eine aus dem Geschehen zu ziehende Lehre negiert³⁶⁴. Kluges montierte Miniaturen sind »Geschichten ohne Oberbegriff«.³⁶⁵ Diese formale Diskontinuität führt zu eben jener Irritation – Adorno spricht von »Schock«³⁶⁶ – des Rezipienten, die diesen »Kombinationsarbeit« leisten läßt, wobei mit der Heterogenität des – rechnet man die Liedtexte hinzu – *trimedialen* Materials (Wort, Bild, Musik) so vielen Sinnen wie möglich etwas zu tun gegeben wird – vor allem aber dem Auge: Kluge hat dem Buch »Geschichte und Eigensinn« gleichsam als Leseanlei-

357 K. Eder/A. Kluge: *Ulmer Dramaturgien*, S. 5

358 Vgl. auch Georg Stanitzeks *Lektüre der Texte Kluges als »Hypertexte«*, in: *Autorität im Hypertext*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 233. Band. 1998, 2. Heft, S. 1-46

359 A. Kluge: *In Gefahr und größter Not*, S. 247; zum Unterschied zwischen Eisenstein und Kluge vgl. auch Miriam Hansen: *Crossings between Film, Literature, Critical Theory*, in: Sigrid Bauschinger/Susan Cocalis/Henry Lea (Hg.): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*, Bern: Francke 1984, S. 180

360 Ebd., S. 249

361 A. Kluge: *Büchner-Preis-2003*

362 A. Kluge: *In Gefahr und größter Not*, S. 249

363 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 234

364 Ebd., S. 232f.: »Kunstwerke jedoch, die den Sinn negieren, müssen in ihrer Einheit auch zerrütet sein; das ist die Funktion der Montage, die ebenso, durch die sich hervorkehrende Disparatheit der Teile, Einheit desavouiert, wie, als Formprinzip, sie auch wieder bewirkt.« Freilich bezieht sich Adorno in seinen Ausführungen über die Montage in erster Linie auf die Integration von »Abfällen« (ebd., S. 233) als Fremdmaterialien, wodurch einerseits die Ohnmacht der Kunst gegenüber der spätkapitalistischen Totalität eingestanden, andererseits aber auch gegen sie protestiert werde (ebd., S. 232).

365 A. Kluge: *Chronik der Gefühle*. Band 2, S. 11

366 Ebd., S. 233

tung die Abbildung der kreisenden und springenden Bewegungen beigegeben, die das Auge beim Betrachten eines Bildes macht.

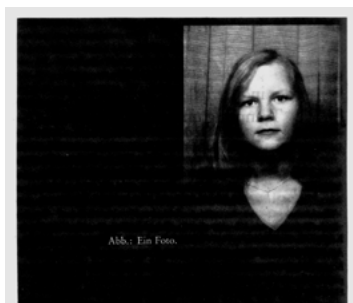


Abb.: Ein Foto.

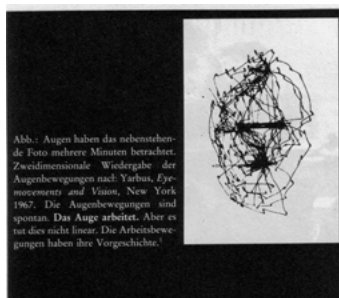


Abb.: Augen haben das nebeneinander liegende Foto mehrere Minuten betrachtet. Zweidimensionale Wiedergabe der Augenbewegungen nach Yarbus, *Eye-movements and Vision*, New York 1967. Die Augenbewegungen sind spontan. Das Auge sucht, aber es ist das nicht linear. Die Arbeitsbewegungen haben ihre Vorgeschichte.³⁶⁷

Zum ersten *bildlichen Charakter* der Poetologie Kluges in dessen »beobachtendem« *Beschreibungsstil*, tritt damit noch ein zweiter: Von ihrer formalen Erscheinung her stehen Kluges Texte dem Nebeneinander des Bildes näher als dem Nacheinander traditioneller Literatur. Mit Kluges bimedialen Montage-Texten muß sich der Leser demnach Zeit lassen, es empfiehlt sich die wiederholte Lektüre. Was aber dabei mit den Mitteln der Darstellung bewerkstelligt wird, das ist eine zeitliche Streckung von historischen Ereignissen, die ursprünglich selbst, so wie ein Luftangriff oder die Explosion in einem Atomreaktor, »Verkürzungen«³⁶⁷, ja einen »Zeitentzug« (LmtA 901) enthielten: Im Idealfall wird die jeweilige Katastrophe hier *a posteriori* für den Leser zu eben jener Erfahrung, die allen Beteiligten im Moment des unmittelbaren Erlebens verwehrt blieb.³⁶⁸

Einzelanalysen

»Lernprozesse mit tödlichem Ausgang« (1972)

Der Text

Die Erzählkonstruktion, die im Vorwort der »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang« entworfen wird, ist paradox: Die Bemerkung, daß sich »vier Kameraden aus Stalingrad« (LtA 828), die durch zahlreiche Operationen quasi unsterblich geworden sind und als intratextuelle Erzähler fungieren, im Jahr 2103 befinden, weist den Text zwar als *Science-Fiction* aus; dadurch daß die

367 A. Kluge: Vorbemerkung zur »Unheimlichkeit der Zeit«, in: Ders.: *Chronik der Gefühle*. Band 2, S. 11

368 Vgl. auch W.G. Sebald: *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte*. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung, in: Ders.: *Campo Santo*. Hrsg. von Sven Meyer, München, Wien: Hanser 2003, S. 90: »Die retrospektive Ermittlung dessen, was sich zutrug, orientiert sich dabei [bei Kluge] in genauem Gegensatz zu Nossack nicht an dem, was der Autor mit seinen eigenen zwei Augen gesehen hat und was ihm etwa von den Ereignissen noch Erinnerung ist, sondern an den Vorgängen im Umfeld seiner damaligen und heutigen Existenz, beruht doch die Intention des Textes insgesamt, wie noch zu zeigen ist, auf der Einsicht, daß Erfahrung im realen Sinn aufgrund der überwältigenden Rapidität und Totalität der Zerstörung schlechterdings nicht möglich war und erst auf dem Umweg über späteres Lernen zu machen ist.«

Protagonisten aber in der »Umlaufbahn einer unerforschten roten Sonne des Sektors Morgenröte«, »ohne Chance [auf eine] Rückkehr zu den übrigen Menschen«, festsitzen und keinen »hinreichenden Grund [haben], noch weiter vorzustoßen«, scheinen »wie durch ein Zauberwort [...] Zukunft, Gegenwart wie weggeblasen«. Ein Zukunftsszenario, in dem es keine Zukunft gibt. Die Folge: Die auch als »Experten« bezeichneten »Kameraden« sind »vor die Situation gestellt, sich mit ihrer Geschichte auseinanderzusetzen« (LtA 830): Der *vorwärtstreibenden* Bewegung des Genres der Science-Fiction stellt sich die *rückwärtsgewandte* der Geschichtsschreibung entgegen – die Zukunft wird zur Vergangenheit und umgekehrt.

Die paradoxe Erzählsituation korrespondiert mit der Brechung des Begriffs des Fortschritts im Motto, der Vorbemerkung und dem Vorwort des Textes. So ist in der Vorbemerkung ironisch zunächst von einem »*FORTSCHRITT OPEN END im Westen der Galaxie*« (LtA 828) die Rede, von dem der folgende Text handle. Um das vorangestellte Motto, »Unbezwingliche Sehnsucht – dumpfes Begleitgefühl...« (LtA 827), geht es dann im »Vorwort« der Erzählung: Franz Zwicki, einer der vier »Experten«, definiert in einem in einer Fußnote wiedergegebenen Gespräch mit dem »Gelehrten« Eilers aus dem Jahr 1972 eben jene »unbezwingliche Sehnsucht« als »Lebenswille«:

»Das Begreifen der Wirklichkeit und der Ausdruck des Lebens unserer Herrenklasse mag auf tausenderlei Selbsttäuschungen, Täuschungen anderer und aus Lügen bestehen, sie ruht doch auf einer *unbezwinglichen Sehnsucht*, die wir seit Aufstieg unserer Klasse (18. Jahrhundert) haben. Diese Sehnsucht hat zweierlei Folgen: erstens den Willen, um jeden Preis zu überleben, zweitens den Willen, zu verschwinden – aufzugehen in anderen Klassen, in der Natur, im Weltall.« (LtA 289)

Versteht man somit die »unbezwingliche Sehnsucht« als vorwärtsschreitende und dem »Fortschritt« verpflichtete Kraft und erscheint vor diesem Hintergrund ihre »zweite Folge«, das »Verschwinden in der anderen Klasse«, als symptomatisch für den Wunsch des Bürgertums nach sozialem Aufstieg im 18. Jahrhundert und der damit verbundenen Idee der Aufklärung, so enthält das Ende der Fußnote bereits die harte Antwort der Wirklichkeit auf die optimistischen theoretischen Ausführungen: Lapidar heißt es, Zwickis Gesprächspartner Eilers sei nach dem Treffen der beiden bei einem Autounfall tödlich verunglückt.

Daran knüpft die Definition des »dumpfen Begleitgefühl[s]« in der unmittelbar folgenden Fußnote an, die ein Gespräch Zwickis mit seinem »Kameraden« Dorfmann aus dem Jahr 2103 wiedergibt. In der Sicht auf das Leben, das die »Experten« in den 131 Jahren zwischen den beiden Fußnoten führten, hat sich bereits hier, im Vorwort – exemplarisch für die folgende Handlung – das »dumpfe Begleitgefühl« als die überwiegende Kraft herausgestellt: Der Gedanke an den »Tod, die Winzigkeit der ganzen Erde, das Fragliche der Ichillusion, die mit den Jahren aufdringlicher werdende Sinnlosigkeit des Daseins« überwiegt letzten Endes (LtA 829). Der folgende Lösungsvorschlag der »Experten«, wie dem »dumpfen Begleitgefühl« zu entgegen sei, steht dabei im krassen Gegensatz zur Idee der Aufklärung: Zwickis Vorschlag besteht darin, den »Scharfsinn«, durch dessen übermäßige Anwendung eben jenes »dumpfe Begleitgefühl« aufträte, einfach ganz wegzulassen (LtA 830).

In Robert Musils Essay »Der deutsche Mensch als Symptom« von 1923, aus dem der Begriff des »dumpfen Begleitgefühls« und seine Definition durch Dorfmann stammt, wird zudem darauf hingewiesen, daß die »Heilung« davon im allgemeinen nicht etwa in einer Umgestaltung der herrschenden Verhältnisse, sondern, in einer regressiven Bewegung, in überkommenen Werten gesucht wird, »in der Abkehr von der Gegenwart. Dem entbundnen Menschen werden die alten Bindungen empfohlen: Glaube, Vorwissenschaftlichkeit, Einfachheit, Humanität, Altruismus, nationale Solidarität, staatsbürgerliche Unterordnung: Preisgabe des kapitalistischen Individualismus und seiner Geistesart.«³⁶⁹ Kluge und Negt, die sich in ihrem ersten gemeinsamen Theoriebuch »Öffentlichkeit und Erfahrung« – im selben Jahr wie »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang« erschienen – auf Musils Essay beziehen, kommen zu dem Schluß, daß eben »die Folge dieses Raubbauverhältnisses der Geschichte [...] in der Regel Krieg oder Revolution [seien bzw.] meist beides.«³⁷⁰ In den »Lernprozessen« wird nun dieser Gedanke bereits von Anfang an, im »Vorwort«, als weitere Überlebensstrategie der vier Experten eingeführt: »Es kam jetzt 2102, mehr denn je darauf an, *entgegengesetzt zur Richtung der geschichtlichen Bewegung*, zu überleben.« (LmtA 829) Auf den folgenden Seiten wird der regressive Rückgriff auf überkommene Werte vor allem am Begriff der »Heimat« illustriert: Nach der Zerstörung der Erde im Jahre 2011 ist zwar der eigentliche Gegenstand der »Heimat« verloren gegangen; als ideologisches Konzept aber wird sie von den Machthabern gegenüber den Teilen der Bevölkerung, die überlebt hat, aus rein utilitaristischen Gründen gebraucht – beispielsweise, wenn ein Mitarbeiter des »Immanuel-Kant-Instituts« (!) konstatiert, er wisse nicht, was mit Heimat eigentlich gemeint sei. »Aber wenn es dazu führt, daß mein Institut weitermachen kann, will ich den Begriff gern annehmen.« (LmtA 841) Vor diesem Hintergrund verwandelt sich der Heimat-Begriff in ein Mittel zur kapitalistischen Ausbeute, der sich von der mittelalterlichen »Scholle« als ursprüngliches Eigentum ableitet. Aber nicht ihre *identitätsstiftende* Funktion wird hier wie in »Geschichte und Eigensinn« betont, sondern die Möglichkeit, Land und Leute auf der Scholle *auszuwerten*. »Heimat als ein intakter Herrschaftsbereich.« (LmtA 886)

Der sich selbst *ad absurdum* führende Titel, die paradoxe Zeitkonstruktion der Erzählsituation, das aus einer Opposition zusammengesetzte Motto und das Vorwort, das die beiden Elemente des Mottos gegeneinander ausspielt, stellen damit noch vor dem eigentlichen Anfang der Erzählung klar, daß alle folgenden emanzipatorischen Bemühungen von Anfang an zum Scheitern verurteilt sind. Offenkundig wird dadurch die zivilisationskritische Position des Textes, die die fatalen Folgen des vermeintlichen »FORTSCHRITT OPEN END« betont. Die Erzählung, die sich dieser Ouvertüre anschließt, wird so im Kleinen in der Individualgeschichte der vier »Kameraden« und im Großen, in der Geschichte der Besiedelung der Galaxie, zur Illustration dieses hier tatsächlich *ausweglosen* historischen Prinzips, das Progression verspricht, aber in Regression umschlägt.

369 Zitiert nach U. Bosse: Alexander Kluge, S. 167

370 Ebd., S. 168

*

So sind zwar die Lebensläufe der vier unsterblich gewordenen »Kameraden« als *Überlebensgeschichte* auch eine *Gegengeschichte*. Indem die vier aber stets als Kollektiv auftreten, stellen sie lediglich ein Miniaturmodell der Geschichte der Gesellschaft dar, in der nicht so sehr Gefühle im Mittelpunkt stehen, sondern das Ziel, die eigene Vernunft zur Ausbeutung des anderen zu nutzen. Die vier »Kameraden«, die im Sektor »Morgenröte« festsitzen und sich damit in einer aussichtslosen Situation befinden, sind am Ende des Textes nur deshalb so hoffnungsvoll, weil sie mit chemischen Waffen in die Wälder eines nahegelegenen Planeten »das Abbild der *Hymne des Sektors Morgenröte*« geritzt haben: »Dieses Zeichen intelligenten Lebens« soll »vorbeifahrende Intelligenzwesen« anlocken, die sich dann als »Arbeitskräfte« »auspressen lassen« könnten. Im letzten Satz der Erzählung betrachtet Zwicky denn auch die in die Wälder »geritzten« Schneisen »entzückt« angesichts dieses »Zeichen[s] intelligenten Lebens« (LmtA 919).

Wird hier Aufklärung zur Zerstörung, so stellt die Pervertierung des Begriffs der Erfahrung, den die vier »Experten« ja in ihrem Namen tragen (*experiri*, lateinisch für »hindurch gegangen sein werden, erfahren«)³⁷¹, die Voraussetzung für ihr Überleben dar: Der Lernprozeß der vier besteht darin, die eigene Identität in der totalen Anpassung aufzugeben. Denn nur dadurch, daß sie ihre »Geschichte« bei ihrer Flucht aus dem Kessel in Stalingrad erfolgreich zurücklassen, d.h. verdrängen, machen sie Karriere. Opportunistisch wechseln sie dabei die Seiten, werden in China zunächst gefoltert und anschließend selbst zu Folterern, um schließlich 1949 bis zum Untergang der Erde 2011 für den US-Geheimdienst tätig zu sein. Das Vorgehen Stefan Boltzmanns steht dabei exemplarisch für die Überlebensstrategie der anderen »Kameraden«: »Er machte den Eindruck eines immer gleichbleibenden Charakters. Er redete »charakterlich«. Tatsächlich wechselte aber das Bild der Persönlichkeit mit seiner Funktion. [...] Was gleichblieb, war sein Fußpilz.« (LmtA 892)

*

Der Handlungsspielraum der vier »Kameraden« wie überhaupt aller Individuen im Text erscheint begrenzt. Es ist der Verlauf der allgemeinen Geschichte und vor allem das darin herrschende Prinzip der Warenproduktion, das für die ständigen Katastrophen und den fatalen Schluß der Handlung verantwortlich ist und nichtsdestotrotz – wie das Beispiel der vier »Kameraden« zeigt, die Arbeitskräfte anlocken wollen, um die Rohstoffmassen des neuen Planetensystems nutzen zu können – blind weiterverfolgt wird. So garantiert zunächst eine strikte Klassentrennung den Erfolg der Besiedelung der Galaxis nach dem Untergang der Erde 2011. Wenigen Befehlshabern, vorrangig Militärs, Wissenschaftlern und den Besitzern der »Großen Gesellschaften«, die die Besiedelung der Galaxie vorantreiben, steht die Masse der Arbeiter

371 Vgl. Rainer Stollmann: Schwarzer Krieg, endlos. Erfahrung und Selbsterhaltung in Alexander Kluges *Lernprozessen mit tödlichem Ausgang* (1973), in: Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Von Gunter E. Grimm, Werner Faulstich und Peter Kuon, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 154

gegenüber, die, nachdem ihr größter Teil bei der Flucht von der zerstörten Erde versehentlich beschossen und vernichtet wird, zwangsrekrutiert werden.³⁷² Diese Degradierung der Arbeiter zum bloßen Objekt spiegelt sich besonders in der operativen Veränderung ihrer Körper. So werden z.B. die Augen von Warenprüfern und Zollinspektoren um sechs Zentimeter vergrößert, so daß ihrem Kontrollblick nichts mehr entgeht (LmtA 865); die Körper der Arbeiter auf dem Dubna-Mond wiederum werden mittels Konditionierung der dort herrschenden hohen Gravitationskraft angehlichen (LmtA 880f.).

Bezeichnenderweise entwickeln aber beide »Projekte« eine Eigendynamik, die sich schließlich gegen ihre Initiatoren wendet. Zwischen Schmugglern und Zöllnern entsteht ein Bandenkrieg, der von gegenseitigen Vergeltungs- und Racheakten geprägt ist und von den Militärs nicht unterbunden werden kann (LmtA 866); nach der Stilllegung der Werke auf dem Mond führt die Furcht vor den »Giganten von Dubna« wiederum zu unkontrollierten Präventivschlägen der Raumflotte, in deren Verlauf »versehentlich« der Mond Zuse und dessen Bewohner, eine »intelligente Spezialisenschicht«, vernichtet werden (LmtA 881f.). Schließlich wohnt auch der Industrialisierung der Galaxie selbst ein Mechanismus inne, der das gesamte Unternehmen am Ende *ad absurdum* führt. Durch den Konkurrenzkampf der »Großen Gesellschaften« untereinander kommt es zum »Zeitenzug« (LmtA 901-919): Der Turnus der Auswertung eines Planeten verkürzt sich derart, daß es sich gar nicht mehr lohnt, Arbeitskräfte zu entsenden. »Zuletzt führen die Prospektoren, Ingenieure und Managing-Direktoren nur noch an den Planeten vorbei und produzierten bzw. verwerteten die Naturschätze *im reinen Gedanken*.« Denn »ein bloß angeblickter Rohstoffplanet steigt in seinem Marktwert bereits derart ins Uferlose, daß er selbst für eine kapitalstarke Firma [...] zu teuer wird.« (LmtA 913)

Ein – freilich ironisch gebrochenes – Gegenmodell zu dieser (selbst-)zerstörerischen Strategie der Ausbeutung der westlichen Staaten bildet die Bevölkerung Chinas, die den Weltuntergang dadurch übersteht, daß sie sich in Erdhöhlen und -bunker flüchtet (LmtA 855). Während die westlichen Kräfte in der Galaxie Raumflotten als sogenannte »Geschichtstöter« einsetzen, die die »abgestorbenen Zonen der Industrie« als »Zonen der Vergangenheit« »hermetisch absperren« sollen (LmtA 903f.), setzen sich die Chinesen bei der Wiederherstellung der Gegenden der Erde, »so wie es einmal war« (LmtA 914), buchstäblich produktiv mit der eigenen Vergangenheit auseinander. So wird die Wüste Gobi verkleinert und mit einer Bewässerungsanlage verbunden (LmtA 914). Indem die Chinesen zudem das »Stoffwechsel«-Verhältnis des Menschen zur Natur zum Vorbild für das Verhältnis der Menschen untereinander machen, stellt die sozialistische Produktion das »Gegenteil von Raubbau« (LmtA 855) und »Imperialismus« dar (LmtA 915). »Wir sind nicht auf der Suche nach Rohstoffen, sondern nach Menschen«, lautet das Motto, als die Chinesen am Ende in die Galaxie aufbrechen (LmtA 916).

Zugleich erscheinen die Positionen des Westens und der Chinesen als unvereinbar. Der einzige Kommunikationsversuch zwischen dem westlichen »Sternenzähler« Körner und den neuen alten Bewohnern der Erde endet mit dem Tod Körners. Der chinesischen Sprache nicht mächtig, ist es ihm un-

372 Vgl. Alexander Kluge: Lernprozesse mit tödlichem Ausgang, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 297. Eine Passage in der ersten Fassung (1972), die in der Fassung 2000 gestrichen wurde.

möglich, die von den Chinesen auf die Erde geschriebene Warnung an alle Imperialisten zu lesen. Auf seinen in Richtung Erde gesendeten Funkspruch aus »Formeln und Lehrsätzen Euklids« als Beweis für intelligentes Leben wird statt dessen lediglich eine Räuberbande aufmerksam, die Körner schließlich umbringt (LmtA 914f.).

*

Das Ende der Erzählung wird mit einem Spruch akzentuiert:

»Die seltsam wechselnde Geschichte schließt
als zweite Kindheit, gänzlich Vergessen
ohn' Aug, ohne Zahn, Geschmack und alles.« (LmtA 917)

So wie hier ein Fazit als »Moral der Geschichte« gezogen wird – das Ende der Geschichte als Punkt der vollkommenen Regression –, so weisen auch die grotesken Auswüchse der Handlung und Planetennamen wie »Wurst« und »Planschwasser« auf die Überhöhung der Erzählung zur Parabel hin.³⁷³ Ist doch der eigentlichen Erzählung, nach dem Vorwort, zusätzlich ein Auszug aus dem von Carl Friedrich von Weizsäcker herausgegebenen Buch »Kriegsfolgen und Kriegsverhütung« vorangestellt, das vor dem Hintergrund des Kalten Kriegs auf die Gefahren der Aufrüstung hinweist. Bei dieser werde von der »irrationalen« Annahme ausgegangen, daß die Vergrößerung von Waffenarsenalen den Frieden sichern (LmtA 831). Die Prinzipien des »Fort-schritts« als rücksichtsloser Raubbau an Mensch und Natur in der folgenden *Science-Fiction*-Handlung, in der ohnehin am Ende ein Stillstand der Zeit eingetreten ist, lassen sich damit als Anspielung auf die Gegenwart lesen – mit der einigermaßen pessimistischen »Lehre« allerdings, daß der Mensch letzten Endes *unbelehrbar* bleibt.

373 Vgl. auch die Herleitung der Namen der vier »Kameraden« bei R. Stollmann: der obskure Raketenspezialist Fritz Zwicky, der historische Physiker und Philosoph Ludwig Boltzmann, der innerhalb der Thermodynamik das Prinzip der Entropie (!) untersuchte, von Ungern-Sternberg, der im Text selbst vorgestellt wird (LmtA 843) und A. Dorfmann als Umformung des Namens des deutschen Forschers Heinrich Dorfmann aus dem Film »The Flight of the Phoenix« (1968), R. Stollmann: Schwarzer Krieg – endlos, S. 161-164

Die Abbildungen

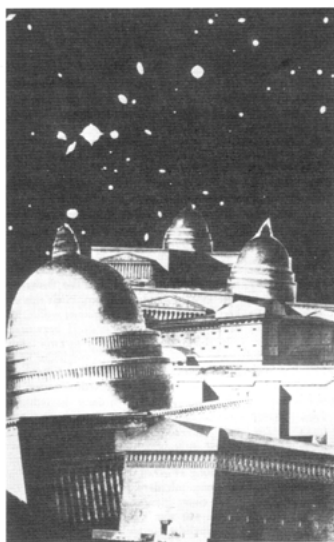


Abb.: 10 Jahre später: die Justizpaläste des Sektors Schwan im Osten des Zentralen Justizplaneten.

Auf den Abbildungen wird der Parabelcharakter des Werkes dort am deutlichsten, wo offensichtlich historisches Material als Illustration der Science-Fiction-Handlung ausgegeben wird: Die Zeiten verschränken sich. So handelt es sich bei der Darstellung des »Justizpalastes der Westlichen Galaxie auf dem Zentralen Justizplaneten« (LmtA 894) um den Entwurf des Revolutionsarchitekten Louis Etienne Boulée für einen »monumentalen Friedhof«, bei der Abbildung »10 Jahre später: die Justizpaläste des Sektors Schwan im Osten des Zentralen Justizplaneten« (LmtA 895) um eine Collage aus Boulées Zeichnung »Kenotaph für einen Krieger«.³⁷⁴

Damit wird einerseits innerhalb der Handlung die Scheinhaftigkeit der Rechtsprechung und der Richter unterstrichen, die lediglich repräsentative Bedeutung besitzen und von den »Großen Gesellschaften« nur noch *pro forma* zu Rate gezogen werden. Die »Paläste« – das macht insbesondere die Collage deutlich – sind zur bloßen Kulisse und zu »Kathedrale[n] der Rechtsverdrehung« (LmtA 893) verkommen, die das Recht des einzelnen ignorieren und damit indirekt für seinen Tod verantwortlich sind, ja, zu seinem »Friedhof« werden.

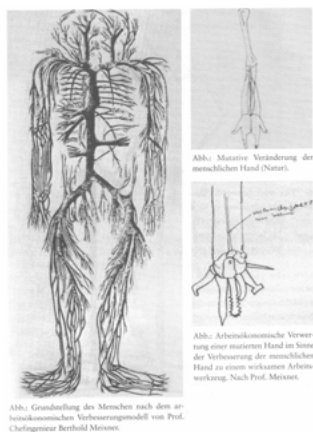
Diese negative Konnotation entlarvt aber andererseits auch die Entwürfe Boulées und damit die Ideen der Revolution, für die sie stehen, als inhuman: Die ideologischen Modelle des 18. Jahrhunderts werden in der Verbindung mit einer fiktiven Zukunft als zeitlos erkannt. So schreiben Negt und Kluge bezüglich Boulées Architektur in »Öffentlichkeit und Erfahrung«: »Es sind ungeheure statische Ungetüme, die Beziehung zum Sternkosmos, zur

374 Vgl. U. Bosse: Alexander Kluge, S. 175f.

Landschaft oder zu großen Ideen wie der Justiz haben, niemals Monumente, mit denen Menschen umgehen könnten.«³⁷⁵

Ähnlich wird Grandvilles Zeichnung »Le pont des planètes« (1844) verwendet, auf der eine mit Gaslampen beleuchtete Eisenbrücke Jupiter, Saturn und Erde miteinander verbindet (LmtA 897). Die Zeichnung inspiriert im Text einen Ingenieur zur sogenannten »Makawejew-Röhre«, die aber keinerlei Funktion besitzt, sondern nur aus immobilienrechtlichen Gründen angebracht wird (LmtA 897). Damit wird eben das erzählerisch illustriert, was Walter Benjamin in seinem »Passagen«-Werk zu eben jener Zeichnung Grandvilles im Zusammenhang mit dem Wachstum des Kapitalismus auf der Grundlage von Industrialisierung und Technisierung schrieb: »Die Inthronisation der Ware und der sie umgebende Glanz der Zerstreung ist das geheime Thema von Grandvilles Kunst. [...] Grandvilles Phantasien übertragen den Warencharakter aufs Universum.«³⁷⁶

Auch die größte Gruppe der insgesamt 53 (in der Fassung von 2000) bzw. 54 Reproduktionen des Textes (in der Fassung von 1972)³⁷⁷, die 23 Abbildungen mit (*natur-*)*wissenschaftlichem* Charakter³⁷⁸, unterstreichen die inhumanen Prinzipien, nach denen die Besiedelung der Galaxie durchgeführt wird: Auf den 13 *schematischen Skizzen*³⁷⁹ der »Zöllneraugen« (LmtA 865f.), der Bewohner des »Dubna-Monds« (LmtA 880ff.) sowie der durch eingebaute Werkzeuge optimierten menschlichen Hand (LmtA 879) ist der Mensch zum bloßen Objekt degradiert, das aus »wertvollen Teile[n]« besteht (LmtA 878) und »nach Bedarf umgebaut werden [kann].« (LmtA 880) Dadurch, daß hier aber neben eher unbeholfen wirkenden Zeichnungen auch traditionelle Schema-Darstellungen des Körpers abgebildet sind (LmtA 880f.), wird darüber hinaus eine allgemeine Aussage über eben diese Art der wissenschaftlichen als bildlichen Erfassung des Menschen gefällt: Die *Verbildlichung* erweist sich in diesem Fall selbst als Teil eines Prozesses der *Verdinglichung*.



375 Zitiert nach ebd., S. 176

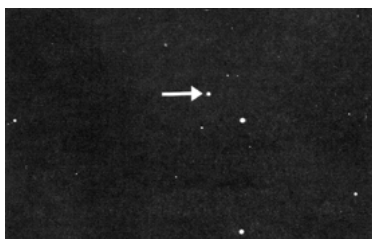
376 Zitiert nach ebd., S. 177

377 In der Neufassung fehlt das Foto auf Seite 269 der Erstfassung, in: A. Kluge: Lernprozesse mit tödlichem Ausgang, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972

378 LmtA 828, 2 x 835, 853, 854, 865, 866, 868, 870, 872, 2 x 873, 878, 3 x 879, 880, 881, 2 x 882, 884, 897, 900

379 LmtA 865, 866, 872, 2 x 873, 878, 3, 879, 880, 881, 2 x 882

Die fünf *astronomischen Aufnahmen*³⁸⁰ und vier *Karten*³⁸¹ verweisen daneben auf die fatale Rolle, die der *Abstraktion* in diesem Prozeß zukommt. So wie die Legende zur Karte der Flottenparade zum 1. Mai lediglich den »Vorbeiflug [...] an rohstoffreicher Sonne des Typs G 1« erwähnt, so bleiben auch auf der Abbildung die Raumschiffbesatzungen, d.h. die Arbeiter selbst, um die es hier eigentlich geht, unsichtbar (LmtA 870).



Ebenso menschenverachtend geben sich das Foto der »Schußauswertung« – ein heller Fleck, der in der Legende als abgeschossene »Fregatte Thalia« (!) ausgegeben wird (LmtA 868) – und eine Abbildung von Sternenpunkten: Ein Pfeil weist hier, so die Legende, auf die Einheiten hin, die sich bei einem Angriff aufopfert (LmtA 853). Eben dieser Begriff der »Aufopferung« ist es aber, der nur umso deutlicher macht, daß es sich bei dem, was bei diesen vermeintlichen Überblicken aus dem Blick gerät, um die menschliche Instanz und den konkreten Bezug zum Individuum handelt.

Aber auch dort, wo sich der Fokus auf den einzelnen richtet, in den 15 *Porträts*³⁸², wird mitnichten eine »Gegengeschichte« ins Bild gesetzt, was allein schon die Auswahl der Dargestellten verdeutlicht: Mit der Ausnahme des Vertreters des chinesischen Zentralkomitees Lu Hsun (LmtA 855) handelt es sich einerseits, wie in den Fällen der vier »Kameraden« (LmtA 846), des Generals Hinnercke (LmtA 885) oder des »Sternenverbrechers« H. H. Bootszweck (LmtA 889) um Kriminelle im weiteren Sinne, so daß die Aufnahmen, die stets nur das Gesicht der jeweiligen Person wiedergeben, Fahndungsfotos ähneln – das »Eigensinnige« des Menschen ist hier als radikaler *Egoismus* negativ konnotiert. Andererseits werden Tote bzw. Ermordete abgebildet, wie Dr. Dalquen, der wegen des illegalen Einsatzes von Sanitätssoldaten erschossen wird (LmtA 871), der »Raumphysiker« Prof. Dr. Heineke-Bayer, der bei einem Experiment »zerschmolz« (LmtA 871 bzw. 875), und der Selbstmörder Oberst Hinke (LmtA 906), auf dessen »Lernprozeß mit tödlichem Ausgang« neben dem Fließtext die Legende dadurch nochmals ausdrücklich hinweist, daß neben den Namen ein Kreuz (†) gesetzt wird: Das Porträt als Sterbebildchen.

380 LmtA 2 x 835, 853, 854, 868

381 LmtA 828, 884, 870, 900

382 LmtA 833, 843, 3 x 846, 855, 2 x 860, 871, 875, 882, 885, 889, 894, 906,



Abb.: Oberst Hinke †.

Zugleich führt die einzige Fotostrecke des Textes, die die Forschungsarbeit und Beerdigung Heineke-Bayers bebildert, auf einer rein visuellen Ebene exemplarisch den Stellenwert des Individuums innerhalb des eigendynamischen Prozesses der Industrialisierung und Erforschung der Galaxie vor Augen, indem hier drei vermeintlicherweise von Heineke-Bayer angefertigte schematische Skizzen von Raumfahrzeugen mit seinem Bild kombiniert werden: Das kleinformatige Porträt gerät buchstäblich unter die Räder der wesentlich größeren Modellzeichnungen und des ganzseitigen gemalten Bildes seiner rein repräsentativen Beerdigung (LmtA 872-875). Zwar ist das Raumschiff, das seinen Sarg überführt, mit »freihängendem Trauerdekors« ausgestattet (LmtA 874); in der Legende unter dem Foto, das angeblich den Baum auf seinem Grab darstellt, findet sich aber die Erklärung, daß »an sich [seine] Gebeine bei dem Unfall völlig aufgelöst [wurden]« (LmtA 875).

*

12.

L'AURORE.

(♩ = 30)

BRASSI
SOBRETTO.

Plus à l'ouest.

La nuit pour moi ne cache plus les étoiles

fz

pp

 A page of a musical score for a piece titled "L'AURORE". The score is written for voice and piano. It features a vocal line with lyrics in French and a piano accompaniment. The tempo is marked as "Allegro" with a metronome marking of 30. The score includes dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "fz" (forzando). The lyrics are: "Plus à l'ouest." and "La nuit pour moi ne cache plus les étoiles".

Abb.: L'aurore, die Morgenröte

Ließe sich die Bimedialität der Texte Kluges allgemein als ein Versuch des »kinematographischen« Schreibens auffassen³⁸³, so fügt schließlich die kleinste Gruppe der Abbildungen, die drei reproduzierten Partiturausschnitte (LmtA 831, 883, 920), dieser – wohlge­merkt *simulierten* – Simultaneität von Bild und Wort die Dimension des Tons hinzu. Das Lied »Die Erde ist gewaltig schön, doch sicher ist sie nicht« am Anfang und die »Hymne des Sektors Morgenrot« am Ende, bei der es sich um das Stück »L'Aurore« aus einem Singspiel E.T.A. Hoffmanns handelt, rahmen den Text und gleichen dabei einem filmischen Vor- und Abspann – Hoffmanns Lied trägt dazu passend die Tempobezeichnung *Adagio*. Der Negativdruck der »Hymne«, die die Erzählung in Moll enden läßt, unterstreicht zudem die Bewegung der Umkehrung bzw. Pervertierung, von der der Schluß des Textes sowohl als Regression wie auch durch den Einsatz der Idee der Aufklärung zur Ausbeutung anderer geprägt war.³⁸⁴

Die Partiturreproduktion aus Richard Wagners »Ring« (LmtA 883), die sich quasi als »Unterbrechung« in der Mitte der Erzählung findet und als »Musikrepertoire des Zentralsenders von Wurst« ausgegeben wird, konstruiert wiederum, wie die historischen Abbildungen Boulées und Grandvilles, eine historische Konstante. Das Prinzip der freien Ausbeute, das in der Galaxie herrscht, erweist sich hier buchstäblich als eines von vielen *Leitmotiven*, die, wie in Wagners Werk die Gier nach dem Ring und dem Gold, das menschliche Handeln durch die Zeiten hindurch bestimmen.³⁸⁵

*

Das unmittelbare Bild-Text-Verhältnis, d.h. das Verhältnis zwischen den Bildern und ihrer jeweiligen Legende, ist von einer starken Diskrepanz geprägt, die sich vor allem auf den Status der Wirklichkeit der Motive bezieht. So wie beispielsweise die offensichtliche Collage aus Zeichnungen Boulées als »Justizpaläste« (LmtA 895) und das Foto eines präparierten Menschen als »Bild des überlasteten Obersten Richters, übersensitiv« ausgegeben wird (LmtA 894), heißt es im Zusammenhang mit den Bemühungen der Chinesen um eine Rekonstruktion der Erde nach ihrer Zerstörung in den Legenden unter zwei

383 Vgl. G. Bechtold: Sinnliche Wahrnehmung, S. 163

384 Vgl. auch den ironischen Einsatz bloßer Liedtexte (ohne Partitur) im Text, wie z.B. »Vom Himmel hoch, da komm ich her« beim versehentlichen Abschuß der Flotte, die von der zerstörten Erde flieht (LmtA 838); oder »Ich hatt' einen Kameraden, // einen besseren find'st du nicht.« beim Beschluß, die Arbeiter künftig offiziell »Partner« zu nennen, um von ihrer Ausnutzung abzulenken (LmtA 869). Vgl. auch U. Bosse: Alexander Kluge, S. 180

385 Vgl. auch Bosses präzise Analyse der ideologischen Konstruktion im »Ring« und ihren Vergleich des Begriffs des »Gesamtkunstwerks« bei Wagner und Kluge. S. 178-183. So stelle sich beispielsweise durch die simulierte Simultaneität der Medien – erst die Vorstellungskraft des Lesers verwandle die Partitur in Musik – ein Moment der Irritation ein. Damit ähneln die eingestreuten Liedtexte und Partiturauszüge, die oftmals in keinem offensichtlichen Zusammenhang zur Handlung stehen, eher den Songs bei Brecht, die die Haltung der Figuren verdeutlichen und das Geschehen kommentieren. Freilich fehlt bei Kluge den vertextlichten Musikstücken, bei denen es sich stets um Zitate handelt, jede Explizität: Es liegt allein am Rezipienten, dessen Bildung vorausgesetzt wird, die historischen Zusammenhänge herzustellen.

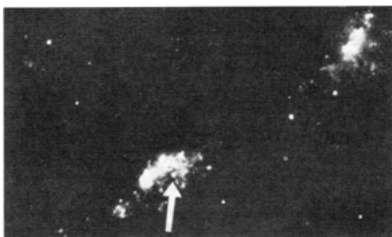
ganzseitigen Abbildungen: »Naturgetreu wiederaufgebaute Gegend« bzw. »Landschaft« (LmtA 858f.). Bei genauerem Hinsehen stellen sich die beiden Bilder jedoch als Tuschezeichnungen heraus. Damit wird nun einerseits noch einmal der utopische Charakter des Modells China verdeutlicht; andererseits aber erfährt eben dieses durch die Ausstellung seiner Scheinhaftigkeit auch eine ironische Brechung, die mit dem Hinweis der Verlegung der verkleinerten Wüste Gobi um »600 km nach Norden« aus ökonomischen Gründen im Fließtext korrespondiert (LmtA 914).³⁸⁶

Abgesehen vom komischen Effekt, der durch diese mediale Diskrepanz entsteht und dem grotesken sowie bisweilen – beispielsweise in der Beschreibung von Heineke-Bayers tödlichem Unfall – makabren Ton des Textes entspricht, zeigt dieses Text-Bild-Verhältnis vor allem eines: das Scheitern der *Evidenz*. Augenscheinlich wird auf dem Foto der »aufgeopferten Einheiten«, auf dem nicht identifizierbare helle Flecken zu sehen ist, lediglich, daß eben jene »Einheiten« nicht faßbar sind – ein Eindruck, den der auf einen scheinbar beliebigen Punkt zeigende übergroße Pfeil noch verstärkt (LmtA 853). Steht der Begriff der Evidenz für das visuell »Offenkundige«, für das zugleich »Verbindlichkeit«³⁸⁷ beansprucht wird, ist dem Text zwar auf der einen Seite der Gestus der Evidenz eigen: Das Vorwort, die in den Legenden zumeist als »Abb.« bezeichneten Reproduktionen, Interviews, Zitate, die Fußnoten und der Berichtstil suggerieren auf formaler Ebene, daß es sich bei der Erzählung um ein Werk der Geschichtsschreibung handelt.

Da Fotos generell von ihrem Zeichenstatus her der »Wirklichkeit« am nächsten stehen, zeigt sich aber insbesondere an der Brechung der Glaubwürdigkeit der insgesamt 20 reproduzierten genuin fotografischen Aufnahmen die Hinfälligkeit eben jenes Konzepts von Evidenz und damit auch des Verzeichnens der »Fakten«. Exemplarisch wird dies im Text an den beiden Fotos von Trümmern der Erde gezeigt, deren »Professionalität« und damit scheinbare Verlässlichkeit zunächst noch durch den Hinweis betont wird, daß diese Aufnahmen durch ein nicht näher erläutertes »NGC-4762 Verfahren« zustande gekommen seien (LmtA 835).

386 Vgl. auch U. Bosse: Alexander Kluge, S. 175

387 Vgl. die Definition von Evidenz in der Spätscholastik als »Gewißheit« und »verbindliche Offenkundigkeit« in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 3, S. 830



Aufnahme des Trümmer-Rings nach dem NGC-4762-Verfahren.



Teil der verformten Erdkruste, westlich von Havanna. Aufnahme aus 2200 km Höhe.

Die im Anschluß wiedergegebene Diskussion zwischen den »Kameraden«, was denn nun eigentlich genau auf den Bildern zu sehen sei – der »westliche« oder »östliche«, ein »länglicher« oder »runder« Trümmerring –, endet mit der Feststellung Boltzmanns:

»Man müßte noch erwähnen, daß die Berichte zwar sämtlich auf exakten Beobachtungen beruhen, daß aber vielleicht unterschiedlich beobachtet wurde. Zwicky: Es geht um ziemlich unübersichtliche Verhältnisse. Man konnte damals nicht sofort alles ordentlich, in der gewohnten Weise, erfassen. Dorfmann: Außerdem sind wir zu viert. Jeder sieht das etwas anders.« (LmtA 836)

Selbst wenn jedoch solchen perspektivischen Brechungen dadurch begegnet wird, daß – wie in den Gesprächen der »Kameraden« – sämtliche Sichtweisen wiedergegeben werden, stellt sich zusätzlich das Problem, daß die Geschehnisse und Objekte oft nicht das sind, was sie zu sein scheinen. So wie die »Kameraden« sich selbst als Spione ständigen Operationen unterzogen haben, um für den Feind nicht identifizierbar zu sein (LmtA 852), wodurch aber auch im Nachhinein die Relevanz ihrer reproduzierten Porträts (LmtA 846) in Frage gestellt wird, so wird das Motiv der Täuschung für den Text bestimmend: Die »Justizpaläste« existieren nur zum Schein und sind in Wirklichkeit »Kathedralen der Rechtsverdrehung« (LmtA 893ff.), Arbeiter werden zur Verschleierung ihrer Ausnutzung offiziell euphemistisch als »Partner« bezeichnet (LmtA 869), die »Kameraden« halten sich an mittels Decknamen geheim gehaltenen Orten auf, so daß z.B. »Idaho« für eine Gegend bei Frankfurt a.M. steht (LmtA 849); schließlich wird die Parade zum 1. Mai 2012, die weltweit im Fernsehen übertragen werden soll, aus Propagandagründen nicht nur auf den Januar vorverlegt – weil nicht mehr genügend Arbeiter vorhanden sind, werden an ihrer Stelle »Soldaten und Maschinisten« als Arbeiter »verkleidet« (LmtA 868f.).

Weist der Begriff der Evidenz auch auf das metaphysisch Offenkundige und damit auf eine Instanz der Erkenntnis hin³⁸⁸, so stehen vor dem Hintergrund dieses Leitmotivs der (Augen-) Täuschung die Abbildungen und vor allem die gemeinhin als besonders glaubwürdig eingestuften Fotos, deren Objekte im Text der Fragwürdigkeit preisgegeben werden, exemplarisch für die – am Ende im Negativdruck der Partitur – buchstäbliche *Verdunkelung* des Lichtes der Aufklärung und für die nicht gezogenen Lehren aus den stets aufs Neue wiederholten »Lernprozessen«: Wie Zwicky selbst feststellt, wird den »Kameraden« durch die Ausweglosigkeit ihrer Situation am Rande der Galaxie »die ›reine Erkenntnis‹« getrübt (LmtA 850). In einer »blinden Parabel«, d.h. einer Parabel, in der – sieht man vom ironisch gebrochenen Modell China ab – die »Auswege« fehlen und deren Moral sich nur vor der Negativfolie des desaströsen Geschehens abzeichnet, fehlt den »Lichtbildern« oftmals das Licht der Erkenntnis: Viele Abbildungen bleiben »blind« und verwandeln sich in Sinnbilder eines Zustandes allgemeiner Erkenntnislosigkeit.

**»Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945«
(»Unheimlichkeit der Zeit«, Neue Geschichten, Heft 2)
(1977/2000)**

Der Text

Die Überschrift des letzten Kapitels der Erzählung »Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945« spielt auf ein Science-Fiction-Szenario an: »Besucher vom anderen Stern«. Nur: Die Science-Fiction ist hier Wirklichkeit geworden. Die Zerstörung von Kluges Heimatstadt durch einen Luftangriff der Alliierten ist für die Bewohner zum »Weltuntergang« im Kleinen geworden. Ihr neues Zuhause, eine »elende staubige Gegend [...] an den Rändern der Zerstörung, an denen sie siedelten wie an einem ausgetrockneten See« (H 80), mutet postapokalyptisch an. Ähnlich wie im Fall der »Siedler« im »Westen der Galaxie« ist freilich auch hier der Wille weiterzumachen ungebrochen – bei gleichzeitiger Verdrängung der eigenen Geschichte: Die »offensichtlich eingeborene Erzähllust, die psychische Kraft, sich zu erinnern« haben die Halberstädter »genau in den Umrissen der zerstörten Flächen der Stadt verloren« (H 82); obwohl erst ein Monat seit der Zerstörung vergangen ist, scheint der Luftangriff vor diesem Hintergrund »100 Jahre zurück [zu liegen]« (H 81). Schließlich ähnelt auch das Projekt der Geschichtsschreibung, mit dem der »Besucher vom anderen Stern«, James N. Eastman, im Mai 1945 nach Halberstadt kommt, dem der vier »Experten« aus den »Lernprozessen«: Für eine »grundlegende psychologische Studie« (H 80) möchte der US-Stabsoffizier Erlebnisberichte sammeln. Sein Vorhaben, den Bewohnern »die Zunge zu lösen« (H 80), scheitert freilich an deren Erinnerungslosigkeit. Seine »wissenschaftlichen« Methoden, mittels »Verpflegungspakete« (H 80), die er »nach Art einer Mausefalle« auslegt, um bei den Befragten den »Habenwollen«-Instinkt auszulösen (H 81), werden zur Parodie sogenannter »wissenschaftlicher« Methoden, für die das individuelle Geschick der Bewohner selbst keine Rolle spielt.

Dieses Unternehmen Eastmans, die »Erzähllust« der Halberstädter zu wecken und ihre Berichte zu sammeln, ähnelt dem des Erzählers des Textes

selbst – dem Erzähler im »Luftangriff auf Halberstadt«. »Erfolgreich« bei der Wiedergabe der Einzelschicksale ist aber eben jener Erzähler nun deshalb, weil sich sein Vorgehen radikal von dem seines innertextlichen Pendants, dem professionellen »Wissenschaftler«, unterscheidet. Anders als der US-Offizier, der lediglich seine theoretischen Überlegungen empirisch untermauern möchte und deshalb hinsichtlich der Berichte der Menschen »praktisch schon alles im voraus [wußte]« (H 80), ordnet der Erzähler seinen Text nicht einer »Leitthese« unter: Bereits der an Prousts »Cahiers«³⁸⁹ angelehnte Untertitel »Heft« weist darauf hin, daß die Erzählung – die Kluge im übrigen, um die »nötige Unbestimmtheit« zu erreichen, mit Bleistift geschrieben hat³⁹⁰ – keinem »Oberbegriff«³⁹¹ folgt. Inhaltlich und formal liegt der Erzählung mit der Montagetechnik, durch die der Text in kurze »Miniaturen« zerfällt, das Prinzip der Diskontinuität zugrunde. Jede kohärente, »übersichtliche« Darstellung des Ereignisses des Luftangriffs als Ganzes wird negiert. Achronologisch springt die Handlung vom 8. April 1945 über eine Diskussion aus dem Jahr 1976 (H 49f.), ein 1952 geführtes Interview (H 59-64) und den Vortag des Angriffs (H 66ff.) zu den Stunden, Tagen (H 79) und schließlich dem Monat (H 80ff.) danach. Gleichzeitig wird in den Titeln von zwei Kapiteln des zweiten Teils mit der »Strategie von unten« (H 43), d.h. der Perspektive der Bewohner Halberstadts, und der »Strategie von oben« (H 48), d.h. der Perspektive der Bomber, eine räumliche Opposition hergestellt: Denn um das Ereignis des Luftangriffs zu erfassen, bedarf es statt Eastmans einseitiger Konzentration auf die Halberstädter der Darstellung eines *Verhältnisses*. Hinsichtlich der Textproportionen überwiegen dabei die Geschichten von »unten«, durch deren Positionierung am Anfang und am Ende – sieht man von der abschließenden »Coda« »Besucher vom anderen Stern« ab – der Text eine klare symmetrische Struktur erhält.

*

»Unten« ist der Ort des »Menschen«, des Individuums. Wenn es in der Vorbemerkung der »»Unheimlichkeit der Zeit«« heißt »*Ich war dabei, als am 8. April 1945 in 10 Meter Entfernung so etwas [eine Bombe] einschlug*«³⁹², dann läßt sich dieses »Ich« sowohl als Ich des Autors interpretieren – der den Angriff mit 13 Jahren selbst miterlebte –, wie auch allgemein als eine Instanz des Individuums, dem in den unterschiedlichen »Ichs« der Berichte von »unten« eine Stimme verliehen wird.³⁹³ Bei den Texten handelt es sich aber nun eben nicht um authentische Augenzeugenberichte, sondern, so Kluge in einem Interview³⁹⁴, um Mikro-*Erzählungen*, genauer: um die für Kluges Werk typische Vermischung von Fiktion und Fakten. Innerhalb dieser »Miniaturen« wird der auktoriale Erzähler, der sich nur selten in Kommentaren

389 A. Kluge: Verdeckte Ermittlung, S. 37

390 Ebd.

391 A. Kluge: »Unheimlichkeit der Zeit«, S. 11

392 Ebd.

393 Insgesamt vier reine »Ich«-Berichte: H 37ff., 39f., 40f., 76ff.

394 V. Hage: Zeugen der Zerstörung, S. 209. So habe es, wie Kluge hier im Interview mit Volker Hage sagt, die Figur der Gerda Baethe tatsächlich gegeben. »Aber ihre wirklichen Gedanken kenne ich natürlich nicht. Da arbeite ich wie ein Romanautor. Zugleich bin ich aber ein strenger Objektivist, indem ich die Verhältnisse genau studiere.«

explizit zu Wort meldet³⁹⁵, vor allem durch eine *Tendenz zur Pointierung* als Moment der fiktionalen »Verdichtung« erkennbar.³⁹⁶

Was auf diese Weise in den Mittelpunkt gerückt wird, ist »Strategie von unten«, der »Eigensinn« der Halberstädter. Dieser dient dabei zumeist dem Versuch, noch vor dem *eigenen* Leben, *Eigentum*, d.h. konkrete Waren in Sicherheit zu bringen. So wird gleich im ersten Satz der ersten »Miniatur« hervorgehoben, daß das Kino, in das eine Sprengbombe einschlägt, »der Familie Lenz [gehört]« (H 27), wodurch sich die Theaterleiterin Frau Schrader als Schwägerin verantwortlich fühlt, unverzüglich »aufzuräumen« (H 28), damit auch ja die 14-Uhr-Vorstellung rechtzeitig beginnen kann. Ebenso gilt die Hauptsorge der Unternehmerin Tittmann während des Angriffs einzig und allein ihren »2 Zentner Wursthüllen«: Sie »wäre entsetzt gewesen, sie verbrannt zu wissen« (H 78). Während dann in der längsten Geschichte »von unten«, der Flucht der Volksschullehrerin Gerda Baethes mit ihren Kindern, dieses »Warendenken« in der Bemerkung kulminiert, daß es vor allem das »Söhnchen« zu schützen galt, weil die Mutter glaubt, »die weniger wertvollen Mädchen später ersetzen zu können« (H 44), wird in den Miniaturen davor und danach dieser Fokus der Halberstädter auf ihr Eigentum oftmals als (kurzer und damit lakonischer³⁹⁷) letzter Satz zur abschließenden Pointe: Friedhofsgärtner Bischoff macht während des Luftangriffs aus der Überlegung heraus, daß ihn in den nächsten Tagen Überstunden erwarten, ein Nickerchen, »damit er Vorrat hat« (H 34); eine Gruppe, die nach den Angriffen aus dem Luftschutzkeller kommt, kann ihr zuvor sorgsam verstecktes Gepäck nicht mehr finden: »Das traf uns sehr. Wir fanden aber keine Stelle, an der wir Rache nehmen konnten« (H 40); Familie Henze konzentriert sich nach dem Verlust ihres Hauses vor allem auf »ihr« »Trottoirstück«, auf dem sie zu sicherndes »Bergegut« lagert – »eine Steppdecke«, »Christbaumschmuck«, »eine Briefmarkensammlung«, eine »Stablampe«: »Jetzt müssen wir an die

395 So immer dann, wenn Wissen von etwas vermittelt wird, das sich der jeweiligen Figur im Text entzieht. Beispielsweise in dem Titelzusatz der Miniatur »Katastropheneinsatz einer Kompanie Soldaten in der Plantage«, in der kein innertextlicher Sprecher auszumachen ist: »Von Anfang an zu spät«. Zudem in der Bemerkung, daß in der Halberstädter Plantage im 18. Jahrhundert Seidenraupen beheimatet gewesen seien und es sich bei der Ähnlichkeit zwischen den vor der Katastrophe aufbewahrten »Grasböden« mit »Särgen« nur um einen »vertrackten Anschein« handelte, »denn natürlich waren die aufeinandergepackten Grasboden-Reste als Särge überhaupt nicht brauchbar.« (H 30) Weitere auktoriale Passagen finden sich in einer Fußnote, die herausstreicht, daß die Protagonistin Gerda Baethe nichts von den »18 Schutzsuchenden« weiß, die sich in dem Luftschutzkeller befinden, an dem sie vorbeigeht (H 43), sowie in der überblickenden Beschreibung der zerstörten Stadt in der letzten Miniatur »[Die Sonne ›lastet‹ über der ›Stadt, da ja kaum Schatten ist]« (H 79).

396 V. Hage: Zeugen der Zerstörung, S. 207f. So sei es laut Kluge ein »Fehler«, wenn man, wie etwa Walter Kempowski in seinem »Echolot«, »nur Material häuft: Grundsätzlich braucht man eine Gegenbewegung, eine Verdichtung. [...] Wichtig ist mir der Gedanke: Autoren sind nicht dazu da, die Wirklichkeit zu verdoppeln – Phantasie hat die Wirklichkeit zu verdichten, komplexer zu zeigen.«

397 V. Hage: Zeugen der Zerstörung, S. 205. »Für mich ist Lakonie ein wichtiges Mittel. Etwas, das mich sehr berührt, führt bei mir zu einem kurzen Text, es wird zum Splitter.«

Nacht denken, wie wir irgendwie in der Nähe unserer Waren überwintern.« (H 41)

Zugleich verweisen die Pointen am Ende aber auch auf die Vergeblichkeit aller Bemühungen, sich selbst und das eigene Hab und Gut zu retten. Während es am Schluß der minutiösen Schilderung der »Hochzeit im Roß« bezüglich der Gäste trocken heißt: »Wie gesagt, es entkam keiner« (H 39), unterstreicht der häufig auftretende Begriff der »Nützlichkeit« die allgemeine kapitalistische Wahrnehmung der Bewohner. Frau Schrader fühlt sich nach der Zerstörung »ihres« Kinos »zu nichts mehr nütze« (H 29), der Heizer Karl Lindau »mochte sich gern nützlich machen«, muß aber einsehen, daß sich ihm »kein *Arbeitsansatz*« bietet (H 74); ein Berufsfeuerwehr-Offizier sieht hilflos zu, wie die »wertvollen Besitztümer der Stadt« in Flammen aufgehen, stellt in dieser »Gesamtschau des Besitztums« »Schätzwerte« fest und gibt »dann den Brand frei« (H 78), weil er weiß, daß der Kampf gegen ein Feuer von diesem Ausmaß »immer aussichtslos« ist (H 77).

Innerhalb einer Strategie der Pointierung verweisen die in Anführungszeichen gesetzten Begriffe auf traditionelle »Strategien von unten«, auf einen Bereich der Erfahrung, aus dem man bislang in Situationen der Not einen »Rat« beziehen konnte³⁹⁸: Gerda Baethe »horcht« auf die Bombengeräusche (H 44), versucht, die Einschläge zu »fühlen« (H 43) und zwingt sich, »strategisch [...] zu denken« (H 45); die Turmbeobachterinnen, Frau Arnold und Frau Zacke, »robben« und »trecken« (H 36). Die Klugesche Kategorie des Gefühls tritt daneben primär in anzitierten Sprichwörtern und Schlagertexten zutage, in denen die Geschichte der Wünsche vergangener Generationen als Erfahrungsschatz verborgen ist. So denkt die »Turmbeobachterin« Frau Zacke im Moment der höchsten Gefahr an ein Sprichwort, in dem vom »Hoffen« die Rede ist (H 37) – auf Niederdeutsch, dem regionalen Dialekt und damit der ursprünglichen Sprache der Figur; die Hochzeitsgesellschaft »im Roß« hört kurz vor dem Angriff das »Lieblingslied« der Braut mit der ersten Zeile »Träum mein kleines Baby« (H 38); Gerda Baethe, die als Volksschullehrerin die gebildetste der Figuren von »unten« ist, kommen während des Angriffs die romantischen Verse »und schöne, weiße Wolken ziehen dahin/mir ist, als ob ich längst gestorben bin...« (H 45) in den Sinn.

Freilich erweisen sich solche »Strategien von unten«, d.h. »elementare Wahrnehmungsformen wie »fühlen« oder »horchen« und bodenverhaftete Bewegungen wie »robben« oder »trecken«³⁹⁹ oder eben bloßes »Warten und Wünschen« (H 48) angesichts des in der Geschichte beispiellosen Bombenkriegs als relativ zwecklos. Zugleich akzentuieren die Anführungszeichen die Unzulänglichkeiten der Sprache selbst, die Katastrophe präzise darzustellen: Die Protagonisten versuchen, insbesondere mittels Vergleichen die Ausnahmesituation innerhalb ihres bekannten Erfahrungshorizonts zu verorten; beispielsweise wenn in Frau Schraders Wahrnehmung die Häuser »wie Fackeln« brannten, und sie zugleich »nach einem besseren Ausdruck für das [sucht], was sie so genau sah« (H 28); oder wenn die Inhaberin der »Butterhandlung Henze« in ihrem Ich-Bericht bemerkt, daß man auf der Flucht über das Trümmerfeld rannte »wie über einen Steingarten, auf dem nichts wächst« (H 40).

398 Vgl. auch U. Bosse: Alexander Kluge, S. 202-206

399 U. Bosse: Alexander Kluge, S. 203

Diese sprachlichen Unschärfen fallen um so stärker auf, als die »Miniaturen« durchgehend in einem höchst präzisen und distanzierten Berichtstil verfaßt sind. Eben jener entspricht damit einerseits der betont sachlichen Vorgehensweise der Halberstädter während des Angriffs und ihrer Wahrnehmung der Dinge um sich herum unter dem Aspekt der Nützlichkeit und vor allem des materiellen Wertes – alle behalten die Nerven; von hysterischen Anfällen oder Amokläufen wird nicht berichtet. Andererseits erhält das Geschehen durch die Minutiösität des Stils eine komische Note. Eklatant ist die Diskrepanz zwischen dem ausführlich beschriebenen rationalen wie auch »vorschriftsmäßigen« Vorgehen der Figuren bei gleichzeitiger Sinnlosigkeit der Effekte. Als grotesk erscheint es, wenn Frau Schrader »Ordnung schaffen« will und die »gekochten« und »unzusammenhängenden Körperteile in die Waschkessel der Waschküche« legt (H 29); wenn die Turmbeobachterinnen, ohne etwas zu melden, unverständlich, gleichwohl »mit Eifer«, in ihre Sprechgeräte »hineinheulen« (H 36); oder wenn der 14jährige Siegfried Paul »in seinem unzerstörten Willen« während des Angriffs für die nächste Klavierstunde immer wieder das Ende des »Lied[s] des Falstaffs ›Wie freu' ich mich, wie freu' ich mich, wie treibt mich das Verlangen« (!) übt (H 73) – nur daß die grotesken Momente hier keine Verzerrung, sondern das im Ausnahmezustand des Kriegs zerfallende Konstrukt der »Wirklichkeit« selbst darstellen.

*

Anders als in den Texten über die Geschehnisse »unten«, in denen einerseits die verschiedenen Formen der Pointierung jeder »Miniatur« eine klare Dramaturgie verleihen und andererseits Individuen indirekt in Zitaten oder direkt in wörtlicher Rede von ihrem »Eigensinn« *erzählen*, stehen in den Texten zur »Strategie von oben« technische Daten zur Zusammensetzung der Bomben, der Flugroute und der Befehle des Bomberpuls im Mittelpunkt. Sieht man von den Zitaten des Luftmarschalls Harris ab, in denen rein sachlich verschiedene Bombenarten erläutert werden (H 57), sind die am Angriff beteiligten Brigadier Frederick Anderson und Brigadegeneral Robert B. Williams die einzigen Individuen von »oben«, denen eine Stimme gegeben wird – freilich nicht erzählend, in Form einer »Miniatur«, sondern im Rahmen von Interviews. Hinsichtlich der anderen Piloten wird in den Schlußpointen der beiden Gespräche deutlich, daß den Piloten nach dem Start jede Möglichkeit einer von »Eigensinn« motivierten Handlung genommen ist: Anderson räumt ein, daß er keine »Vorstellung [hatte], was der Angriff bewirken sollte« (H 64), und Williams gibt indirekt zu, daß er sich nur als »Offizier« und »Historiker« über den Angriff Gedanken gemacht habe, nicht jedoch als Privatmann (H 66).

So sind die Bomberpiloten in ihren Jets als unaufhaltsame »Maschinerie« (H 62) und »fliegende Industrieanlagen« (H 52) der Inbegriff eines sich selbstständigenden technischen und kapitalistischen Prozesses. Einmal produziert, »mußten« »die wertvollen Bomben«, die bezeichnenderweise auch »die Ware« genannt werden, »runter auf die Stadt«, die bereits »ausradiert [war], sobald die Planung eingeleitet war« (H 63). Die spontane Bombardierung eines Flüchtlingstreks bleibt ironischerweise »eine der wenigen ›persönlichen‹ Entscheidungen« der Piloten (H 55). Im wiederholt auftretenden Motiv der Blindheit erfährt diese Reduktion des Individuums auf das bloße Funk-

tionieren seine Verdichtung. Aus Präzisionsgründen wird nach Radar und nicht nach Augenschein gebombt, d.h. die »Besetzungen [sind] aus ›psychischen‹ Gründen blind«, »sie flogen, als hätten sie eine Binde vor den Augen« (H 54), so daß auch jeder potentielle Kapitulationsversuch der Stadt von vornherein unmöglich ist (H 62f.). Gleichzeitig dient das Motiv der Blindheit, wie schon in den »Lernprozessen«, als Hinweis auf die Pervertierung aufklärerischer Ideen im Sinne eines Prozesses der Entmündigung und Zerstörung: Durch Kursivierung wird im Text betont, daß die Formation der Bomber genau »berechnet« (H 48) gewesen und zum Anflug »eine vernünftige Angriffslinie« gewählt worden sei (H 61).

Mit dieser exemplarischen Umsetzung eines antagonistischen Geschichtsmodells – »oben« die »realen Verhältnisse«, die »Geschichte«, die »uns alle umbringen wird«, »unten« »der Mensch« mit seinen Gefühlen, die in diesem Moment für eine Suche nach einem »Ausweg«, einer »Strategie« aktiviert werden – wird »Der Luftangriff auf Halberstadt« zum erzählerischen Paradigma in Kluges Gesamtwerk.

Die Abbildungen

Vergleicht man die Abbildungen der »Strategie von oben« mit jenen der »Strategie von unten«, so sticht zunächst das zahlenmäßig disproportionale Verhältnis ins Auge. Den 15 Reproduktionen von »oben« in der Erstfassung bzw. zwölf in der Neufassung aus dem Jahr 2000 stehen acht bzw. sieben von »unten« gegenüber. Bei den Porträts wird dieses Mißverhältnis besonders deutlich. »Oben« finden sich acht bzw. sechs Aufnahmen von Personen, »unten« jedoch nur eine. Das überrascht einerseits, da ja der Fließtext der Erzählung gerade von einer Marginalisierung der Rolle des Individuums angesichts der Kriegsmaschine geprägt war. Andererseits folgen jedoch gerade die Porträts vor allem durch ihre Beschriftung dieser Darstellung: In den Legenden der ersten drei Porträts sind mit »Der Planer« und »Die Jungs« lediglich die Funktionen innerhalb des Militärs wiedergegeben. Namen, die die Abgebildeten als Individuen kennzeichnen würden, fehlen (H 55).

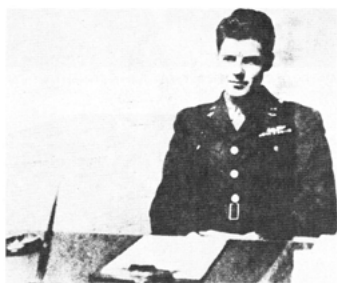


Abb. oben: Der Planer. Abb. unten: »Die Jungs«.



Ähnlich wird in dem ebenfalls um 1977 entstandenen »Buch zum Film« »Die Patriotin« verfahren, wo es im abgedruckten Off-Kommentar zu ähnlichen Standbildern von US-Bomberpiloten heißt: »Diese Bomberpiloten sind von ihrem Einsatz zurückgekehrt. Sie haben von Deutschland nichts Bestimmtes erfahren. Sie haben lediglich das Land achtzehn Stunden lang fachkundig zerlegt. Jetzt fahren sie in die Quartiere, schlafen.«⁴⁰⁰ Dieser Mangel an *Erfahrung* – eine Kategorie, durch die sich nach Kluge der einzelne definiert – wird im »Buch zum Film« durch das neben dem Text abgedruckte vergrößerte Foto visuell verdeutlicht: Das Gesicht des US-Soldaten liegt im Schatten und ist dadurch nicht zu erkennen.⁴⁰¹



Kluge hat diese Entindividualisierung auf den beschrifteten Porträts in der Neufassung des »Halberstadt«-Textes noch dadurch verstärkt, daß er drei Fotos, von denen eines den »Reporter Kunzert« und zwei den von ihm interviewten Brigadier Anderson zeigen – d.h. den neben Brigadier Williams einzigen Vertreter der Bomberpiloten, auf dessen Person näher eingegangen wird – entfernt hat.⁴⁰² In den beiden Fällen, wo dann tatsächlich die Namen der Abgebildeten in der Legende angegeben werden, wird wiederum auf eine persönliche »Geschichte« zugunsten der bloßen Nennung ihrer Rolle im Luftangriff – »Oberbefehlshaber« und »Zielmarkierer« – verzichtet (H 56). Nicht nur die Porträtierten wirken sowohl durch diese Reduktion aufs bloße Funktionieren in den Legenden als auch in ihren lächelnden (H 55) oder aus

400 A. Kluge: Die Patriotin, S. 71ff.

401 Ebd., S. 73

402 Als Grund für die Entfernung der drei Fotos kann auch die unfreiwillige denunziatorische Tendenz der Abbildungen des Brigadiers angenommen werden: So heißt es in der Legende mit ironisch ausgestellttem Pathos, daß der Brigadier »als Befehlshaber des 8. Bomber Command den einsamen Entschluß fassen mußte, ob seine Bomber, trotz des schlechten Wetters über England, am 14. August 1943 den Schlag gegen Regensburg und Schweinfurt führen sollten« (A. Kluge: Neue Geschichten, Hefte 1-18. »Unheimlichkeit der Zeit«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 81).

der Froschperspektive aufgenommenen (H 56) Sieger-Posen auf den Bildern austauschbar; beliebig erscheint damit die militärische Hierarchie, nach der die Porträts angeordnet sind: »Oben« jeweils die Ranghöheren, der »Planer«, die »Oberbefehlshaber« und »Brigadier Anderson«; »unten« »die Jungs«, der »Zielmarkierer« und »Reporter Kunzert« – ein Verhältnis, das zusätzlich in der Legende betont wird: »Abb. oben [...] Abb. unten« (H 55).



Abb.: Die Oberbefehlshaber. Ira C. Laker, links und General Carl Spaatz, rechts.



Abb.: B. Dampson, Zielmarkierer.

Die Porträts stellen dabei nur den ersten Teil einer zusammenhängenden Bilderstrecke dar: Dadurch daß sich an die Abbildungen von Personen nahtlos vier Querschnitte von Bomben (H 57f.), eine Karte mit dem Kurs der angreifenden Maschinen (H 58) und eine unbetitelt Zeichnung einer Angriffsformation (H 59) anschließen, erweisen sich die Porträtierten als bloßer Baustein innerhalb der – wie der Fließtext betont: eigendynamischen – Kriegsmaschine. Ja, »der Mensch« gerät hier buchstäblich, d.h. in der Reihenfolge der Bilder, in die Mühlen seiner eigenen Produktionsprozesse, wie das zwischen Bomben und Karten montierte Foto von »Workern« noch besonders verdeutlicht⁴⁰³ – ein Foto, das, wie sich spekulieren läßt, aufgrund seiner schlechten Qualität in der Neufassung fehlt.

Die Ware

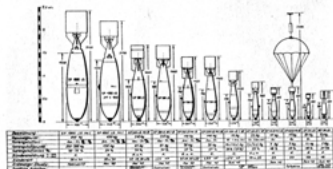


Abb.: GP = General Purpose, Mehrzweckbombe; HEF High Explosive Fragmentation = Splitterbombe.

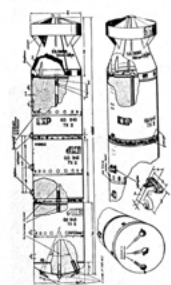


Abb.: HC 12 000 LB 5100 kg = Großladungsbombe.

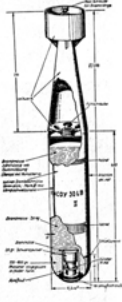


Abb.: Flüssigkeits-Brandbombe INC 30 LB MK IV -mit Längsschwefelzähl-, 14 kg.

»Denn jede Bombengattung hat eine besondere Aufgabe. Minen legen die brennbaren Inneren der Häuser frei.« Schwere Sprengbomben, die die Straßen aufreißen und die Wasserleitungen zerstören, damit nicht in den Anfangsstadien gelöscht werden kann. Die leichteren Sprengbomben treiben die Löschmannschaften in die Keller zurück. (Luftmarschall Harris: »Der erste Angriff wird floggen, um die Feuerwehren und Löschmöglichkeiten zu erschöpfen.«) Daraufhin Brandbomben, insbesondere sogenannte Flamm-Strahl-Bomben. Nach Mitteilung von Dom-Architekt W. Bolze, Dombau-Amt, Halberstadt – synthetische Lava: Benzin, Gummi, Viskose plus Magnesium. Dies stellt nach Harris ein geordnetes Ganzes dar.

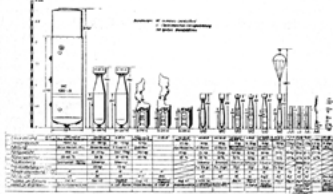


Abb.: Brandware.



Abb.: Die Worker.

Einerseits scheint in der auffallend hohen Zahl von Abbildungen in der »Strategie von oben«, wie schon in den »Lernprozessen«, der Hinweis enthalten, daß der Prozeß der sich verselbständigenden Verdinglichung, der im Krieg kulminiert, eine besondere Affinität zur Verbildlichung aufweist: An dieser Stelle können die Bomben tatsächlich, wie Kluge selbst betont, nur im Bild adäquat beschrieben werden. Die Bilder übernehmen an dieser Stelle die Funktion von Buchstaben.⁴⁰⁴ Was sich aber andererseits angesichts des hohen Abstraktionsgrades der präzisen Schema-Zeichnungen und des Überblicks über das Angriffsziel auf der Karte nicht einstellt, ist eine konkrete Vorstellung der eigentlichen Ereignisse. Wenn der Brigadier vom Reporter mit der Frage »Was sieht man?« gebeten wird, nicht »auf[zuz]ählen«, sondern »anschaulich [zu machen]«, was er selbst als Person in den Momenten des Angriffs wahrnahm, dann kann Anderson »kein anschauliches Bild vermitteln«, weil er selbst, wie man ja aus dem Fließtext weiß, »blind« flog (H 59), d.h. als »Mensch«, der sich ja, nach Kluge, über das »Eigentum an seinen Sinnen«, seinen »Eigensinn« definiert, ausgeschaltet ist.

404 Vgl. Thomas von Steinaecker: »Im Grunde bin ich Ikonoklast« – Ein Gespräch mit Alexander Kluge über die Abbildungen in seinen Texten, in: Kultur & Gespenster. H. 1 (Sommer 2006), S. 34

*



Abb. Foto Nr. 2: Martinique, links Stadtplatz der Martinikirche. Im Hintergrund das Lokal «Sauré Schnauze».



Abb. Foto Nr. 3: Eingang Schmiedestraße.



Abb. Foto Nr. 4: Fliehende, Westendort, stadtauswärts.



Abb. Foto Nr. 5: Gegenüber Hauptpost

Im Unterschied dazu zeichnen sich die Abbildungen der »Strategie von unten« durch ein hohes Maß an Konkretheit und Sinnlichkeit aus: Im Fließtext werden sechs Fotografien einem »unbekannten Fotografen« zugeschrieben, die dieser direkt nach dem Angriff von zerstörten Straßenzügen und schließlich als Panoramaansicht vom brennenden Halberstadt gemacht haben soll, um »seine Heimatstadt in ihrem Unglück fest[zuhalten« (H 39).

Nicht nur erhält die Erzählung durch die Angaben der abgebildeten Lokalitäten in den Legenden der sechs Fotografien einen Grad an dokumentarischer Qualität, der jenen der akribischen sprachlichen Beschreibungen noch einmal steigert; in ihrer verwackelten Optik ist den sechs Fotos von zumeist fliehenden Menschen, d.h. Menschen *in Bewegung*, ein starkes dramatisches Moment zu eigen, das den subjektiven Blick des Fotografen wiedergibt und den Betrachter, anders als den Leser der distanziert geschriebenen Texte, unmittelbar *in* das Geschehen versetzt. Freilich haftet den Fotos gerade auch wegen ihrer unscharfen und daher vermeintlich authentischen Optik eine gewisse Beliebigkeit an, der nur durch die umso präziseren Legenden vorgebeugt wird. Dies mag auch einer der Gründe für die Entfernung zweier in ihrer Motivik ähnlichen Fotos aus der Neufassung sein.⁴⁰⁵



Das einzige Porträt in der »Strategie von unten« unterscheidet sich in seiner Optik wiederum radikal von denen in der »Strategie von oben«. Statt aufrecht stehende lachende Männer auf fast halbseitigen Aufnahmen zeigt es den kleinformatischen Ausschnitt des (offensichtlich) traurigen, sorgenvollen, ja vielleicht schmerzverzerrten Gesichts einer Frau, bei der es sich, wie – da es unbeschriftet ist – lediglich der Fließtext vermuten läßt, um die vermeintliche Gerda Baethe handelt. Die vergleichsweise Winzigkeit des Porträts unterstreicht die Hilflosigkeit der Abgebildeten; darüber hinaus erhält das Bild durch den extremen Fokus auf die Mimik repräsentativen Charakter: Als »Schmerzensbild« wirkt das Porträt stellvertretend für all jene »unten«, die zwar im restlichen Text eine Stimme, aber kein Gesicht erhalten. Das Fehlen einer Legende, die Klarheit über die Identität der Abgebildeten gäbe, deutet zusätzlich auf die Bedeutung des begleitenden Fließtextes. So wie die kurze Beschriftung der großformatigen Porträts der Soldaten durch die bloße Nennung ihrer Funktion diese entindividualisierte, so entwickelt die Erzählung als »lange Legende« zum kleinformatischen Bild die »Gefühle« und den »Eigensinn« Gerda Baethes. Deren Erkenntnis, daß tatsächlich keine wirksame »Strategie von unten« vorhanden sei (H 48) – was sich auch dadurch äußert, daß sich Gerda Baethe bei ihrer Flucht zwar auf ihre Sinne verläßt, ihr aber der Überblick über die Gesamtsituation fehlt (H 43)⁴⁰⁶ –, mag auch der Grund für eine weitere Änderung in der Neufassung der Erzählung gewesen sein: Der Überblick über die Situation »unten«, der durch die beiden weggefallenen Karten des »vermutliche[n] Weg[s] des unbekanntem Fotografen«⁴⁰⁷ und des »Weg[s] der Feuerwehren in der Innenstadt«⁴⁰⁸ vermittelt wird, wirkt angesichts der – von den wenigen auktorialen Passagen abgesehen – betont personalen Perspektive inkonsequent.

So existiert zwar »kein Bild« (H 46), d.h. keine konkrete Vorstellung einer praktikablen »Strategie von unten«, aber: »Man kann es malen« (H 47). Als Gerda Baethe zu dem Schluß kommt, daß eine wirksame »Strategie von unten« »eine Frage der Organisation« sei, kommen ihr die Pläne in den Sinn, von denen ihr ein befreundeter »Herr von der Organisation Todt« erzählt hat – die Pläne, mittels eines Kanalsystems »Schiffe bergauf über die Alpen« nach Italien fahren zu lassen (H 47). Zwei im Anschluß abgebildete Zeich-

406 »Gerda registrierte das [den Bombeneinschlag] als »entfernt«. Sie konnte es ja auf keiner Lage-Karte eintragen oder sehen.« (H 43)

407 A. Kluge: Neue Geschichten (1977), S. 43

408 Ebd., S. 99

nungen geben dieses fantastische Szenario dezidiert naturalistisch wieder (H 47f.).



Abb.: Schiffe führen die Hochgebirge hinauf über die Pässe und Gipfel nach Italien und zurück. Von Nordsee zur Adria. Unten eine der Schläusen. Weiter oberhalb: Tunnels. Planschiffe von 1938.

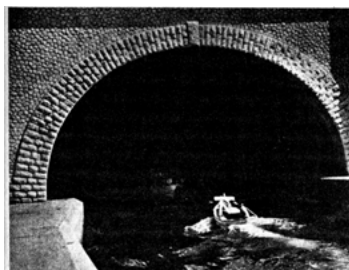


Abb.: Die Einfahrt in den Alpen-Sperriegel.

Durch Gerda Baethes Assoziation werden eben diese Bilder nun in einen veränderten Kontext gestellt. Standen sie ursprünglich als *Wahnsinnsbilder* für eine »Strategie von oben«, die, »ingenieursberechnet« (H 47), aus imperialistischen wie megalomanischen Berechnungen heraus das Unmögliche möglich machen soll, verwandeln sie sich im Moment der Verzweiflung für Gerda Baethe in *Bilder der Hoffnung* – der Hoffnung darauf, daß trotz der Übermacht der »realen Verhältnisse« und wider alle Wahrscheinlichkeit ihr Wunsch nach einer »Strategie von unten« in Erfüllung geht.⁴⁰⁹ Zugleich wird in dieser Umdeutung der ambivalente Charakter der Gefühle und Wünsche deutlich. Diese können eben nicht nur für ein positives emanzipatorisches, sondern auch, wie in den »Imaginationsbildern« Boulées und Grandvilles in den »Lernprozessen«, für ein zerstörerisches repressives Prinzip stehen.⁴¹⁰

*

Zwei Abbildungen, die weder der »Strategie von unten« noch jener von »oben« klar zuzuordnen sind, rahmen die Erzählung und unterstreichen damit ihren symmetrischen Aufbau. Beide Male handelt es sich um Bilder mit emblematischem Charakter. Die Reproduktion eines Kinoplakats zu Beginn der Erzählung dient auf den ersten Blick als Illustration des Films, der in Frau Schraders Kino läuft und dessen »Matinee-Vorstellung« durch den Luftangriff »abgebrochen« wird (H 27): »Heimkehr« von 1941.

409 Vgl. auch U. Bosse: Alexander Kluge, S. 200f.

410 Der Zusammenhang zwischen Bildern und dem Begriff des Imaginären kann hier nur angedeutet werden. Vgl. hierzu: Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991



Zugleich ist die Abbildung aber auch Programm – in sechsfacher Hinsicht. Mit der Text-Bild-Einheit auf dem Plakat wird gleich zu Anfang das poetologische Verfahren der Erzählung vorgestellt; zudem wird in der klaren Bildaufteilung die den Text bestimmende Raumstruktur vorweggenommen: »Oben« sind die Porträts der Schauspieler Paula Wessely, Peter Petersen und Attila Hörbigers zu sehen, »unten« eine bis zum Horizont führende schneebedeckte Straße, die von Häusern gesäumt wird. Insbesondere betont die Reproduktion aber Kluges Realismusmodell, das auch dieser Erzählung zugrunde liegt: Einerseits verstärkt der Abdruck eines tatsächlich existierenden Kinoplakats den dokumentarischen Charakter des zum Teil fiktiven Texts; andererseits verweist der Plot des Films auf die komplexe Verschränkung von realistischer und antirealistischer Haltung: Als Rechtfertigung des Überfalls auf Polen hat Gustav Ucickys Propagandastreifen die sogenannte »Heimkehr« der Deutschen in den Osten zum Thema, wo die Bewohner von deutschen Kampfbombern getötet und vertrieben werden. In der »Patriotin« wird dasselbe Plakat der »Märchenwelt« zugerechnet⁴¹¹ – ein böses Märchen freilich, das Wirklichkeit wurde. Was dann also in Frau Schraders Kino *reißt*, ist nicht nur der Film selbst, sondern eine Realität, die spätestens 1939 »filmische«, d.h. »irrationale« Züge trug – nicht zufällig wird zu Beginn bezüglich der Kinovorführung der mehrdeutige Begriff der »Vorstellung« gebraucht (H 27), der sich sowohl auf die »Filmvorführung« als auch auf ein mentales »Wunschbild« beziehen kann: »Die Verwüstung [...] des Theaters« als Einbruch der Realität steht »in keinem sinnvollen oder dramaturgischen Zusammenhang zu dem vorgeführten Film.« (H 28) Sechstens erweist sich der Film als Negativfolie für das, worum es im folgenden Text gehen wird, um die Kategorie der Gefühle – freilich nicht um die mit Musik unterlegten und tränen-

411 A. Kluge: Die Patriotin, S. 128f.; das siebte Kapitel des Buchs zum Film trägt den Titel »Märchenwelt«, S. 118-129

treibenden »großen« Kinogefühle, sondern um den Überlebenswillen und seine kleinen, statt dramatischen oft grotesken Aktionen.

Noch deutlicher als im reproduzierten Kinoplakat werden die Anleihen an das Emblem in der letzten Abbildung des Textes. So wie es sich beim Emblem um eine schriftliche Deutung eines Bildes aus dem »Buch der Natur« handelt, so schlägt Kluge hier buchstäblich ein anderes Buch auf, das »Buch der Geschichte«⁴¹². Die Erstfassung gibt auf einer Doppelseite⁴¹³ die Vogelperspektive auf das zerstörte Halberstadt wieder. Das Textelement *darunter*, ein Zitat aus Karl Marx' »ökonomisch-philosophischen Manuskripten«⁴¹⁴, erfüllt zum einen die Funktion einer bilderklärenden *Subscriptio*; zum anderen verdeutlicht sie den Emblem-Charakter der Seite durch die kursivierte Nennung der Buch-Metapher: »Man sieht, wie die Geschichte der *Industrie* und das gewordene *gegenständliche* Dasein der Industrie das *aufgeschlagene* Buch der *menschlichen Bewußtseinskäfte*, die sinnliche vorliegende menschliche *Psychologie* ist...« (H 79)

[Die Sonne »lastet« über der »Stadt«, da ja kaum Schatten ist] Über den zugeschütteten Grundstücken und den durch die Trümmerwelt verwischten Straßenzügen ziehen sich nach einigen Tagen Trampelpfade, die auf legerer Weise an frühere Wegverbindungen anknüpfen. Auffällig ist die Stille, die über der Trümmerstätte liegt. Die Ereignislosigkeit trägt insofern,



als in den Kellern Brände noch leben, die sich von Kohlenkeller zu Kohlenkeller zah unterirdisch dahinziehen. Viel Krabbelgeräusch. Einige Zonen der Stadt stinken. Es sind Leichensucher-Gruppen tätig. Ein strenger, »stillere« Geruch nach Verbrenntem liegt über der Stadt, der nach einigen Tagen »vertraut« empfunden wird.



»Man sieht, wie die Geschichte der *Industrie* und das gewordene *gegenständliche* Dasein der Industrie das *aufgeschlagene* Buch der *menschlichen Bewußtseinskäfte*, die sinnliche vorliegende menschliche *Psychologie* ist...«

Abb. aus der ersten Fassung von 1977 mit der doppelseitig reproduzierten Fotografie des zerstörten Halberstadts

Die beiden Begriffe, die das vorangegangene Geschehen bestimmten, werden hier – durch Kursivdruck hervorgehoben – wie in einem Fazit oder auch einer

412 Vgl. zum »Buch der Natur« und »Buch der Geschichte«: H. Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, insbesondere die ersten sechs Kapitel, S. 9-68

413 A. Kluge: Neue Geschichten (1977), S. 102f.; ebenso war die Wiedergabe des Kinoplakats in der Erstfassung ganzseitig, mit dem Titel der »Miniatur« *darunter*, ebd., S. 34.

414 Karl Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte [1844], in: Günter Hillmann (Hg.): Pariser Manuskripte. Texte zu Methode und Kritik II, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1966, S. 82f.

Moral noch einmal zusammengefaßt: das subjektiv-objektive Verhältnis der Geschichte (der Industrie) und die durch diese nun augenscheinlich zerstörte (menschliche) Psychologie. Offenbart das barocke Emblem die gottgegebene Ordnung der Welt, die allem Unheil zum Trotz in der Transzendenz ihre Stütze hat, so trägt Kluges aufgeschlagenes Buch der Geschichte ausschließlich die apokalyptischen Züge einer »negativen Theologie«. ⁴¹⁵ Seine übergeordnete Warte gleicht dabei der des »Besuchers von einem anderen Stern«, der entweder James N. Eastman jr. oder aber auch »Engel der Geschichte« ⁴¹⁶ heißen kann. Im Blick zurück sieht er

»eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm bis zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.« ⁴¹⁷

Mit der Perspektive und dem Szenario des Fotos korrespondiert die letzte »Miniatur« von »unten«, die auktoriale Schilderung der Tage unmittelbar nach dem Luftangriff, die zugleich zur Überschrift, zum *Motto* der angehängten *Pictura* wird: »[Die Sonne »lastet« über der »Stadt«, da ja kaum Schatten ist]«. Der Blick des Erzählers ist hier gleichsam ein Stück *verrutscht*; der klaren Raumstruktur, die die Erzählung bestimmte, entspricht nun nicht mehr der Himmel »oben« und die Erde »unten«, sondern die Erde und der Untergrund. Wenn davon die Rede ist, daß sich nach einigen Tagen [durch die Trümmer] Trampelpfade [ziehen], die auf legere Weise an frühere Wegverbindungen anknüpfen«, während »in den Kellern Brände noch leben«, und der strenge Geruch »nach Verbranntem über der Stadt« bald als »»vertraut« empfunden wird« (H 79), dann scheint auch der »Luftangriff auf Halberstadt« zu einem »Lernprozeß mit *tödlichem* Ausgang« geworden zu sein, nach welchem alles – die Anführungszeichen des »vertrauten« Geruchs betonen es – so weiterläuft wie bisher und das Geschehene, das mitnichten tot ist, sondern noch immer »lebt«, in den Untergrund geschoben und damit metaphorisch ins *Unterbewußte verdrängt* wird.

Wenn zugleich in dieser abschließenden »Miniatur« analog zum »Sonnenaufgang« (»L'Aurora«) am Ende der »Lernprozesse« davon die Rede ist, daß die Sonne über der Stadt laste (H 79) und, nachdem die Bewohner wie die Piloten während des Luftangriffs in ihrer Seh Wahrnehmung beeinträchtigt waren, das Marx-Zitat davon spricht, daß man – nun endlich also – *sehe*, dann befördert das grelle Licht, in das die Stadt auf dem Foto getaucht ist, lediglich die Erkenntnis der Zerstörung der menschlichen Psychologie und die

415 Vgl. David Roberts: Alexander Kluge und die deutsche Zeitgeschichte: *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8.4.1945*, in: Böhm-Christl: Alexander Kluge, S. 107

416 Vgl. Negts und Kluges Bezug auf Benjamins »Engel der Geschichte« in: O. Negt/A. Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, S. 279f. sowie W.G. Sebalds Analogisierung der Perspektive am Ende von Kluges Text mit jener von Benjamins »Engel«: *Luftkrieg und Literatur*. München, Wien: Hanser 1999, S. 79f.

417 W. Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, S. 697f.

Unbelehrbarkeit des Menschen – Kluge hat denn auch die »Wesenskräfte«, von denen im Original bei Marx die Rede war, in seinem Zitat durch den Begriff »Bewußtseinskräfte« ersetzt; daneben handelt es sich nicht zufällig bei der Figur, die im Mittelpunkt der Handlung steht, Gerda Baethe, um eine *Volksschullehrerin*, die während des Luftangriffs zu dem Schluß kommt, daß keine effektive »Strategie von unten« existiere.

*

Das wenige, was man aus dieser wie überhaupt *der* Geschichte zu lernen vermag, ist, daß allen Anstrengungen des Wiederaufbaus zum Trotz »der Schaden vom 8. April 1945, in 20 Minuten bewirkt, ein endgültiges Faktum ist«⁴¹⁸, wie es in Kluges »Tür an Tür mit einem anderen Leben« von 2006 in einem späten, ebenfalls mit einem Foto der zerstörten Stadt bebilderten Nachtrag zum Schluß des ursprünglichen Halberstadt-Textes heißt.

Anders als die »Lernprozesse« eröffnet der »Luftangriff auf Halberstadt« aber auch eine durch keine Ironie gebrochene optimistische Perspektive, die zumindest die Möglichkeit eines emanzipatorischen Prozesses andeutet. So steht in »Geschichte und Eigensinn« das Motiv der Trampelpfade in unmittelbarem Zusammenhang mit der »Selbstregulierung der Wünsche«, die sich keiner Ordnung unterwerfen und durch keine Macht unterdrücken lassen:

»Im Innern des Menschen führen die Verarbeitungswege von inneren und äußeren Eindrücken praktisch niemals direkt von A nach B. Sie folgen variablen Bahnen des Assoziationsstroms, nach Art der Entstehung von Trampelpfaden. [...] Das Eigen-gesetz solcher Bahnungen und die Entstehung der polizeilich nicht regulierbaren Trampelpfade in der bombardierten Stadt sind, ihrem Eigensinn nach, miteinander verwandt. Es sind Selbstregulierungen des Verhältnisses von Aktualität und Geschichte.«⁴¹⁹

Während die Trampelpfade als »typisch menschlicher« Überlebenswille gegenüber der Geschichte und – damit verbunden – als Gefahr, einfach so weiter zu machen wie bisher, ambivalent bleiben, ist die Figur der Gerda Baethe die einzige im Text, die tatsächlich eine Lehre aus dem Geschehen zieht. Ihre Überlegungen bezüglich einer »strategische[n] Perspektive« von »unten« führen zu dem Schluß, daß »seit 1918 siebzigtausend entschlossene Lehrer, alle wie sie, in jedem der am Krieg beteiligten Länder, je zwanzig Jahre, hart unterrichten [hätten] müssen; aber auch überregional: Druck auf Presse, Regierung; dann hätte der so gebildete Nachwuchs Zepter und Zügel ergreifen können« (H 46). Und wie ihre Schwester im Geiste, die Lehrerin Gabi Teichert, die am Ende der »Patriotin« in einer Silvesternacht »hoffnungsfroh auf das Wintergewitter sieht«, weil angesichts des neuen Jahres »Hoffnung besteht, das Ausgangsmaterial für den Geschichtsunterricht für die Höheren Schulen im kommenden Jahr zu verbessern«⁴²⁰, so schwört die Volksschullehrerin Gerda Baethe während des Luftangriffs, »den Ansatz für

418 Alexander Kluge: *Tür an Tür mit einem anderen Leben*. 350 neue Geschichten, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 590

419 O. Negt/A. Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, S. 61f.

420 A. Kluge: *Die Patriotin*, S. 178

solche Organisation künftig« zu legen (H 48)⁴²¹ – ein Projekt, das auch die Erzählung selbst durch ihre Strategien der Aktivierung des Rezipienten und die exemplarische Darstellung des subjektiv-objektiven Verhältnisses, im Sinne einer *Öffentlichkeitsarbeit*, unterstützt.

»Schlachtbeschreibung«

Die Erstfassung von 1964 - Stalingrad als Textverarbeitung

Für das Verständnis der Funktion der Fotografie im Werk Alexander Kluges besitzt die »Schlachtbeschreibung«, die Beschreibung der Schlacht von Stalingrad, besondere Bedeutung. Keinen anderen Text hat Kluge als *work-in-progress* öfter – insgesamt sechsmal – und, dem Umfang nach, grundlegender umgearbeitet. Als das einzige Werk, das erst nachträglich, in der vierten Fassung von 1978, umfangreich bebildert wurde, macht die »Schlachtbeschreibung« zudem deutlich, wie die Veränderungen in Kluges philosophischer Ausrichtung mit denen seiner bimedialen Poetologie zusammenhängen.

Nicht nur ist die erste Fassung der »Schlachtbeschreibung« von 1964 – sieht man von den zwei Zeichnungen mit dem Titel »Winterschutz für Grenadiere« ab – ein bilderloser Text; als Text *aus* Texten, die die Schlacht von Stalingrad zum Thema haben und die als Langzitate mehr oder weniger ungekürzt sowie kommentarlos wiedergegeben werden, steht in der »Schlachtbeschreibung«, in der es Kluges erklärtes Ziel war, »so puristisch vorzugehen, wie nur irgend möglich« und »nur mit Belegen zu argumentieren«⁴²², vor allem die Sprache selbst und das Bestreben, das Ereignis *linguistisch* zu erfassen, im Mittelpunkt – so zum einen in propagandistischen Schriften: Dem Auftakt, dem Bericht des Oberkommandos der deutschen Wehrmacht (»Rechenschaftsbericht«), schließen sich »vertrauliche Informationen an die Schriftleiter der deutschen Tageszeitungen« als »Geheim-Sache« (Sch 765) (»Pressemäßige Behandlung«) an. Die Anordnung der beiden Kapitel folgt damit dem Schema der Entdeckung: Die chronologische Darstellung der »heldenhaft kämpfenden Truppen« (Sch 784), deren »Opfer« nicht umsonst gewesen sei (Sch 791), weil es zum »leuchtenden Vorbild« (Sch 788) für die anderen Truppen und die Bevölkerung werde, erweist sich als gehorsame Umsetzung präziser Vorgaben, die von den Zeitungen ein »Heldenepos« (Sch 774) fordern, wobei die propagandistischen Absichten – so der ausdrückliche Befehl – verschwiegen werden sollen (Sch 776).

Das Prinzip der Montage von vorgefundenem Material ist somit gleich zu Beginn als wichtigstes Mittel der Dekonstruktion etabliert, das Schlüsse über die tatsächlichen historischen Ereignisse höchstens *ex negativo* zuläßt,

421 Daß es Kluge mit dieser auf den ersten Blick absurd anmutenden Rechnung Gerda Baethes und ihrem daraus folgenden Schwur ernst ist, und es sich nicht um ein ironisches Gedankenspiel handelt, zeigt eine ähnliche Bemerkung in dem SZ-Interview »Schatzsucher des Glücks«: Kluge: »Hellmut Becker, Adorno, dreißig andere und ich als Rechtsberater wären früh im Juli 1914 in der Lage gewesen, [den] Frieden zu verteidigen.« SZ: »Das hätten auch Sie nicht geschafft, die Kriegslust war 1914 zu weit verbreitet.« Kluge: »Belehrt um das ganze Arsenal an Geschichten des 20. Jahrhunderts hätten wir das mühelos geschafft.«

422 Thomas von Steinaecker: »Im Grunde bin ich Ikonoklast« – Ein Gespräch mit Alexander Kluge über die Abbildungen in seinen Texten, S. 29

gleichzeitig aber die »Wahrheit« herausstreicht, daß hier in der Darstellung gelogen wurde. Desselben propagandistischen Vokabulars bezüglich Stalingrad bedienen sich die vier im vierten Kapitel (»Militärgeistliche Entwürfe«) wiedergegebenen zeitgenössischen Predigten. Dadurch, daß bereits in den ersten beiden Kapiteln die Intention von Begriffen und Phrasen wie »Kriegsopfer« (erste Predigt, Sch 672), »Stillsein« (Sch 675) in Vertrauen auf die »starke Führung« (zweite Predigt, Sch 674), »nicht müde werden« (dritte Predigt, Sch 675) und Siegesgewißheit (vierte Predigt, Sch 677) erkennbar gemacht wurde, genügt hier allein die »verdichtende« Wirkung der Montage, um das propagandistische Vokabular herauszustellen.

Die »Tagesläufe«, in denen der Text, nachdem er sich bis dahin in den vorangegangenen sechs Kapiteln nur aus Langzitatzen bzw. Interviews zusammensetzte (»Wie wurde das Desaster praktisch angefaßt?«, »Wunden«), nun erstmals eine eigenständige Erzählstimme erhält, bilden dann eine Gegendarstellung zum propagandistischen »Rechenschaftsbericht«: Werden hier ebenfalls in Form von chronologischen Tagesberichten, die wie zuvor den Zeitraum vom 10.11.1942 bis zum 2.2.1943 abdecken, die bisher getrennten Bereiche der militärischen Führung innerhalb und außerhalb des Kessels, der Soldaten an der Front sowie Angaben über Topographie, Bodenverhältnisse und Wetter zusammengeführt und mit positivistischer Präzision beschrieben, so liegt das Hauptaugenmerk des Kapitels auf dem sprachlichen Aspekt der nicht funktionierenden Kommunikation zwischen den teilweise weit auseinanderliegenden militärischen Organen – von den Soldaten im Kessel bis zu den Nazigrößen im Berliner Hauptquartier. So wird gleich zu Beginn, als Eintrag zum 12.11.1942, hervorgehoben, daß die gesamte Situation der Wehrmacht in Stalingrad von einer allgemeinen Nachrichtensperre bestimmt war: »Von den überanstrengten Truppen von Stalingrad kamen Nachrichten, die auftragsmäßig nicht nach oben weiterzuleiten waren; die Organe der Armee waren auf Abwehr von Nachrichten eingerichtet; sie konnten nicht in wenigen Tagen wieder empfindlich werden.« (Sch 562f.) Des weiteren ergeht eine Anordnung, daß »kein Verwundeter oder sonst Ausgeflogener aus dem Kessel« nach Westen gebracht werden dürfe, »um ein Einfließen unkontrollierter Nachrichten aus dem Kessel in das Reich oder die besetzten Gebiete zu verhindern.« (Sch 598) Stehen neben dieser befohlenen Blockade von Nachrichten, die nicht an die Öffentlichkeit gelangen sollen, die »Tagesläufe« vor allem im Zeichen unentwegter Telefonate, Funkgespräche (z.B. Sch 565, 567, 568, 570) und dem Abfassen von Telegrammen und Briefen (z.B. Sch 574, 595, 597), so ist dieser Informationsfluß von Staus, Verzögerungen, Unterbrechungen und dadurch Mißverständnissen geprägt: Im Kleinen, wenn innerhalb des Kessels die Funkverbindung abreißt und sich widersprechende Befehle die Folge sind, so daß ein Korps abwechselnd zum Angriff und zum Rückzug angehalten wird (Sch 565f.); im Großen, wenn Hitlers Befehle »durch die Ereignisse überholt« werden und Paulus vor dem Problem steht, zwar »der Lage gerecht« zu werden, sich dabei aber »des Ungehorsams gegen einen Befehl schuldig« zu machen (Sch 575).

Aufgrund dieser dysfunktionalen Kommunikation erscheint das Militär als Bereich, in dem die Signifikanten frei flottieren und dabei den Bezug zum Signifikat verloren haben. Die in Stalingrad eingesetzten sprachlichen und visuellen Medien stellen keinen Durchblick, sondern Verblendung her; sie bilden nicht realitätsgetreu ab, sondern *geben* eine Realität *vor*, die so nicht existiert. So besteht das dritte Kapitel, »Richtlinien für den Winterkrieg«,

einerseits aus den bekannten Durchhalteparolen propagandistischer Art, wonach »gegen die Unbilden des russischen Winters [...] letzten Endes die innere Haltung« entscheide (Sch 517), so daß »deutsche Soldaten« dem »naturverbundenen, urwüchsigen Russen auch im Winter überlegen sind und ihn nicht nur abwehren, sondern auch im Angriff vernichten können« (Sch 516). Andererseits erweisen sich die aufgelisteten »praktischen« Tips, die zur Erreichung dieses Ziels beitragen sollen, insbesondere im Zusammenhang mit dem Bericht der »tatsächlichen« Ereignisse im Kessel in den »Tagesläufen« als unrealistisch, ja absurd: Der Vorzug guter »Sichtverhältnisse [...] bei klarem Frostwinter« (Sch 515), von denen am Anfang der »Richtlinien« die Rede ist, steht im Widerspruch zu den durchweg miserablen Wetterbedingungen in den »Tagesläufen«; die Anweisung, bei Bodenfrost anstelle von Schützengräben mindestens einen Meter dicke Wälle aus Eis zu bauen, steht später dem Versuch eines mit »G.« abgekürzten Soldaten gegenüber, der sich »in die Erde, steinhart gefroren« »krallen« möchte, wobei »ein Nagel brach« (Sch 577); schließlich enden die »Richtlinien« mit dem angesichts der katastrophalen gesundheitlichen Zustände im Kessel zynisch anmutenden Hinweis, bei chirurgischen Eingriffen sei in jeder Weise blutsparend zu verfahren (Sch 526).

Sofern sich dann vor dem Hintergrund der dysfunktionalen Kommunikation »die Dinge« (!) nicht ohnehin »zum Teil der Armeeführung entziehen, da sie auf den Karten und Tabellen nicht sogleich reproduziert werden können« (Sch 610), spiegelt sich die Realitätsferne der visuellen Repräsentation in den von der militärischen Führung benutzten Karten in der Bemerkung, Hitler bevorzugte aufgrund seiner »Kurzsichtigkeit« den Maßstab 1:1 Million vor 1: 300 000 und versuchte darauf hinzuwirken, daß die »Fakts«, die aus den von ihm mit Vorliebe studierten Tabellen abzuleiten waren, »nicht zu negativ werden« (Sch 654). Wenn Kluge in der Vorbemerkung zur vierten und fünften Fassung der »Schlachtbeschreibung« von der »Gewißheit« spricht, »daß Realitäten, die Stalingrad hervorbringen, böse Fiktionen sind« (Sch 511), dann zeigt sich dieser Prozeß der Fiktionalisierung nicht nur in den die Ereignisse verdrehenden propagandistischen Darstellungen bei gleichzeitiger Unterdrückung der Fakten, wodurch Stalingrad zum Mythos stilisiert wird, sondern auch darin, daß die sogenannten Fakten selbst zu diesem Zeitpunkt aufgrund nicht funktionierender Medien unscharf werden und sich schnell als Fiktion herausstellen: »Die Russen glaubten, 80 000 Mann umschlossen zu haben. Wehrmachtsführungsstab: etwa 400 000. Der Quartiermeister der Armee sagte später: 300 000. Paulus glaubte, er hätte etwa 200 000 unter sich.« (Sch 573)

*

Im »Vorwort« schreibt Kluge, die Ursachen für Stalingrad lägen 30 Tage oder 300 Jahre zurück (Sch 7). Vor diesem Hintergrund verweist der abschließende dreiteilige »Anhang« als Fixpunkt des Buches auf das System des preußischen Militärs, dessen »Formenwelt« – so der Titel des letzten »Anhangs« – direkt in den Kessel von Stalingrad führt. Die »Formenwelt«, das ist vor allem die »Sprache der höheren Führung« im zweiten »Anhang«, die lediglich aus inhaltslosen Phrasen besteht (Sch 691-694), und die auf dem Papier ausgeführten Kriegspläne von 1882 bis 1942/43 im ersten »Anhang«, »Spiele« (Sch 669ff.). Dieser Militärmaschinerie aus Zeichen und Simulatio-

nen fehlt zum einen der konkrete Bezugspunkt außerhalb des eigenen Systems: Nach 300 Jahren hat die Armee lediglich zum Ziel, ihre eigene Existenz in immer weiteren Feldzügen zu legitimieren (Sch 638). Zum anderen ist diesem selbstreferentiellen System aber auch jedes Steuerinstrument abhanden gekommen. Hat man sich »innerhalb der guten Gesellschaft« zum »Nichtdenken« verpflichtet sowie dazu, »Fragen des Kurses nicht aufzuwerfen« (Sch 639), so ist der erste Auftritt General Paulus' im Text, der oberste Befehlshaber in Stalingrad, symptomatisch für dessen Zustand der Ohnmacht gegenüber der Situation: Sein Armeegefechtsstand ist ein behelfsmäßig mit Zeltplanen abgetrennter Raum in einem Kaufhaus; tritt er vor seine Offiziere, wirkt er »nicht sehr teilnehmend an den Dingen« (Sch 537). Paulus, dessen einzige *typische* Eigenschaften darin bestehen, den ganzen Tag zu rauchen und in schlechter Stimmung zu sein (Sch 558), wird im Buch zum Paradigma eines Menschen der »Formenwelt«: Im Kapitel »Rekapitulation« steht bei der Charakterisierung Paulus' sein unbedingtes und die eigenen »Zweifel an glücklichem Kriegsausgang« (Sch 647) in den Hintergrund drängendes Pflichtgefühl im Mittelpunkt, das ihn bezeichnenderweise sogar an dem für ihn von Hitler festgelegten Todesdatum vor seiner Zeit sterben läßt (Sch 648). Das erste Glied aller Befehlsketten im deutschen Militär, Hitler, ist sich dann zwar bewußt, daß die Armee als Maschine Überwachung brauche (Sch 652) – er selbst erscheint freilich wegen »Aufgabenhäufung« überfordert; ja, »im entscheidenden Zeitraum vom 19. bis 24. November 1942« bleibt ihm aufgrund ständiger Reisen gar keine Zeit, Überlegungen bezüglich Stalingrad anzustellen (Sch 652); »seinem Hirn« mißtrauend, verläßt er sich deshalb »lieber auf seine Reflexe« (Sch 653).

*

Anders als in Romanen aus den 50ern und frühen 60ern, die Stalingrad zum Thema haben⁴²³, steht bei Kluge nicht die Frage der Schuld der Politiker bzw. Unschuld »des einfachen Soldaten« im Vordergrund⁴²⁴; auch wird in einer kurzen Passage über die russische Sichtweise der Dinge in »Rekapitulation« darauf verwiesen, daß die Russen, die über die Situation auf der deutschen Seite vollkommen im Dunkeln tappen (Sch 661), vom Sieg eher überrascht wurden (Sch 663). In den Mittelpunkt rückt statt dessen – nicht zuletzt auch durch die Öffnung eines zeitlichen Horizonts über drei Jahrhunderte am Ende des Buches – die Darstellung der Eigendynamik des militärischen Systems Deutschlands, das sich in Stalingrad quasi selbst zerstört: Der ersten Fassung der »Schlachtbeschreibung« ist am Ende eine in späteren Fassungen entfernte »Personenliste« beigegeben, in der die Eigennamen, nicht jedoch die daneben aufgeführte militärische Funktion abgekürzt sind. Als »Handelnde und Behandelte«⁴²⁵ im »Drama« der Schlacht von Stalingrad sind die Positionen der Beteiligten austauschbar. Zugleich wird aber auch einer Bewertung oder gar Aufwertung der russischen Seite ausgewichen: Der Plan der Russen am Ende

423 Vgl. die Übersicht in M. Kumpfmüller: Die Schlacht von Stalingrad

424 Daß den sogenannten Führern dabei durchaus größere Verantwortung im Sinne eines gegenüber ihren Untergebenen größeren Entscheidungsspielraums zukommt, steht freilich außer Frage; vgl. ebd., S. 255

425 Harro Müller: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe: historische Romane im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Athenäum 1988, S. 105

der »Tagesläufe«, nach der Schlacht »Lehren« aus dem Geschehen »für die eigene Taktik« zu ziehen und Paulus »von der Richtigkeit marxistisch-leninistischer Führung am Beispiel seiner eigenen Person« zu überzeugen, wird nicht verwirklicht, weil, wie es in einer kurzen ironischen Bemerkung heißt, die russischen Generäle zu sehr in Eile sind, um Paulus zu befragen (Sch 636). Ein eigendynamisches Militärsystem wird durch ein anderes ersetzt.

Die Frage nach der Schuld an Stalingrad ist dabei unmittelbar mit der nach einer »Lehre« aus den Ereignissen verbunden. So täuscht gerade die Suche nach *dem* Schuldigen, bei dem es sich auf den ersten Blick um Hitler handelt (Sch 651 und 658), darüber hinweg, daß letztlich, so Kluge, der kollektiv produzierte und durch unterlassene Reflexion unkontrollierbare, weil eigendynamisch gewordene Militärapparat zum Kessel in Stalingrad geführt hat. Alle Beteiligten erweisen sich gegenüber dieser Tatsache sowohl buchstäblich als auch – analog zur Licht- als Aufklärungsmetapher in den »Lernprozessen« und dem »Luftangriff auf Halberstadt« – im übertragenen Sinne als *blind*. Wie überhaupt im gesamten Buch – in dem von »Augenzerstörte[n]« (Sch 574), »Blindlandungen« (Sch 580), von Paulus, der »kein Auge zu[macht]« (Sch 579), von Soldaten, die keinen Feind sehen (Sch 556) und von Flugzeugen, denen die Sicht genommen ist (Sch 651), die Rede ist –, taucht das Motiv der blinden Augen auffallend oft zu Beginn der »Tagesläufe« auf – der nach fünf Kapiteln ersten Erzählpassage, die aus einem eigenen Text und nicht aus bloßen Zitaten besteht: So beginnt das Kapitel mit einer Reihung von drei Situationen der visuellen Beobachtung (Sch 562); die Antwort auf die anschließende Frage, »Wie *sah* die Arme?« (Sch 562), in der zudem das Verb durch Kursivierung hervorgehoben wird, führt zu dem Ergebnis, daß sich das Gesehene aufgrund der Nachrichtensperre als nutzlos erweist (Sch 562f.).

Den Wechsel von Buchstäblichkeit zu Metaphorik machen die unmittelbar darauffolgenden Einträge deutlich, in denen eine Bemerkung der Generäle zitiert wird, »daß jetzt die Augen zu verschließen und alle Kräfte an den Erfolg zu setzen« seien; die Frage, ob Paulus und seine Mitarbeiter eine Gefahr *sahen*, wird mit dem Hinweis auf die »miserable Sicht« verneint (Sch 564). Zusätzliche Bedeutung erhält das Motiv des Sehens, wenn die Anekdote wiedergegeben wird, Hitler – als machtlose Besetzung der Steuerposition – habe aufgrund seiner »laienhaften Art«, das »Heeresfernglas« zu halten, »gar nichts« sehen können (Sch 653). Die erste Fassung des Buches endet denn auch mit einer Passage, die sowohl die gegenüber der Realität, d.h. dem Schicksal des *einzelnen* Soldaten, »blinde« Rhetorik des Militärs thematisiert als auch den Leser mit dem Eindruck eines Zustandes der allgemeinen »Blindheit« der Menschen entläßt: »Glänzender Sieg. Aber was glänzt an einem Sieg? Schlieffen sagte: Meist ist die Rückzugsstraße staubig oder regnerisch. Abmühen, den Gegner am Entkommen zu hindern, ist nie glänzend; oft sind die Beteiligten so müde, daß sie gar nicht hinsehen.« (Sch 372)

*

Es ist die *Sprache* selbst, die in den ersten drei Fassungen der »Schlachtbeschreibung« im Mittelpunkt steht. Zum einen die Sprache der *Kriegsmaschine*, deren Formwelt hier, in den Meldungen nach Vorschrift, aber ohne Inhalt sowie in den leeren Phrasen und Planspielen auf Papier, als *Textmaschine*

dargestellt wird; zum anderen die sprachlichen Verarbeitungen, an denen es liegt, ob Stalingrad als unreflektierter Mythos übernommen oder als Resultat einer stets unbewußt gebliebenen Maschinerie erkannt wird: Als Metatext, als Text über Texte über Stalingrad, zitiert die »Schlachtbeschreibung« Propagandaschriften (»Rechenschaftsbericht«, »Pressemäßige Behandlung«, »Militärgeistliche Behandlung«) und Passagen aus dem ersten wichtigen Roman über Stalingrad, Theodor Plieviers »Stalingrad« von 1945, der, anders als Kluge in den ersten drei Fassungen der »Schlachtbeschreibung«, eine »Lehre« aus der Schlacht zieht und sie so als Station einer Emanzipationsgeschichte darstellt.⁴²⁶

Auch wenn Kluge in der Nachbemerkung zur Fassung von 2000 betont, daß alle »im Text beschriebenen Szenen dokumentarisch belegt werden [können]«⁴²⁷ und die Sekundärliteratur die zumeist ohne Veränderungen übernommenen Quellen für das Buch verifiziert hat⁴²⁸, bleiben die Zitate unmarkiert und vermischen sich so mit von Kluge verfaßten Texten (»Tagesläufe«, »Rekapitulation«, »Anhang« 1 bis 3), die mit ihrem sachlich berichtenden Ton kaum von vermeintlich »authentischen« Dokumenten zu unterscheiden sind: Der Textmaschine ist in ihrer Abgelöstheit von der Realität immer schon ein fiktives Moment eigen. Ebenso erweist sich die Darstellung der Schlacht in den Propagandaschriften als »Heldenepos« (Sch 774), als buchstäbliches Werk der Dichtung also. Ja, jeder Versuch, das, was in Stalingrad geschehen ist, chronologisch geordnet und übersichtlich wiederzugeben, ist angesichts des von Kluge konstruierten Zusammenhangs der Ereignisse, der 300 Jahre preußische Militärgeschichte umfaßt, und wegen der Vielzahl der Perspektiven auf die Schlacht zum Scheitern verurteilt. So heißt es in der Nachbemerkung zur Fassung von 2000: »Wer in Stalingrad etwas sah, Aktenvermerke schrieb, Nachrichten durchgab, Quellen schuf, stützte sich auf das, was zwei Augen sehen können. Ein Unglück, das eine Maschinerie von 300 000 Menschen betrifft, ist so nicht zu erfassen (abgesehen von der Trübung der Wahrnehmungskräfte durch das Unglück selbst).«⁴²⁹

Vor diesem Hintergrund stellt die »Schlachtbeschreibung« diverse Blicke auf Stalingrad nebeneinander: die der nationalsozialistischen Parteiführung (»Rechenschaftsbericht«, Hitlers Perspektive in »Rekapitulation«), die der Priester (»Militärgeistliche Behandlung«), der Soldaten (»Wie wurde das Desaster praktisch angefaßt?«, »Tagesläufe«) und der Ärzte (»Wunden«), ohne freilich dabei eine Version des Geschehens als die vermeintlich »richtige« hervorzuheben. Wenn den »Tagesläufen« des weiteren ein Goebbels-Zitat vorangestellt ist, wonach Stalingrad einem Gemälde gleiche, auf dem man aus der Nähe nichts erkenne, von dem man statt dessen wegtreten müsse, um es voll würdigen zu können (Sch 562), dann fügt sich die »Schlachtbeschreibung« eben nicht zu einem *Bild*, das eine klare historische Einordnung und einen Überblick gewährt. Vielmehr veranschaulicht die Darstellung Stalingrads als *blinder Fleck*, der sich auf den ersten Blick gegen jeden Zugang und jede Interpretation sperrt, gerade das Problem jeder Darstellbarkeit eines derartigen Ereignisses, das letztlich nicht abbildbar bleibt: »Das Buch, wie jede Fiktion (auch die aus dokumentarischem Material bestehende), enthält ein

426 Vgl. S. Carp: Kriegsgeschichten, S. 102ff.

427 A. Kluge: Chronik der Gefühle. Band 1, S. 987

428 U. Bosse: Alexander Kluge, S. 65, 74f., 82

429 A. Kluge: Chronik der Gefühle. Band 1, S. 987f.

Gitter, an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann, wenn sie sich in Richtung Stalingrad bewegt« (Sch 1978, 368), heißt es in der »Nachbemerkung« zur vierten Fassung von 1978.

Zugleich deutet der Hinweis auf die »Phantasie des Lesers« die Notwendigkeit an, Stalingrad nicht durch eine wie auch immer geartete »Lehre« als abgeschlossenes Kapitel der Geschichte zu betrachten, sondern weiter daran zu arbeiten. Dem Titel zum Trotz, der lediglich im berichtenden Stil der Texte poetologisch eingelöst wird, beinhalten die nicht illustrierten Fassungen des Buches, die bis auf wenige Ausnahmen jede (sprachliche) Visualisierung des Geschehens vermeiden⁴³⁰, eben keine anschaulichen Beschreibungen des Geschehens. In der Textverarbeitung durch Text-Montagen wird der Leser irritiert und seine Fähigkeit herausgefordert, zwischen den Zeiten und Perspektiven zu kombinieren sowie einen Zusammenhang herzustellen. Es gilt, das vorgefestigte Bild, den Mythos von Stalingrad regelrecht zu de-montieren und die sogenannten Tatsachen über die Schlacht, die sich 1964, dem Publikationsjahr des Buches, nicht allzusehr von jenen von 1945 unterschieden und sich damit als Spätfolgen der Propaganda entpuppen, in Frage zu stellen.

Vor diesem Hintergrund weist Kluge auch in dem »Vorwort« zur Erstausgabe darauf hin, daß »die durch häufige Nennung abgestumpften Namen«, z.B. »Stalingrad« selbst, oder »Hitler«, »teilweise abgekürzt oder geändert [wurden]« (Sch 9) – ein Vorgehen, das er in späteren Fassungen größtenteils rückgängig gemacht hat mit dem Hinweis, eben jene »Abstumpfung« habe sich durch den zeitlichen Abstand zum Geschehen reduziert.⁴³¹ Dieser Prämisse – daß sich mit der Zeit auch der Blick und die Anforderungen an die Behandlung eines historischen Themas ändern – ist Kluge im Lauf von vier Jahrzehnten nicht zuletzt durch sechs Umarbeitungen des Buches gefolgt.

Die Fassungen von 1978, 1983 und 2000 - Stalingrad als Text-Bild-Zusammenhang

Mit Fotos ist die »Schlachtbeschreibung« erst ab der vierten Fassung von 1978 an versehen. Erst die »Relativierung« von Stalingrad durch die historischen Ereignisse der vergangenen Jahrzehnte erlaubt Kluge, den selbst auferlegten »Purismus« zu lockern und sich dem Thema aus der zeitlichen Ferne jetzt auch mit Bildern zu nähern.⁴³²

Bei den bebilderten Passagen handelt es sich vor allem um sieben Kapitel, die allesamt neu entstanden sind: »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird...« (1932)«, »Verhedderung«, »Stalingrad als Nachricht«, »Die Wünsche sind um 1200 etwas sehr Einfaches«, »Nachrichtensperre 1943« und die in den Fassungen von 1983 und 2000 weggefallene »Wiederaufstellung«. Innerhalb dieser neuen Texte beleuchten die Abbildungen zwei Aspekte, die in den früheren Fassungen noch fehlten oder im Hintergrund standen. Zum einen handelt es sich dabei um die Geschichte des Subjekts, genauer: um die Chronik seiner Gefühle. Stalingrad dient hier als exemplarische Situation, in der der Mensch unter die Räder der Geschichte zu geraten droht

430 Eine Ausnahme findet sich z.B. am Ende des »Ärzte«-Kapitels, in dem sich ein Arzt an das »Bild« eines Landsers erinnert, der, einem Steinzeitmenschen ähnlich, an einem »Riesenknochen« nagt (S 561).

431 A. Kluge: Chronik der Gefühle. Band 1, S. 988

432 Vgl. Thomas von Steinaecker: »Im Grunde bin ich Ikonoklast« – Ein Gespräch mit Alexander Kluge über die Abbildungen in seinen Texten, S. 29f.

und deshalb nach Auswegen sucht. So heißt es bereits programmatisch im neuen Vorwort, »Nachricht« betitelt: »Es geht um den Kern der Wünsche: in Gesellschaft zu bleiben.« (Sch 513) Unmittelbar im Anschluß daran wird in einer bis dahin bei Kluge nicht gekannten Deutlichkeit betont, daß sich nun der Fokus von der aus den früheren Fassungen bereits bekannten Untersuchung der historischen Entwicklung der Kriegsmaschine des Militärs – deren Zeitraum im übrigen hier, wie später noch ausführlicher erläutert wird, mit 800 und nicht mit 300 Jahren angegeben wird – auf die »Macht der Gefühle« der »einfachen Soldaten« und damit, wenn man so will, des »Volkes« als der geschichtsbestimmenden Macht verschoben habe:

»Einige Offiziere meinten, sie hätten sich schuldig gemacht, weil sie die Mannschaften in die aussichtslose Lage nach Stalingrad geführt hätten. Sie hatten zu solcher »Führung« aber gar nicht die Macht. Die 6. Armee war nie eine Maschine, das Instrument, das die Stäbe zu führen meinten. Vielmehr sind es Arbeitskraft, Hoffnungen, Vertrauen, der unabweisbare Wille, in der Nähe des Realitätssinns zu bleiben – einmal durch den Mangel von 800 Jahren Vorgeschichte gedreht –, vor allem: in Gesellschaft zu verharren, der die 300 000 Mann auf die Märsche in die Steppe Südrußlands führt, in eine Weltgegend, an ein Flußufer, an dem keiner dieser Menschen irgend etwas zu suchen hatte. Dies ist organisatorischer Aufbau eines Unglücks. Es baut sich quasi fabrikmäßig, in den Formen der Staatsanstalt auf; die menschlichen Reaktionen darauf bleiben privat. Sie addieren sich nicht fabrikmäßig.« (Sch 513f.)

Dieser Verlagerung des Schwerpunktes auf den privaten Bereich des Individuums entsprechen auch die neuen Titel der Kapitel, die Kluge in der Fassung von 1978 umbenannt hat: »Wie wurde das Desaster praktisch aufgefaßt?«, die Interviews mit Offizieren aus Stalingrad, heißt nun »Die Praktiker«; »Wunden«, die Interviews mit Ärzten aus Stalingrad, »Die Ärzte«; »Tagesläufe« schließlich »Die Unglückstage«. Ist zusätzlich der Begriff vom »organisatorischen Aufbau des Unglücks«, von dem in den bisherigen Fassungen nur im »Vorwort« gesprochen wurde, nun als Untertitel aufgeführt, wird die Bezeichnung Stalingrads als »Unglück« nochmals unterstrichen. Denn anders als die anonyme Menge der Toten der »Katastrophe« und anders als die »Tragödie«, die einen Helden verlangt, trifft das »Unglück« den einzelnen.⁴³³ Nichtsdestotrotz beinhaltet gerade das subjektiv-objektive Verhältnis, das Aufeinandertreffen der Übermacht der Geschichte und des ohnmächtigen Menschen – so Kluge in seiner Lessing-Preis-Rede – einen klassisch *tragischen* Konflikt.⁴³⁴ Der Zusatz, daß diesem »Unglück« ein »organisierter Aufbau« zugrunde liege, weist darüber hinaus auf das »Gemachtsein« der Situation hin. Im Unterschied zur »Katastrophe«, die in erster Linie mit den Mächten der Natur assoziiert wird, und im Unterschied zur »Tragödie«, die von einem gott- oder götterbestimmten »Schicksal« ausgeht, ist das »Unglück«, das sich in Stalingrad ereignet, das Resultat einer von Generationen scheinbar nach den Regeln der Vernunft »aufgebauten« Kriegsmaschine – einer Kriegsmaschine, die sich eigendynamisch beschleunigt hat, nun außer Kontrolle geraten ist und in der 300 000 Soldaten »verunglücken«.

433 Vgl. U. Bosse: Alexander Kluge, S. 63

434 O. Negt/A. Kluge: Maßverhältnisse des Politischen, S. 960

Die Änderung der Reihenfolge der Kapitel in der Fassung von 1978 nimmt dem Buch den »Enthüllungs«-Charakter, den noch die ersten drei Fassungen besaßen. Wenn die bisherigen Anfangskapitel, »Rechenschaftsbericht« und »Pressemäßige Behandlung«, nun an den Schluß gewandert sind, dann erscheint die »Schlachtbeschreibung« nicht mehr so sehr als sprachliche Dekonstruktion der Propaganda über Stalingrad – deren Nachwirkung wurde, wie anzunehmen ist, durch den gewachsenen zeitlichen Abstand Ende der 70er ohnehin weiter reduziert; vielmehr wirkt der propagandistische »Rechenschaftsbericht« wie der *Endpunkt einer Entwicklung*, die das Buch aufzeigt und auf die es schließlich zwangsläufig zuläuft.⁴³⁵ Dadurch, daß nun, nach der vorwortartigen »Nachricht«, die »Richtlinien für den Winterkrieg« am Anfang stehen, auf die das kurze neue Kapitel »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird...« (1932) folgt, wird zudem – wie bereits am Ende der »Nachricht«, an dem vom Wetter die Rede ist, das »nicht bereit ist, sich auf die menschlichen Maße einzustellen« (Sch 514) – das Konfliktverhältnis Natur (Winter) – Mensch (Großstadt/Zivilisation)⁴³⁶ und speziell, durch die im zweiten Kapitel vorgestellte Figur des Obergefreiten Metzger, die Perspektive des Individuums akzentuiert.

Auf textueller Ebene wurde in den früheren Fassungen von Einzelschicksalen in erster Linie in den »Tagesläufen« erzählt. Die Strategie, das Geschehen im letzten Satz der »Miniaturen« zu pointieren, wies freilich die Tendenz auf, vor allem die Sinnlosigkeit der Bemühungen des stets durch Abkürzung oder bloße Nennung seines Dienstgrads seiner Individualität beraubten einzelnen aufzuzeigen – und war dabei nicht immer frei von Zynismus: Z.B. wenn es in der lakonischen Kürze heißt: »G. krallte sich in die Erde, steinhart gefroren, ein Nagel brach. Der Panzer sah zu, überrollte dann den G.« (Sch 577); wenn »eine schwache Kompanie der italienischen Ostarmee« durch eine Reihe von Irrtümern und Zufällen keine Verpflegung erhält und daraufhin ihre Überfälle auf Verpflegungstransporte dazu führen, daß sie von einem Kriegsgericht »fusiliert« werden (Sch 602f.); wenn ein Gefreiter nur deshalb im Kessel bleibt, weil er sich, »nicht mehr geistesgegenwärtig«, gegen die Amputation seines Unterarms sträubt und deshalb nicht ausgeflogen wird (Sch 604); wenn eine Kompanie sich nach langem Hin und Her doch noch aufrafft, den Russen Widerstand zu leisten – und dann »sehr rasch [...] teilweise vernichtet« wird (Sch 609); wenn ein Flugzeug, das Verwundete aus dem Kessel bringen soll, von den Soldaten zunächst »begeistert« begrüßt wird – und diese dann samt der Verwundeten beim Start unter sich begräbt

435 In der vierten Fassung folgt auf den »Rechenschaftsbericht« noch ein kurzes Kapitel, das später wieder gestrichen wurde: In »Wiederaufstellung« wird vom weiteren Schicksal der Reste der 6. Armee und von ihrem zweiten Untergang in Südrußland berichtet, bei ihrem Versuch, für Stalingrad, wie Kluge schreibt, »Rache zu nehmen« (S 1978, 366) – erneut klingt also das Motiv des »Gefühls« als geschichtsbestimmendes Moment an. In einem Interview mit dem Verfasser vom 13.6.2005 bezeichnete Kluge dieses Kapitel, auf die Frage, warum er es gestrichen habe, als »Schnack«.

436 Vgl. Gerd Steckel: »Mißverhältnisse in der Buchhaltung«. Alexander Kluge: *Schlachtbeschreibung* (1964), in: Hans Wagener (Hg.): Von Böll bis Buchheim. Deutsche Kriegsprosa nach 1945, Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1997, S. 313

(Sch 612); wenn zwei Offiziere in einem Keller eine »Verpflegungsbombe« finden, aufessen – und sich dann getrennt erschießen (Sch 622).

Im Unterschied dazu betonen die Pointen in den Erzählungen im neu entstandenen Komplex der »Verhedderung«, der in der Fassung von 2000 noch einmal erweitert wurde⁴³⁷, die Schicksale einzelner, die nun oftmals mit vollem Namen genannt werden, sowie deren Gefühle: Beim »Engel der Vergeltung«, der gleichnamigen ersten Erzählung der »Verhedderung«, handelt es sich um den aufgrund seiner Verwundung aus dem Kessel ausgeflogenen Hauptmann Boehlecke, der die »Absicht« hat, »im Namen der gefallenen und zurückgebliebenen Kameraden« den »ersten Verantwortlichen« für Stalingrad, der ihm begegnet, zu erschießen (Sch 709). Nachdem er jedoch niemanden findet, den er »mit gutem Grund erschießen konnte«, braucht »sein Gefühl [...] zwölf Monate, um abzuebben. Vollständig verlor er es nie.« (Sch 711) Vor diesem Hintergrund stehen im folgenden das Ehrgefühl eines von seiner Ehefrau betrogenen Oberst im Mittelpunkt (»Ehebruch und seine Folgen«), das Gefühlsleben Hitlers (»Ein Nachmittag mit Hitler«), die Nierenprobleme eines Offiziers, der während des Gefechts nach einer Möglichkeit sucht, auszutreten (»Arsch-Zeit«), der Wille eines gewissen Leutnants Löhlein, trotz seiner schweren Verwundung nach dem Krieg »das Physikum zu bestehen« (Sch 710) (»Trau keinem Ruhm, den die Frauen verkünden...«), die verzweifelte Versuche eines Soldaten, seinen toten Bruder vor dem Kannibalismus anderer Soldaten zu schützen (»Brennstoff der Freiheit...«) und schließlich der Wunsch des Obergefreiten Eilers, sobald wie möglich vom Heimaturlaub zurück an die Front zurückzukehren, um das, wofür er so hart gearbeitet hat – sein »Eigentum« im Klugeschen Sinne also – weiterzuführen. »Ich hätte sonst überhaupt nichts übrig« (Sch 723), so der letzte Satz der Erzählung mit dem programmatischen Titel »Die Heimat liegt da, wo meine Produktionsstätte ist, wo meine Arbeit liegt« (Sch 722).

*

»Wie eine Großstadt in 50 Jahren
aussehen wird...« (1932)



Abb.: Obergefreiter Metzger verschwindet am 1. Februar 1943, Stalingrad Nordkessel, in einem Bunker, den er in der Kanalisationsanlage für sich improvisiert hat.

437 Hinzugekommen sind: »Engel der Vergeltung«, »Eine nachträgliche Mitteilung von Valentin Falin«, »Ehebruch und seine Folgen«, »Ein Nachmittag mit Hitler«, »Der Friseur des Führers«, »Arsch-Zeit«, »Trau keinem Ruhm, den die Frauen verkünden...«, »Brennstoff der Freiheit...«, »Das Rolandlied« und »Der Bau von Begriffshütten«. Aus der Fassung von 1978 sind bezeichnenderweise dann zwei Erzählungen weggefallen, die einen tödlichen Ausgang haben: »Die Heimat haben wir schon in Stalingrad verloren«, d.h. eine Passage aus »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang«, und »Bertrams Proportionsgefühl«.

Die erste Gruppe von Abbildungen unterstreicht nun diesen neuen Akzent auf dem Subjekt. 31 bzw. 30 der insgesamt 49 (in der Fassung von 2000)⁴³⁸ bzw. 48 (in der Fassung von 1978)⁴³⁹ Abbildungen zeigen Menschen. Neben Personenaufnahmen, bei denen, wie im »Luftangriff auf Halberstadt«, der Begleittext lediglich aus der Identifikation des Abgebildeten, zumeist durch Namensnennung und Dienstgrad, besteht⁴⁴⁰, stellen diejenigen Abbildungen von Menschen die größte Gruppe dar, deren Legende als knapper Erzählttext zur »Miniatur« wird; in den meisten Fällen wird hier der Text mit den Abbildungen entweder durch deiktische Begriffe oder durch eine erklärende Beschreibung des Motivs verbunden⁴⁴¹: Abbildung und Legende verschmelzen hier zu einer eigenständigen *Text-Bild-Einheit*, die sich in den meisten Fällen thematisch nur lose auf den Fließtext bezieht. Von wenigen Ausnahmen abgesehen⁴⁴², liegt der Fokus der Legende dabei auf den Gefühlen des Individuums. So wie in den ersten Fassungen im jeweils letzten Satz der reinen Text-»Miniaturen« die Ausweglosigkeit der Situation betont wurde, laufen nun die Pointen der Legenden gerade auf den ungebrochenen Überlebenswillen und die Suche nach einem Ausweg zu, die dadurch, daß offen gelassen

- 438 »Winterschutz für Grenadiere« (Sch 524), Obergefreiter Metzger (Sch 527), »Eine Truppe arbeitet sich...« (Sch 528), »Geschichts-Fiktion« (Sch 640), »Werbeplakat« (Sch 641), »Rückzug« (Sch 710f.), Hitler am 20. Juli 1944 und »Der Reichskanzler, gut gelaunt« (Sch 717), »Orlando Zeiler« und »Skulptur« (Sch 727), Xaver Holtzmann (Sch 733), »Diese Kinder...« (Sch 739), »Deutschland im Mittelalter« (Sch 741), »Gefallener« (Sch 743), »Man betrachte diesen Mann« (Sch 744) »Ihn konnte nichts schrecken« und Rottenführer J.L. (Sch 745), »Eine besondere Leistung!« (Sch 746), drei Porträts (Sch 747), Oberfeldwebel Heemsooth (Sch 748), Leitwerkreiter Peter Spoden (Sch 749), Hänschen Alberti (Sch 750), Barbarossa (Sch 753), »Die strahlen doch...« (Sch 754), Hitler als Comic (Sch 757), Oberstleutnant von Wedel (Sch 758), Dr. Schmidt (Sch 759), Eau-de Cologne-Reklame (Sch 764), Dr. Schmidt (Sch 765)
- 439 Nur in der Fassung von 1978: Ramon v. Ungern-Sternberg, Vater des Oberstleutnants (Sch 1978, 264), Stefan Boltzman, A. Dorfmann, v. Ungern-Sternberg jun. (Sch 1978, 268), Franz Zwicky (Sch 1978, 269), Hauptmann i. C. Bertram (Sch 1978, 286); im Vergleich zur Fassung von 2000 fehlen hingegen: »Rückzug« (Sch 710f.), Hitler am 20. Juli 1944 und »Der Reichskanzler, gut gelaunt« (Sch 717), »Orlando Zeiler« und »Skulptur« (Sch 727), Xaver Holtzmann (Sch 733)
- 440 Nur in der Fassung von 1978: Ramon v. Ungern-Sternberg, Vater des Oberstleutnants (Sch 1978, 264), Stefan Boltzman, A. Dorfmann, v. Ungern-Sternberg jun. (Sch 1978, 268), Franz Zwicky (Sch 1978, 269), Hauptmann i. C. Bertram (Sch 1978, 286); in der Fassung von 1978 sowie in der von 2000: Gefallener deutscher Offizier, 2. Februar 1943 (Sch 743), Oberfeldwebel Heemsooth (Sch 747) und Oberstleutnant des Generalstabs von Wedel (Sch 758)
- 441 Obergefreiter Metzger (Sch 527), »Eine Truppe arbeitet sich...« (Sch 528), nur in der Fassung von 2000: »Rückzug« (Sch 710), Porträt Xaver Holtzmann (Sch 733), sowohl in der Fassung von 1978 als auch in der von 2000 »Diese Kinder...« (Sch 739), »Ihn konnte nichts...« (Sch 745), Reichsbahnoberinspektor Remigius Narhal, Oberlokomotivführer August Kindervater (Sch 747), Hänchen Alberti (Sch 750), »Die strahlen doch...« (Sch 754), Der Leiter der Presseabteilung des Auswärtigen Amtes (Sch 759), Gesandter Dr. Schmidt (Sch 765)
- 442 Porträt Xaver Holtzmann (Sch 733), Der Leiter der Presseabteilung des Auswärtigen Amtes, Dr. Schmidt (Sch 759), Dr. Schmidt (Sch 765)

wird, ob sie von Erfolg gekrönt sein wird, eine wesentlich optimistischere Wendung erhält als in den früheren Fassungen mit ihren stets »tödlichen Ausgängen« aller noch so verzweifelten Bemühungen: Die einsätzliche Legende unter dem Foto des vermeintlichen Obergefreiten Metzger beschreibt im Hauptsatz das Motiv (»Obergefreiter Metzger verschwindet am 1. Februar 1943, Stalingrad, Nordkessel, in einem Bunker«), um es dann im Nebensatz als Resultat einer »Strategie von unten« zu kennzeichnen (»den er in der Kanalisationsanlage für sich improvisiert hat.«) (Sch 527). »Eine Truppe arbeitet sich in der Wintersteppe in den tiefgefrorenen Boden, West-Front des Kessels. Hoffnungslos. Löcher kaum 40cm tief«, beschreibt die Legende das nächste Foto (Sch 528).



Abb.: Eine Truppe arbeitet sich in der Wintersteppe in den tiefgefrorenen Boden, West-Front des Kessels. Hoffnungslos. Löcher kaum 40 cm tief.

Zwar erscheint damit die Lage der Soldaten in der Schneewüste buchstäblich als ausweglos – wird doch die Lakonie des Textes auch dadurch verstärkt, daß das Komma nach »hoffnungslos« in der Fassung von 1978 in der fünften Fassung durch einen Punkt ersetzt wurde. Das Stichwort *Arbeit* ruft aber einen insbesondere in »Geschichte und Eigensinn« zentralen Begriff der »Strategie von unten« auf, der umso mehr bei einem Vergleich desselben Fotos mit einer geringfügig anderen Legende im Filmbuch »Die Patriotin« ins Auge sticht. Dort heißt es: »Im Winterfeldzug 1942 versuchten wir uns in den gefrorenen Steppenboden einzuhacken.«⁴⁴³

Exemplarisch für die anderen Text-Bild-Einheiten ihrer Gruppe pointieren zwei weitere Legenden zu Personenaufnahmen den menschlichen Überlebenswillen jeweils im stets kurzen letzten Satz oder gar im letzten Wort. Der letzte Satz des Textes neben der Zeichnung eines unbenannten Soldaten, der, von Schnee bedeckt, lachend Pfeife raucht, lautet: »Er wußte, daß es wieder Frühling wird« (Sch 745), womit auf der visuellen Ebene der »unmenschlichen« Kälte die »menschliche« Wärme entgegengesetzt wird⁴⁴⁴; die Legende zum Porträt des vermeintlichen »Werkzeugmaschinenmeister[s]«

443 A. Kluge: Die Patriotin, S. 160 im elften Kapitel mit dem Titel »Kälte«, S. 155-160, vgl. auch Sequenz 126 des Films

444 Zum Komplex *Kälte / lebensfeindlich* und *Wärme /menschlich* vgl. auch das elfte Kapitel der »Patriotin«, in dem ein »Forscher« in einer kursivierten Passage den »Nullpunkt der Temperatur« als den Bereich bezeichnet, der zwar vom »Bereich des Lebens« um 300 Kelvin getrennt sei, »an dem« aber »die Materie so gut geordnet ist wie es also nur möglich ist.« (ebd., S. 158) Dieser »toten« Ordnung, für die es im übrigen »nicht so ohne weiteres« »Sensoren« gibt (ebd., S. 159), steht die »Wärme« des Lebens gegenüber, die der »Warmblüter« Mensch als »Erinnerung« an die »Urmeere«, und d.h. bei Kluge in diesem Fall »Gefühl«, in sich trägt (A. Kluge: Verdeckte Ermittlung, S. 45)

Hänschen Alberti, die dessen »Arbeitskraft« und »Lernfleiß« hervorhebt, schließt mit der Betonung von dessen unbedingtem Willen, seine Erfahrung »im improvisierten Aufbau nach Zerbombung von Werkshallen« nach jedem Luftangriff so schnell wie möglich einzusetzen: »Das war seine Bemühung.« (Sch 750)



Abb.: Hänschen Alberti war Werkzeugmaschinenbauer. Ein Teil seiner Arbeitskraft, seines Lernfleißes, steckte in Geräten der Kriegsindustrie 1943/45. Z.B.: Erfahrung im improvisierten Aufbau nach Zerbombung von Werkshallen. Es war jeweils so: Beschichtung durch Luftgau, Partei, Werksleitung. Aber im Gefolge dieser Pulks: Albertis Arbeitstruppe: Metzner, Schäfer, Pfeiffer, Peter Kühne usw. Berechneten die Beschichter, wann die Wiederaufnahme der Kugellagerproduktion in Aussicht genommen werden kann, z.B.: in sechs Wochen, dann war nach Albertis Erfahrung schon nach zwei Wochen etwas zu machen. Das war seine Bemühung.

Wies der reine Fließtext der früheren Fassungen in den Pointen eine Tendenz zum Nihilismus und damit Zynismus auf, erhält die »Schlachtbeschreibung« in der vierten und fünften Fassung im Zuge der Betonung des Gefühls insbesondere in den Text-Bild-Einheiten im Motivkreis der Personenaufnahmen zudem eine neue komische Facette. So wie die Pointe eine überraschende Wendung hinsichtlich der Legende bringt, so wirkt die Diskrepanz, die zwischen den beiden Medien auf den ersten Blick herrscht, irritierend – und oftmals, insbesondere auch durch ihren lakonischen Tonfall, *amüsierend*; beispielsweise wenn zur Abbildung zweier unschuldig dreinblickender Kinder erklärt wird: »Diese Kinder kennen Stalingrad aus Comics« (Sch 739); wenn der alte Herr mit der dicken Brille »Hänschen« genannt wird (Sch 750); wenn es zum Foto des Leiters der Presseabteilung des Auswärtigen Amts bei einer Pressekonferenz heißt, daß er aufgrund der Nachrichtensperre »faktisch über nichts« spreche (Sch 759); und schließlich wenn das Motto »Die Heimat liegt da, wo meine Produktionsstätte ist, wo meine Arbeit liegt« nicht etwa mit einem Porträt des im Fließtext vorgestellten Obergefreiten Eilers illustriert wird, sondern mit der Zeichnung eines »Sanitätshundes«, zu dem es dann auch noch augenzwinkernd heißt: »Er kommt aus Modena. Mit Schlitten.« (Sch 722)



Abb.: Sanitätshund im Winterkrieg. Er kommt aus Modena. Mit Schlitten.

Die Heimat liegt da, wo meine Produktionsstätte ist,
wo meine Arbeit liegt

*

Hier, in der bimedialen Illustration eines allgemeinen Mottos, sowie insbesondere am Schluß der neuen Fassung erhalten die Bild-Text-Einheiten der »Schlachtbeschreibung« mehr als nur auf der formalen Ebene die Züge von Emblemen: Nach dem »Rechenschaftsbericht« findet sich ein ganzseitiger Stahlstich mit Unterschrift.



Abb.: Diderot: *Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres.*

Das Motiv eines Säuglings und eines Elefanten⁴⁴⁵ – für Kluge beides Gestalten, »die auf jeden Fall außerhalb der Befehlshierarchie sind«⁴⁴⁶ – wird mit dem Diderot-Zitat kontrastiert: »Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres.« (Sch 793) Durch die Positionierung dieses Zitats als Fazit oder auch Moral am Ende des Buches erhält der vorangegangene Text *Parabelcharakter*: Die Schlacht wird, wie Kluge selbst schreibt, zur »Metapher Stalingrad«, die für das allgemeine subjektiv-objektive Verhältnis in der Geschichte steht und für den »Verrat« am »Vertrauen« derer, die sich »unten« befinden, durch die, die »oben« sind.⁴⁴⁷ So wie sich damit die »Miniaturen« in kleine Lehrstücke über die »Macht der Gefühle« verwandeln, werden auch die Abbildungen von Personen mit ihren Legenden zu Sinnbildern: Von den historischen Figuren wie Schmidt und Papen abgesehen, erscheinen alle Abgebildeten entweder durch ihre Anonymität⁴⁴⁸ oder durch ihre Namensnennung, die sie wie »Remigius Narhak«, »August Kindervater« (Sch 747), »Hänschen Alberti« (Sch 750) oder »Hauptmann Bärlamm« (Sch

445 Der Elefant ist so etwas wie Kluges Wappentier: Er steht für Klugheit und vor allem für ein langes Gedächtnis. Vgl. »Eingemachte Elefantenwünsche« in: Kluge: »Unheimlichkeit der Zeit«, Neue Geschichten, Heft 6. In: Ders. Chronik der Gefühle. Band 2, S. 162 sowie »Die Hinrichtung eines Elefanten« in: Der lange Marsch des Urvertrauens. In: ebd., S. 946f. In einem Interview auf dem Hörbuch der »Chronik der Gefühle« (Hörbuch Hamburg) beschreibt Kluge den Elefanten in dieser »Miniatur« als Sinnbild des (enttäuschten) Urvertrauens, der sich, obwohl er die Kraft hätte, seine Wärter niederzutramplen, ruhig zu seiner eigenen Hinrichtung führen läßt.

446 Thomas von Steinaecker: »Im Grunde bin ich Ikonoklast« – Ein Gespräch mit Alexander Kluge über die Abbildungen in seinen Texten, S. 33

447 A. Kluge: Die Kunst, Unterschiede zu machen, S. 96

448 »Ein Truppe...« (Sch 528), »Rückzug...« (Sch 710f.), »Gefallener...« (Sch 743), »Ihn...« (Sch 745), »Die strahlen doch...« (Sch 754)

764) als Kunstfiguren kennzeichnet, als austauschbare Repräsentanten der Spezies Mensch.

Verstärkt wird diese Sinnbildhaftigkeit derjenigen Text-Bild-Einheiten, die Menschen zum Thema haben, noch durch ihren Zeichenstatus. Bei (fast) allen Porträts – also wohlgezeichneten Abbildungen, die nicht die Handlung einer Person, sondern nur die Person selbst, zumeist in der aus den »Lernprozessen« und dem »Luftangriff« bekannten kleinformatigen Gesichtsansicht, zeigen – handelt es sich um Fotos. Wenn nach Roland Barthes die Personenaufnahme im Unterschied zur Aufnahme von Gegenständen nicht nur Zeugnis eines immer schon vergangenen »Es-ist-so-gewesen« und damit auch des Todes des Abgebildeten gibt, sondern den Porträtierten für den Betrachter »wiederauferstehen« läßt⁴⁴⁹, dann erscheint das Medium des Fotos besonders dafür geeignet, zu veranschaulichen, daß das Individuum, auch wenn es gestorben ist, im Klugeschen Sinne »fortlebt«. So wie der Eigensinn des bereits beerdigten Kindes aus dem Grimmschen Märchen in der Form des aus dem Grab ragenden Arms »nicht tot zu kriegen« ist, so existieren ja für Kluge, wenn auch stets verdrängt, die Gefühle des einzelnen in der Kollektivität der Bevölkerung und der Geschichte eines Landes weiter – am markantesten in der »Patriotin« und im munter weiterquasselnden »untoten Knie« des in Stalingrad gefallenen Obergefreiten Wieland, das zu den Dokumentarbildern von deutschen Soldaten in russischer Gefangenschaft feststellt:

»Ich muß nämlich mal mit einem grundsätzlichen Mißverständnis aufräumen, daß wir Toten nämlich (hier: Stalingradbilder) irgendwie tot wären. Wir sind voller Protest und Energie. Wer will schon umkommen? Wir durchheilen, durchforschen die Geschichte. Wie kann ich der Geschichte, die uns alle umbringen wird – entkommen?«⁴⁵⁰

*

Von den Fotos grenzt sich in ihrem Zeichenstatus die kleine Gruppe von Abbildungen klar ab, die nicht primär einen Menschen in seiner Physiognomie, sondern einen Menschen *in Aktion* zeigen. Auf vier Zeichnungen⁴⁵¹ sind in

449 Vgl. R. Barthes: Die helle Kammer, S. 92 und 118f.

450 A. Kluge: Die Patriotin, S. 58

451 Die beiden Zeichnungen, die Hitler während des Attentats am 20. Juli 1944 und »gut gelaunt« mit seiner Sekretärin zeigen (Sch 717), fügen sich zwar im weitesten Sinn auch in den Komplex »Gefühle«: Die beiden »Miniaturen« davor, »Ein Nachmittag mit Hitler« (Sch 714f.) und »Der Friseur des Führers« (715f.), haben insbesondere Hitlers »Innenleben«, seine Gedanken und Wünsche zum Inhalt; damit wird aber dem Eindruck entgegengewirkt, daß »Gefühle« von vornherein positiv konnotiert sind – ist es doch gerade das »Irrationale« des überforderten »Führers«, das zum »Unglück« von Stalingrad beiträgt. Durch die Tendenz, der Figur Hitlers einmal auf der textuellen Ebene groteske Züge zu verleihen – etwa wenn davon die Rede ist, daß »der Führer« aufgrund einer durch seinen Friseur übertragenen »Hirngrippe« »sein Hirn los [war]« (Sch 716) – und sie zum anderen auf der visuellen Ebene, jede fotografische Darstellung vermeidend, durch besagte Zeichnungen, die Abbildung einer bizarren Statue (Sch 727) und ein Comicpanel (Sch 757) zu verfremden, läßt Kluge zudem nicht zu, daß das »Bild« Hitlers unreflektiert übernommen wird. Dieser Verfremdungseffekt übernimmt damit eine ähnliche Funktion

den begleitenden Texten erzählte Momente des »Eigensinns« und des »Überlebenswillens« dargestellt – zu Wasser, zu Lande und in der Luft, mit stets *glücklichem Ausgang*: »Ein »Rottenführer«, der »unter feindlichem Feuer einen breiten, reißenden Fluß [durchschwimmt], um das Kabel für eine Fähre zu vertauen« (Sch 745); die »besondere Leistung« eines Lokomotivführers, der »aus eigenem Entschluß« seinen Zug mit Hochgeschwindigkeit aus dem Stadtgebiet fährt und damit sein Leben rettet (Sch 746); schließlich zwei Piloten, die sich in der Luft aufgrund von Reflexhandlungen aus jeweils ausweglos erscheinenden Situationen befreien (Sch 748f.).



Abb.: Rottenführer J. L. durchschwamm unter starkem feindlichen Feuer einen breiten, reißenden Fluß, um das Kabel für eine Fähre zu vertauern.

Wenn nun alle vier Text-Bild-Einheiten Illustrationen des vorangestellten Mottos »Das war nun absolut noch im Rahmen dessen, was wir absolut nicht für unmöglich hielten ...« (Sch 745) darstellen, dann unterstreicht der Status der Zeichnung und ihre betont dramatische, fast reißerische Motivik gerade, daß hier das sogenannte Realitätsprinzip außer Kraft gesetzt wird, ja, daß die sogenannte Realität in Sekunden des »Eigensinns« tatsächlich »irreal« erscheint. So wie die Legenden zu den Fotos oft unglaubliche Geschichten präsentieren, deren unwahrscheinliche Wendungen durch den Zeichenstatus des Fotos als das Medium mit der immer noch größten Glaubwürdigkeit »ausgeglichen« wird, so wirken hier – zumindest in zwei Fällen (Sch 748f.) – in den Legenden in direkter Rede wiedergegebene »Augenzeugenberichte« textuell der visuellen »Fantastik« des Geschehens entgegen.

wie die ab der vierten Fassung der »Schlachtbeschreibung« teilweise rückgängig gemachten Abkürzungen von Namen, deren Wirkung Kluge in den 1960er Jahren noch als »abgestumpft« empfand – ein Hinweis darauf, daß für Kluge die vorgeformte Wahrnehmung der Figur Hitlers in der Öffentlichkeit noch immer von der alten Ideologie, die insbesondere im fotografischen und filmischen Medium weiterwirkt, bestimmt wird.



Abb.: Der Leitwerkreiter Peter Spoden, 22 Jahre alt, Leutnant, um 4 cm verkürztes Bein: »Es war eine Short Stirling. Sie wissen, ein ziemliches Scheunenstor, viernormig. Ich merkte beim Wegziehen, daß meine Maschine Treffer hatte, ich schrie: »Raus! Schon halb draußen, meine Maschine dreht sich wie ein Karussell, irgendwie komme ich raus, 5000 m hoch, wohl mehr gestolpert als gesprungen, knalle ich hinten gegen das Leitwerk. Der Fahrtwind drückt mich am Leitwerk fest, ich konnte nicht freikommen. Dabei merke ich, daß ich im Scheinwerferstrahl bin. Der Offizier der Scheinwerferbatterie besucht mich am nächsten Tag im Lazarett. Von ihm weiß ich auch, daß ich erst in etwa 1500 m Höhe freikam. Er hat geglaubt, mir mit seiner Beschießung am besten helfen zu können. Als ich erwachte, lag ich auf der Straße zwischen brennenden Häusern. Die Flak schoß. Man brachte mich in einen Keller.«

*

Das neben der »Verhedderung« umfangreichste Kapitel, das in die Fassung von 1978 neu eingefügt wurde, »Die Wünsche ... sind um 1200 etwas sehr Einfaches«, macht die hier abgedruckten (Bild-) Geschichten der Wünsche zu Episoden in einer jahrhundertealten Geschichte der Wünsche. Zu den 300 Jahren preußischer Militärgeschichte, deren Eigendynamik in den früheren Fassungen in den Kessel von Stalingrad führt, kommt ein zweiter zeitlicher Horizont hinzu, der wesentlich weiter – nämlich bis zum Mittelalter – zurückreicht und nun als der Hauptgrund des »Unglücks« Stalingrad angesehen wird. So schreibt Kluge in der Nachbemerkung zur Fassung der »Schlachtbeschreibung« von 2000:

»Im ursprünglichen Vorwort zu *Schlachtbeschreibung. Organisatorischer Aufbau eines Unglücks* hieß es: »Die Ursachen der Unglücks liegen 30 Tage oder 300 Jahre zurück.« Dies ist irrtümlich, da die wirksamen Faktoren, die auf der Gefühlsebene das Unternehmen Barbarossa möglich machten und seinen Zusammenbruch herbeiführten (also nicht nur auf Stalingrad bezogen), mehr als 800 Jahre zurückliegen.«⁴⁵²

Bereits die letzte Erzählung der »Verhedderung« bereitet auf die Zeitreise zwei Kapitel später vor. Wenn dieser »Langzeitgriff« (Sch 736) aber hier noch *idée fixe* bleibt, weil der Kontakt zwischen dem »Strukturforscher« Zöberlein, dem Spezialisten für »Märchen und Mythen«, der »die nötigen Langzeitperspektiven gewußt [hätte], die großzügige geschichtliche Operationen ermöglichen«, und seinen Kollegen vom Institut für Zeitgeschichte, die dessen Technik und Erkenntnisse auf den Geschichtsverlauf anwenden könnten, nicht zustande kommt, dann wird eben jene Zusammenschau der Zeiten zur

Sache der Literatur im weitesten Sinne erklärt. Für die unorthodoxe Geschichtslehrerin Gabi Teichert, Kluges weibliches *alter ego* aus der »Patriotin«, die hier einen *Cameo*-Auftritt hat, ist denn auch Geschichte eng mit Benjamins Begriff der »Erzählung« verbunden: Sie muß Geschichte »hören, irgendwer muß dasitzen, oder vor ihr stehen, und ihr etwas erzählen« (Sch 735). Auch »opponiert [Gabi Teichert] gegen alle Darstellungen, in denen von strategischen Fehlern der Generale, des OHK oder Hitlers die Rede ist«; statt dessen stellt sie die Theorie auf, daß »zu einem geschlossenen Ausrücken [der 6. Armee] eine Vorverständigung notwendig [war]« (Sch 735), kann diese aber, ebenso wie ihr Kollege Fred Pratschke, der nach der »eigentlichen Geschichte«, der »früheste[n] Wurzel« sucht, (Sch 736), aufgrund der geringen Zeit, die ihr ihr »Terminkalender« läßt, nicht vertiefen (Sch 737).

Nach diesem halbironischen, nicht bebilderten Vorspiel setzt das sieben-teilige »Wünsche«-Kapitel dort ein, wo insbesondere in »Geschichte und Eigensinn« der Beginn der Verdrängung der Wünsche in Deutschland verortet wurde: um 1200, bei den unterdrückten Bauern. Dabei wird aber keine konstante Entwicklung à la »von damals bis Stalingrad« aufgezeigt. Vielmehr wird in den ersten vier Teilen abwechselnd zwischen Mittelalter (Teil I und III) und Stalingrad (Teil II und IV) hin- und hergeblendet, bevor es im fünften und sechsten Teil u.a. anhand der die Zeiten überbrückenden Begriffe »Blitz-Krieg« (Sch 750), »Kessel-Schlacht« (Sch 751), »Kaiser« bzw. »Unternehmen Barbarossa« (Sch 752f.) zur Synthese kommt und – nach dieser »Beweisführung« – im siebten Teil noch einmal die These vertreten wird, daß es die »1000jährige« Idee des »Reiches« als eine kollektive Projektion der Gefühle und Wünsche der Generationen ist, welche die Soldaten freiwillig nach Stalingrad marschieren läßt (Sch 755), wo sich im Kessel eben diese dann von den Nazis manipulativ eingesetzte Idee als bloße »Formalsache« entpuppt, als »eine *Einbildung*« (Sch 756).

Die Abbildungen des »Wünsche«-Kapitels erweisen sich nun in ihrer Beschaffenheit sowie in ihrer Funktion als so unterschiedlich wie an sonst keiner anderen Stelle im Buch. Ja, der Vielfalt der Textsorten – von der Erzählung (Sch 742f.) über Zitate aus wissenschaftlichen Werken (Sch 752ff.), Märchen (Sch 743f.) und theoretischen Passagen (Sch 755f.) – entsprechen die diversen visuellen Zeichen: historische Zeichnungen (Sch 741, 744, 751, 753), Zeichnungen aus Illustrierten (Sch 745f., 748f.), ein Gemälde (Sch 755), Fotos (Sch 743, 745, 747, 750, 754) und ein Comicpanel (Sch 757). Während durch die Montage innerhalb des Kapitels neben der textuellen auch auf der visuellen Ebene eine Verbindung zwischen den beiden Repräsentanten »von unten« hergestellt wird – den Bauern bei der Feldarbeit (auf den beiden historischen Zeichnungen) und den Soldaten (auf den Fotos und Zeichnungen unbekannter Autorschaft), die ja auf einem Foto im »Großstadt«-Kapitel ebenfalls versuchen, den (hartgefrorenen) Boden zu bearbeiten (S 528) –, kommt nun zu dieser Gruppe von Personenbildern eine neue hinzu, die der »Wunschbilder«: Die zweite Zeichnung des Kapitels eines Dominikaner-Klosters als Manifestation einer Scholle um 1300 (Sch 741) – also das Sinnbild von ursprünglichem Eigentum für Kluge – korrespondiert mit der Zeichnung der »Nachbarburgen« in der Mitte des Kapitels (Sch 751) und schließlich mit der vorletzten Abbildung, Karl Friedrich Schinkels Gemälde »Gotischer Dom am Wasser«, einem Bild, das, wie die Legende verdeutlicht,

für den »Reichs-Gedanke[n]« des »heilige[n] Deutschland[s]« steht (Sch 755).

»Unser heiliges Deutschland«, das Reich; zum Begriff Zentralisation



Abb.: Der »Reichs-Gedanke«, ein Marsch in Widersprüchen. »Es lebe unser heiliges Deutschland!« ruft Stauffenberg im Hof des Bendorfer-Blocks (Kriegsministerium) 1944, als er erschossen wird.

Beide Male, beim Bild der Scholle und des gotischen Domes, handelt es sich, wie es explizit in der Legende zur »Scholle« heißt, um einen »Wunschtraum« (Sch 741), um Varianten der Bilder Bouleés und Grandvilles in den »Lernprozessen« sowie jener der »Alpenkanäle« im »Luftangriff auf Halberstadt« und damit um das visuelle Äquivalent von Märchen, die im Kapitel zweimal anitiert werden (Sch 743f., 753f.). Weil es nun aber nach Kluge gerade diese *Volksmärchen* sind, in denen sich die Wünsche der Generationen eines Landes im Lauf der Zeit in besonders konzentrierter Form abgesetzt haben⁴⁵³ und ihr »Realitätswert« deshalb genauso hoch zu erachten ist, wie jener von »Tatsachenberichte[n]« (Sch 745), besitzen auch die »Märchenbilder« als »realistische Abbildung« von Wünschen, Träumen und Gefühlen in semiotischer Hinsicht denselben Stellenwert wie Fotos: Die Abkürzung »Abb.:«, mit der nahezu alle Legenden der theoretischen wie auch erzählenden Texte eingeleitet werden, unterstreicht nicht nur Kluges allgemeinen Anspruch, auch in den fiktiven Werken *Geschichtswissenschaft* mit anderen Mitteln zu betreiben, sondern ebenso auf die Gleichstellung des Bildmaterials, ungeachtet seines Zeichenstatus.

Während dann die Reklame für ein *Eau de Cologne* mit der Zeichnung einer Frau als Projektionsfläche der Sehnsüchte eines Hauptmanns in Stalingrad, ja, als »Liebesbild« fungiert (Sch 764), weisen drei weitere Abbildungen auch auf die potentielle negative Seite der »Wunschbilder« hin, von

453 Vgl. hierzu auch den Kommentar zu einem für Kluge typisch deutschen »Wunschbild« Caspar David Friedrichs (A. Kluge: *Die Patriotin*, S. 122) aus dem siebten Kapitel der »Patriotin«, »Märchenwelt«: Die deutschen Märchenforscher Jacob und Wilhelm Grimm haben »nach der deutschen Geschichte intensiv gegraben. Sie haben gegraben und gegraben und die Märchen gefunden. Ihr Inhalt: Wie ein Volk über 800 Jahre an seinen Wünschen arbeitet« (ebd., S. 123); sowie die Analyse der griechischen Mythen und der deutschen »Grübelgegenbilder« der Märchen am Ende des zweiten Bandes von »Geschichte und Eigensinn«, S. 743-771

denen die »Schlachtbeschreibung« insgesamt sieben enthält.⁴⁵⁴ Neben einem »Werbeplakat« von 1919, das visuell mit dem Unverwundbarkeitssymbol eines ausdruckslosen Kopfs mit Stahlhelm und textuell mit dem Aufruf, die »Heimat« zu schützen, für den Beitritt in das »Sturmataillon Schmidt« wirbt – also eben jenem Bataillon, das Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht ermorden wird (Sch 641) –, findet sich im »Wünsche«-Kapitel die historisch anmutende Zeichnung eines Kaisers: Abgesehen davon, daß es sich der Legende nach um eine Abbildung »aus den Unterlagen von Frau Teichert« handelt und damit ironisch auf die Überlegungen zum »Langzeitgriff« am Ende der »Verhedderung« verwiesen wird (Sch 753), räumen die Zeilen unter dem Bild ein, daß jenes entweder Kaiser Barbarossa oder aber auch einen seiner Vorfahren, Konrad III, zeige; wer hier genau abgebildet wird, spielt demnach keine Rolle. Was zählt, ist der Wunsch nach einem deutschen Führer, der hier zur Ikone wird und, nach Kluge, auch noch 1942 in den Köpfen der Deutschen so drängend ist, daß der Ost-Feldzug nach ihm benannt wird.

Das dritte Beispiel eines »bösen« »Wunschbildes« gibt dem Kapitel, in dem es sich findet und das neu in die 1978er Fassung eingefügt wurde, den Titel: »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird. (Zeichnung von 1932)« (Sch 528)



454 »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird. (Zeichnung von 1932)« (Sch 528), »Werbeplakat« (Sch 641), »Scholle« (Sch 741), »Nachbarburgen« (Sch 751), »Barbarossa« (Sch 753), Gemälde Schinkels (Sch 755), »Werbe-Annonce« (Sch 764); vgl. auch die Bezeichnung ähnlicher Bilder als »imaginär« in »Geschichte und Eigensinn«, vgl. O. Negt/A. Kluge: Geschichte und Eigensinn, S 655, 658, 667, 670, 672

Innerhalb des kurzen Kapitels, das angesichts seiner Thematik und seiner Struktur die gesamte Neufassung der »Schlachtbeschreibung« als Miniaturmodell beinhaltet, stellt die Abbildung den letzten Baustein einer Ursachenforschung dar. In einem *flashback* wird erklärt, wie es dazu kommt, daß der Obergefreite Metzger am 1. Februar 1943 im Kessel von Stalingrad, »unten«, in einem »Kellergelaß« (Sch 529) vor den Russen in der »Oberwelt« (Sch 527) Schutz sucht. Ohne praktikable »Strategien von »unten« erscheint seine Lage hier, im »Bunker« (Sch 527), ähnlich wie die der Halberstädter, buchstäblich *ausweglos*: »Perspektivlos«, ja, »blind« wartet er und »hofft« (Sch 527); der »kleine Kessel« Metzgers verweist zugleich auch auf den großen Stalingrads als historische Sackgasse.

»Die Ursachen« für Metzgers Situation liegen nun, laut einem einsätzigen *Insert*-artigen Einschub, »72 Tage oder 800 Jahre zurück« (Sch 529). Denn: »Die Ursachen« sind in den »irrationalen« Wünschen des einzelnen zu suchen, die wiederum mit denen des Kollektivs der Bevölkerung eines Landes zusammenhängen. Das Kapitel also als »Chronik der Gefühle« im Kleinen: Denn »72 Tage« zuvor, so wird berichtet, hat sich Metzger wider alle Vernunft entschlossen, nicht nach Westen in Richtung Heimat, sondern – aus Gemeinschaftssinn – nach Osten in den Kessel zu fliehen, weil sich dort mehr seiner Kameraden befanden. Dieser »innere Grund« hat zugleich zwei Assoziationen Metzgers zur Folge: Wegen seiner Kameraden erscheint Metzger der Osten als »wärmer« – eine Anspielung auf die bereits untersuchte Opposition Wärme/Mensch versus Kälte/Unmenschlichkeit. Metzgers Gedanke, beim Osten müsse es sich im Unterschied zur menschenfeindlichen Steppe um »städtisches Gelände« (Sch 529) handeln, stellt schließlich eine Verbindung zur Abbildung der utopischen »Großstadt« her, die zugleich 800 Jahre Wunschgeschichte enthält: Wenn Kluge und Negt in »Geschichte und Eigensinn« neben dem Körper und dem Boden das Haus als eine der Grundformen des ursprünglichen Eigentums bezeichnen, nach denen sich die Menschen sehnen, dann erklärt dies nicht nur die Tendenz der »Wunschbilder«, sich – wie in den »Lernprozessen« oder im oben untersuchten »Wünsche«-Kapitel – in *urbanen* Szenarien zu manifestieren; die ausführliche »Bildbeschreibung« (Sch 529), die auf die Legende folgt, unterstreicht, daß die vorliegende Abbildung der Metropole, wie ein Märchen, gleichsam eine Ablagerung von urbanen »Wunschbildern« vieler Generationen von Menschen darstellt. Nur »scheinbar« zeige das Bild »die Außenfläche von umbautem Raum«. »Mit eingebaut sind aber die Bilder der Vorgeschichte: Einzelgehöfte, Dörfer, Wiesen und Äcker, ihre Beackerung, das Roden der Wälder; Massierung von Menschen, »Millionen von Augen, dargestellt durch Fenster«; die *Drohung* von Burgen und Schlössern *usf.*« (Sch 529)

Gleichzeitig verweist die Bemerkung, daß sich Metzgers »Kellergelaß« nur noch mit »viel Phantasie« als »Rest Stadt« (Sch 529) wahrnehmen ließe, auf die negative Konnotation des »Großstadt«-Bildes: Der Wunsch nach ursprünglichem Eigentum hat hier imperialistische Ausmaße angenommen. So hebt die »Bildbeschreibung« vor allem das Bedrohliche des utopischen Entwurfs hervor: »Einige Türme sind rund. Beruhigend ist das nicht: Festungstürme.« Des weiteren gibt die Konstruktion der Gebäude Aufschluß über die inhumane Gesinnung ihrer Planer: »Das Übrige ist viereckig. Auch die Wachhochhäuser auf der Brückenauffahrt links im Bild. »Wer in vier Ecken lebt und diese baut oder wünscht, wird auch viereckig denken und wachsen.« (Sch 529) Ja, der Entwurf erweist sich als Darstellung eines »Sjs-

tem[s]«, das vor allem dem »Kauf[s]« dient und damit, wie in einer Fußnote aus Adornos »Negativer Dialektik« zitiert wird, »noch Kants Humanität [entstellt]« (Sch 529). Wird die Zeichnung einer megalomanischen Großstadt, in der das Leben ihrer Bewohner »eiskalt« durchorganisiert wird, in der Legende explizit datiert, und macht sie damit die imperialistischen Tendenzen des Systems um 1932 anschaulich, so spannt die komplexe Montage des Kapitels den Bogen zwischen den Zeiten und Motiven: Vom »Wunschbild« der *Zeichnung* der Stadt, die bis tief unter die Erde hineinreicht, führt ein direkter Weg zur harten Realität der beiden davor wiedergegebenen *Fotos* aus Stalingrad – den Soldaten, die versuchen, in den hartgefrorenen Boden Löcher zu hacken (Sch. 528), und Metzger, der in seinem improvisierten Bunker verschwindet (Sch 527).

*

Die drei von insgesamt vier *Karten* in der Fassung von 2000 – die *dritte* Gruppe von Text-Bild-Einheiten nach jenen, die im weitesten Sinne Einzelschicksale und Gefühle darstellen, und jenen, die mit »Wunschbildern« einen historischen Zusammenhang konstruieren – dienen schließlich als Bildfolge zum einen der Illustration der *Truppenbewegungen* der Schlacht um Stalingrad. Ähnlich wie die Querschnitte der Bomben im »Luftangriff auf Halberstadt« übertrifft hier das Bild hinsichtlich des Anschaulichkeitsgrads die verbale Beschreibung, unter welcher sich der Leser, so Kluges Mutmaßung, in diesem Fall nur wenig vorstellen könnte⁴⁵⁵; zudem gibt es einen Überblick über das Geschehen. Andererseits werden die Karten als Verknüpfung der historischen Ereignisse mit der Gegenwart genutzt: Ähnlich in ihrem Erscheinungsbild, d.h. ähnlich »realistisch«, mit Zeigepfeilen und eingezeichneten Linien, mutet diejenige Abbildung des Nordpols an, die ganz am Anfang der Reihe von Karten steht. Freilich handelt es sich hier um die Illustration der vorangegangenen Erzählung mit dem Titel »Die Polarfestung, der neueste Schlieffen«, die in betont sachlichem Ton von einem abstrusen und nur schwer verständlichen Kriegsplan berichtet: Verschwörer wollen den Nordpol besetzen, von dort aus jede »Bewegung auf dem Planeten« ausflankieren (Sch 728) und somit den »Endsieg« herbeiführen (Sch 729). Die kurze Erzählung, die Kluge 1978 in die »Schlachtbeschreibung« mit lediglich *einer* Karte der »Kampflinie« bei der Eroberung des Nordpols (Sch 1978, 283) einfügt, weckt nicht nur durch das Motiv des lebensfeindlichen Eises Assoziationen mit Stalingrad, sondern auch durch den militärischen Größenwahn, der sowohl hinter dem Vorhaben des »neuesten Schlieffen« als auch Stalingrad steht. Diese groteske, aber gleichwohl wahre Erzählung aus dem Kalten Krieg, die, anders als Stalingrad, *nicht* Geschichte wurde, hat Kluge in der Fassung von 2000 nachträglich auf das Orwell-Jahr 1984 datiert und ihr damit den Charakter einer Parabel sowie den folgenden Karten etwas Sinnbildhaftes verliehen: Alle vier Karten geben Zeugnis von der Geschichte als »böse[r] Fiktion« (Sch 511) – einer Geschichte, die sich manchmal so fantastisch wie Science-Fiction anhört, auch wenn sie sich, wie Stalingrad, tatsächlich

455 Vgl. das Interview des Verfassers mit Kluge vom 13.6.2005: »Damit habe ich eigentlich nur die ›Operation Uranus‹ bebildern wollen. Wenn ich das nur so hinschreibe, stellt sich der Leser, nach meiner Einschätzung, nichts darunter vor. Also ist hier eine Landkarte.«

ereignet hat. Mit der Illustration der militärischen Allmachtsfantasien wird der Unterschied zwischen der »erfundenen«, d.h. nicht in die Tat umgesetzten Karte der Eroberung des Nordpols und den »echten« Karten von Stalingrad nebensächlich.

*

Wenn es direkt im Anschluß an die Folge von Karten in der Legende zur Zeichnung einer Luftschlacht heißt, daß die »Nachrichten« vom Bombardement der deutschen Städte durch die Westalliierten »GEFÜHLSMÄSSIG« »den Ostkrieg« entscheiden (Sch 733), dann wird hier ein Begriff genannt, zu dem in der vierten und fünften Fassung nach den Einzelschicksalen in der »Verhedderung« und der »Chronik der Wünsche« im »Wünsche«-Kapitel das meiste neue Material hinzugekommen ist: »Nachricht« lautet das neue Vorwort; auf die »Verhedderung« folgt ein kurzer Text mit besagtem Foto zweier Kinder, die Stalingrad nur aus Comics kennen, mit dem Titel »Stalingrad als Nachricht«; an das »Wünsche«-Kapitel schließt »Nachrichtensperre 1943« an; die bis dato letzte Fassung ist außerdem in der »Chronik der Gefühle« mit einer Nachbemerkung versehen, in der noch einmal vom Thema der Nachricht die Rede ist.

Einerseits wird hier im Vergleich zu den ersten Fassungen noch einmal die Schwierigkeit der Wahrnehmung und, damit verbunden, der Wiedergabe des »Unglücks« Stalingrad stärker in den Mittelpunkt gestellt: Das Motiv der Blindheit erfährt weitere Variationen, angefangen mit der Bemerkung in »Nachricht«, daß es bei einem Unglück wie Stalingrad unmöglich sei, mit zwei Augen *alles* zu sehen (Sch 513), über den Obergefreiten Metzger, der »blind« in seinem Kanalloch liegt (Sch 527), das Karl-Kraus-Zitat (»Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück«) (Sch 740), nach dem sich der Gegenstand des Buches, »Deutschland«, bei aller Präzision und Akribie, letztlich der Darstellung entziehe (Sch 740), bis zu einem kurzen Text, in dem der eine der »einzigen beiden Originalzeugen des Kessel-Schlusses« umgebracht, der andere aufgrund der geringen Aussagekraft seines Berichts für unglaubwürdig erklärt und in einer Nervenklinik untergebracht wird (Sch 762).⁴⁵⁶

Andererseits erhält vor dem Hintergrund der »Nachricht« bzw. der »Nachrichtenlosigkeit« Stalingrads der Aspekt der *Öffentlichkeit* eine neue Facette: Ihre propagandistische Manipulation wird freilich auch hier wie schon in den früheren Fassungen in der beibehaltenen »Pressemäßigen Behandlung« und dem »Rechenschaftsbericht« offengelegt. Eben diese »Sprachregelung« (Sch 765), die alle negativen Nachrichten aus Stalingrad untersagt, erfährt im neuen Kapitel »Nachrichtensperre 1943« in einer emblemähnlichen Text-Bild-Einheit ihre Verdichtung.

In der Legende zu einem Foto, das ein Kino mit dem Schild »Lichtspiele« zeigt und damit zugleich das *Motto* für die bimediale »Miniatur« liefert, ist von der »Nachrichtensperre« des Auswärtigen Amts bezüglich Stalingrad die Rede (Sch 760). Das Motiv des Fotos ist damit im übertragenen Sinn zu

456 Vgl. zum Thema des »Überblicks« bei Kluge und der Geschichte von Luftaufnahmen im Krieg: Wolf Burkhardt: Sichtverhältnisse im Krieg: Zur historischen Dokumentation und Spurensicherung bei Alexander Kluge, in: Weimarer Beiträge, 2002, Heft 1, S. 5-23

verstehen: Nachrichten, z.B. jene in den »Wochenschauen«, verwandeln sich von nun an in der Tat in »Lichtspiele«, in fiktional(isiert)e Darstellungen.

Anders als in den früheren Fassungen erfolgt hier allerdings eben diese »Nachrichtensperre 1943« nicht durch eine Entscheidung von »oben«. Die Unterdrückung einer Nachricht wie die von der vernichtenden Niederlage bei Stalingrad erscheint bei 300 000 Teilnehmern und damit bis zu zwei Millionen Angehörigen in Deutschland (Sch 758) als unwahrscheinlich, so daß daraus der Schluß gezogen wird, die »Nachrichtensperre« stelle nicht nur, wie in den bisherigen Fassungen angedeutet, ein Resultat der Propaganda dar, sondern auch der Verdrängung und der »Abwehrkräfte der Empfänger gegenüber Nachrichten, die elend sind«. Das heißt: Nachrichten werden nicht nur durch »Berichte, Meldungen, Zeugen oder gar Boten« verbreitet, sondern auch »umgekehrt: das Interesse der Empfänger, der Nachrichten hunger verbreitet die Nachricht« (Sch 763). Treten also zur Umdichtung des Geschehens in der Propaganda und der Unkenntnis der historischen Zusammenhänge auch noch die Verdrängung durch die »Erinnerungslosigkeit« (Sch 511) der Öffentlichkeit, deren Relevanz aus der Perspektive von 1978 und 2000 proportional mit dem gewachsenen zeitlichen Abstand zu 1943 zunimmt –, dann wird Stalingrad selbst eine »nachrichtenlose Tatsache«, ja, eine »Nachricht ohne Botschaft« (Sch 988), wie Kluge in der Nachbemerkung zur Fassung von 2000 feststellt.

*

Der Akzent der *Öffentlichkeitsarbeit* der »Schlachtbeschreibung« von 1978 und 2000 hat sich im Vergleich zu den ersten drei Fassungen verschoben. Das Buch beschränkt sich nicht mehr ausschließlich auf die rein sprachliche Dekonstruktion der Kriegsmaschine als Textmaschine. So gehen die Abbildungen in den beiden neuen Fassungen mit einer Strategie der *Versinnlichung* einher: Das Geschehen im Kessel wird durch die vermehrte Darstellung von Einzelschicksalen »greifbarer«, die, wie gezeigt, die Text-Bild-Einheiten unterstützen. Freilich ist dabei in der ausgestellten Mischung von Fakt und Fiktion stets die Unmöglichkeit einer Identifikation mit den jeweiligen Protagonisten und die allgemeine »Unzugänglichkeit Stalingrads« (Sch 739) bereits impliziert. Die »Schlachtbeschreibung« wird zur Nachricht der »Nicht-Nachricht« (Sch 513) der Ereignisse in Stalingrad.

Dieser ausgestellte Bruch von Fakt und Fiktion als offene Inszenierung von Authentizität erscheint in den Text-Bild-Einheiten besonders deutlich, nämlich vor allem dann, wenn ein visuelles Dokument, ein Foto, mit einer vermeintlich fiktionalen Legende kombiniert wird (Sch 527, 733, 745, 747, 750) oder, umgekehrt, eine (künstlerische) Zeichnung mit einer vermeintlich authentischen Legende (Sch 745, 746, 748, 749). Dieses Verfahren ist exemplarisch in der oben erwähnten Text-Bild-Einheit umgesetzt, wo die Legende von den »Nachrichten« vom Bombardement der deutschen Städte spricht, die »GEFÜHLSMÄSSIG« den Krieg im Osten entschieden, dann aber eben jene »Nachricht«, der Luftkrieg, nicht etwa als Foto wiedergegeben wird, was denkbar gewesen wäre, sondern als betont dramatische Zeichnung mit Explosionen und Lichtkegeln. Die »Tatsache« Stalingrad bleibt damit nicht »nackt«, sondern wird zur Nachricht – indem die bloßen Fakten mit Fiktion angereichert werden. Ja, mehr noch: Die Schlacht als »Nachricht ohne Botschaft« (Sch 988) erhält eine »Botschaft«, indem Stalingrad als *Meta-*

pher für das subjektiv-objektive Verhältnis der Geschichte dient – in den beiden letzten Fassungen allerdings mit deutlich stärkerer Betonung der Gegenmacht des Subjekts, dessen Fähigkeit, Auswege zu finden, den »Miniaturen« nun einen oftmals »guten« Ausgang beschert. Wenigstens an diesen Stellen wird Stalingrad zu einer Nachricht, die *nicht* »elend« ist und deshalb keine »Abwehrkräfte« (Sch 763) seitens der Rezipienten hervorruft.

Darüber hinaus erweist sich Stalingrad innerhalb einer »Chronik der Gefühle« von über 800 Jahren, deren »Zusammenhang« mittels einer *bimediale*n Montage konstruiert wird, als Paradigma der deutschen Geschichte, dessen »Unglück« sich in der ein oder anderen Form wiederholen wird, solange seine Mechanismen nicht ins Bewußtsein der Öffentlichkeit gedrungen sind: In »Stalingrad als Nachricht« verknüpft Kluge Stalingrad mit der »Jetztzeit«, dem »Deutschen Herbst 1977«, vergleicht den nicht ausgelösten Hanns Martin Schleyer mit dem nicht geretteten Feldmarschall Paulus (Sch 738), denn, so die kluge Gabi Teichert: »Millionen hätten, wenn sie irgendwer gefragt hätte, Ahnungen gehabt, inwiefern Stalingrad sie etwas anging, da dessen Geschichte ja keineswegs abgeschlossen ist, sondern alle zu seiner Verursachung zur Verfügung stehenden Merkmale der Gesellschaft andauern.« (Sch 735)

Ausblick auf die späteren Foto-Texte Kluges

Neben den bekannten Gruppen von weiterhin überwiegend kleinformatigen Porträts⁴⁵⁷, Imaginationsbildern, die vor allem Bauten der Revolutionsarchitektur oder auch des Zirkus zeigen⁴⁵⁸, und Karten der Erde wie des Weltalls⁴⁵⁹ kommen in den jüngsten Werken Kluges insbesondere eigenständige Bild-Text-Folgen (ohne Fließtext) zum Einsatz. Das »Wünsche«-Kapitel aus der »Schlachtbeschreibung« erweist sich hier als wegweisend. So sind hier die Foto-Texte dem Projekt gewidmet, räumlich und zeitlich auseinanderliegende Ereignisse zu verbinden und auf diese Weise einen historischen »Zusammenhang« aufzuzeigen; beispielsweise zwischen dem Bau des »Orient-Expresses«, der Idee eines vereinten Europas und dem Krieg zwischen Japan und China (»Hochrechnung auf das Jahr 2007. Wie 1946 die Idee Europas auf einer Eisenbahnstrecke verwirklicht wurde.«⁴⁶⁰), zwischen diversen Geschehnissen, die sich alle um den »Schwarzen Freitag« 1929 herum ereignen (»Lebensgrundsätze am Schwarzen Freitag I und II«⁴⁶¹), oder, am radikalsten, zwischen dem Gastmahl des Belsazar, dem Nikolaustag 1989, zur Zeit des Dritten Reichs und schließlich des Gilgamesch-Epos (»Sie sahen einen interessanten historischen Film«⁴⁶²).

457 A. Kluge: Chronik der Gefühle. Band 1, S. 82, 464, 842, 944; II, S. 977, 984; A. Kluge: Die Lücke, die der Teufel läßt, S. 615; A. Kluge: Tür an Tür mit einem anderen Leben, S. 6, 25, 82, 360, 366, 476, 509f., 580, 585, 598, 606

458 A. Kluge: Chronik der Gefühle. Band 1, S. 256, 266, 302, 411, 857, 880f.; A. Kluge: Die Lücke, die der Teufel läßt, S. 892, 929; A. Kluge: Tür an Tür mit einem anderen Leben, S. 457, 460, 500

459 A. Kluge: Chronik der Gefühle. Band 1, S. 466-469, 497, 855, 885; II, S. 952, 954; A. Kluge: Die Lücke, die der Teufel läßt, S. 531, 888; A. Kluge: Tür an Tür mit einem anderen Leben, S. 41, 112, 171, 286, 310, 349, 545, 549, 628

460 A. Kluge: Chronik der Gefühle. Band 1, S. 78-82

461 Ebd., S. 127-141

462 Ebd., S. 287-289

Während in Kluges »Tür an Tür mit einem anderen Leben« ein bislang unbekanntes Interesse an der eigenen Autobiographie mit der vergrößerten Wiedergabe der Porträtbilder einher geht⁴⁶³, rücken im Vorgänger, »Die Lücke, die der Teufel läßt«, jene Abbildungen in den Mittelpunkt, die die Macht des »Eigensinns« und die »Auswege« darstellen. Ist doch auch im Vorwort zu »Tür an Tür mit einem anderen Leben«, noch deutlicher als in den Werken davor und symptomatisch für den späten Kluge, die Rede vom Menschen als »glücksfähige[m] Typ«, der seit der Evolution, unbeirrt von Rückschlägen, von seinem ungeschmälerten »Hoffnungsvorrat« zehrt.⁴⁶⁴ Die oftmals betont naiv gemalten, ja, kitschigen Zeichnungen in »Die Lücke, die der Teufel läßt« zeigen die entsprechenden Bilder dazu: eben jene Momente, die keine Kamera festzuhalten vermag – die Momente, in denen das Realitätsprinzip außer Kraft gesetzt ist.⁴⁶⁵



Abb.: Um schneller laufen zu können, auf Strümpfen.

Vergleich der bisher untersuchten Autoren

Obwohl Kluge nicht den Film, sondern die Literatur, nicht Eisenstein, Godard und Tarkowski, sondern Joyce und Arno Schmidt als Vorbilder für seine Montagetechnik nennt⁴⁶⁶ und von einem »Netzwerk« von Texten und Autoren spricht, in deren Tradition er stehe – u.a. Kleist, Büchner, Hebel, Fontane und Heiner Müller⁴⁶⁷ –, sucht man in seinen Selbstaussagen doch vergebens

463 So beginnt das Buch mit einem Porträt Kluges als Kind, das den Untertitel trägt: »Der Zuhörer unter dem Tisch«.

464 A. Kluge: Tür an Tür mit einem anderen Leben, S. 7

465 »Was hält freiwillige Taten zusammen?« (ebd., S. 921-927), »Die Gefühle fest im Griff des Verstandes« (ebd., S. 932-935), »Rechtsblind« (ebd., S. 948-954), Ein Drama unserer Zeit (ebd., S. 960-963); »Der lange Marsch des Urvertrauens« (Kluge: Chronik der Gefühle. Band 2, S. 1010); in Kluges jüngstem Buch, »Die Lücke, die der Teufel läßt«: »Glück und Kooperation« (Sch. 723-728), »Blechernes Glück« (Sch. 921)

466 K. Eder/A. Kluge: Ulmer Dramaturgien, S. 38

467 Vgl. die Reden zu den jeweiligen Preisen, z.B. zum Büchner-Preis 2003

nach einer direkten Bezugnahme auf die Tradition der literarischen Foto-Text- bzw. Bild-Text-Montage.

Tatsächlich hat Kluge nur wenig gemein mit jenem Autor, der, als Kluges erstes bimediales Buch entstand – die »Lernprozesse« –, der wichtigste Vertreter von Foto-Texten in der BRD war: Rolf Dieter Brinkmann. Wo für Brinkmann die Fotografie ein Mittel ist, um *Gegenwart* festzuhalten, gerade dann, wenn diese für ihn wie in Rom bisweilen vor lauter antiker Ruinen kaum mehr auszumachen ist, konzentriert sich Kluge in seinen Arbeiten vorrangig auf die Brinkmann so verhaßte *Vergangenheit*.⁴⁶⁸ Vor dem Hintergrund einer Reflexion über die Eigenschaften der Fotografie, erhält eben jene darüber hinaus bei Brinkmann semiotischen Sonderstatus: Ihre Genauigkeit kann das Wort zwar zu imitieren versuchen, letztlich jedoch nie erreichen. Obwohl bei Kluge der Fotografie innerhalb der diversen Gruppen von Bildern primär die Darstellung von Personen zukommt, erfährt aber der *indexikalische* Charakter des Fotos als eine von vielen »Abbildungen« einer Realität, die auch das Irrationale und damit das von keiner Kamera Festzuhaltende umfaßt, keine besondere Betonung – die Fotosequenz, die in ihrer Ästhetik der Unmittelbarkeit am ehesten an Brinkmann erinnert, die Fotos des »unbekannten Fotografen« im »Luftangriff auf Halberstadt«, bleiben eine Ausnahme.

Inhaltlich dienen die Abbildungen und d.h., von wenigen Ausnahmen abgesehen, die *Fotos* bei Brinkmann der Darstellung der eigenen *psychischen Konstitution*: Die selbst geschossenen Bilder geben den Blick Brinkmanns wieder, die aus der Tagespresse ausgeschnittenen Fotos die subjektive Wahrnehmung der Welt als Todesuniversum. Diesem assoziativen Gedankenstrom entspricht in den Werken der 70er Jahre die Cut-up-Technik, durch die das Material nach dem Zufallsprinzip fragmentiert wird, so daß insbesondere die »Erkundungen« und »Schnitte« in ihrem Erscheinungsbild *chaotisch* anmuten. Auch bei Kluge steht zwar nun auf den Abbildungen das Subjekt im Mittelpunkt – dabei geht es jedoch um die Wünsche und Gefühle eines *Kollektivs*: Die Individuen, deren Lebensläufe erzählt und bebildert werden, sind stets exemplarische Repräsentanten des deutschen Volkes oder allgemeiner: der Menschheit. Auch wenn Kluge bezüglich der Träume und des Assoziationsstroms der Menschen von einem Tausende von Jahren alten Montage-Film in den Köpfen spricht, dem er in seinen Werken nachgehe⁴⁶⁹, erweist sich dessen Darstellung bei aller formalen Diskontinuität, wie z.B. im »Wünsche«-Kapitel der »Schlachtbeschreibung«, stets als ausgesprochen *strukturiert*. So wie der Erzähler, im Unterschied zum Ich bei Brinkmann, der ja stets vergebens nach dem »Ausgang aus dem Labyrinth« sucht, über den Protagonisten und den Dingen steht und ihre Erlebnisse distanziert sowie auf eine Pointe hin erzählt, so erfolgt auch die Wiedergabe der Abbildungen formal übersichtlich nach einer klaren, wissenschaftlich anmutenden Ordnung – einer Ordnung, die nicht etwa den *Untergang der Welt* und das Ende der Geschichte beschwört, sondern in den »Zusammenhängen« *»Auswege« des Überlebens* aufzuzeigen versucht.

468 Zu Brinkmanns Verhältnis zur (deutschen) Vergangenheit und seinen traumatischen Kindheitserlebnissen im Zweiten Weltkrieg vgl. das Kapitel: Bilder der Vergangenheit in Brinkmanns Italienaufnahme, in: Rainer Kramer: Auf der Suche nach dem verlorenen Augenblick. Rolf Dieter Brinkmanns innerer Krieg in Italien, Bremen: Edition Temmen 2000, S. 95-134

469 A. Kluge: Die realistische Methode, S. 208

Was Brinkmann und Kluge am Ende jedoch verbindet, das ist ihre wichtigste formale Methode, die beide – auf der einen Seite der vermeintliche Adorno-Musterschüler, der wie sein Lehrer im Hochkultur-Verlag Suhrkamp erscheint, auf der anderen Seite der Bürgerschreck, der in Underground-Verlagen veröffentlicht und gegen die »Bilderfrikassee«-Filme eines Kluges⁴⁷⁰ und die Kritische Theorie wettet – ihren Werken zugrunde legen: die Montage, genauer: die Kontrastmontage, die die Gegensätze ihrer unterschiedlichen Elemente betont statt verdeckt. Hier kommt Brinkmann, zumindest in seiner zweiten Schaffensphase, Adornos »Ästhetischer Theorie« überraschend nahe; verwenden doch sowohl Kluge als auch Brinkmann die Montage im Sinne einer Ästhetik des Negativen und der Kritik als »Sabotage«⁴⁷¹, als »Selbstkorrektur der Photographie«⁴⁷², durch die die auf jener abgebildeten »Fakten« wieder in Frage gestellt werden können. Denn spätestens in den Materialbänden nimmt sich auch der inzwischen zum aggressiv-griesgrämigen Misanthropen gewordene Brinkmann die »Kulturindustrie« mit ihrem System des »Immergleichen«, ihren simulierten Wirklichkeiten und »Amusement«-Verordnungen zum Feindbild und zerstört er den schönen Schein der Warenwelt, dem er freilich, wie das Todesmotiv in »Godzilla« zeigt, von Anfang an ambivalent gegenüberstand. Wenn Brinkmann in »Der Film in Worten« von der Kritischen Theorie verlangte, sie solle, überspitzt formuliert, das Gerede sein lassen und statt dessen zur Tat schreiten, so lassen sich Brinkmanns und Kluges Werke der 70er Jahre als Einlösung genau dieser Haltung lesen: als praktizierte Ethik des Bildes, als *Kritische Praxis*.

*

Gilt Kluges Hauptinteresse »Deutschland« und dessen »Geschichte«, so steht er damit in direkter Nachfolge von Tucholsky und Brecht. Um Deutschland und die »Heimat« ging es insbesondere im Schlußkapitel von Tucholskys/Heartfields »Deutschland«-Buch. In der deutschen »Heimat« und der Liebe zu ihr nahm Tucholsky gleichsam Zuflucht vor dem ihm verhaßten »Deutschland« – ein Deutschland, das von polizeilicher Oppression, sozialer Not und vor allem: rechter Politik bestimmt ist. Zur politikfreien Zone wird der Begriff der »Heimat« dadurch, daß er bei Tucholsky in erster Linie durch die »deutsche Landschaft« definiert wird. Diese »Heimatliebe« ist eben jenem zu eigen, der »weiß, was die Musik der Berge ist, wer die tönen hören kann, wer den Rhythmus einer Landschaft spürt ... nein, wer gar nichts anderes spürt, als daß er zu Hause ist; daß das da sein Land ist, sein Berg, sein See – auch wenn er nicht einen Fuß des Bodens besitzt« (DD 227). Aus Aufnahmen, die zeigen, wie »schön« die deutsche Landschaft ist (DD 228), besteht denn auch die Bebilderung des Textes: Aus Postkarten von Bergen, dem Königssee im Sonnenuntergang, Schloß Linderhof und einem pittoresken Kliff auf Helgoland.

Dieses unmittelbare Vorzeigen dessen, was »deutsche Heimat« wäre – eine schöne Landschaft nämlich – entfällt bei Kluge schon deshalb, weil Deutschland, dessen Hauptstadt, ihm zufolge, Wien ebensogut wie Aachen oder Berlin heißen könne, »nie Grenzen im räumlichen Sinne« besessen ha-

470 R. D. Brinkmann: Der Film in Worten, S. 226

471 Th. W. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 383

472 Ebd., S. 232

be.⁴⁷³ Tucholskys und Heartfields Landschaftsaufnahmen mit ihrem Wunsch nach Schönheit stehen für Kluge vielmehr für ein »Reich« des Imaginären: In der »Patriotin« werden ähnliche Landschaftsaufnahmen von einem Stoppelfeld, blühenden Kirschbäumen, Ruinen und »grünem Forst« mit den deutschen Ideallandschaften Caspar David Friedrichs gegengeschnitten.⁴⁷⁴ *Imaginar* ist Deutschland deshalb, weil es sich nur in der zeitlichen Dimension, in seiner Geschichte manifestiert, die allerdings bei Kluge wiederum von den Wünschen, Träumen und Gefühlen der Bevölkerung bestimmt ist: Die »Heimat« Deutschland als »konkrete[s] Gefäß unserer Erinnerung«, als »Fabrik kollektiver Erfahrung«.⁴⁷⁵ Dieses Deutschland existiert aber nicht *per se*. Es muß vielmehr erst für eine Öffentlichkeit in Texten und Bildern »aufgebaut«⁴⁷⁶, entwickelt und damit *sichtbar* gemacht werden.

Insbesondere hinsichtlich ihres formalen Verfahrens ähneln sich die Bücher Tucholskys/Heartfields, Brechts und Kluges: In Tucholskys/Heartfields »Bildgedichten«, Brechts »Fotoepigrammen« und Kluges in den meisten Fällen mit einer Legende versehenen Abbildungen werden Bild und Text bzw. Foto und Text zu einer untrennbaren Einheit verbunden. Neben diesem formalen Aspekt deutet auch die Tendenz, Fotos als »Allegorien« (Tucholsky), »Hieroglyphen« (Berlau in bezug auf Brecht) oder als »Metaphern« (Kluge) einzusetzen und sie, wie bei Tucholsky und Brecht, in einem klar didaktischen Text zu entschlüsseln, bzw., wie bei Kluge, sie in ein aufklärerisches Projekt einzubinden, auf eine inhaltliche Nähe zum Emblem.

Darüber hinaus finden sich auch bei Tucholsky/Heartfield und Brecht jene beiden Themen, denen Kluges Hauptaugenmerk gilt: das Individuum in der Geschichte und der historische »Zusammenhang« – freilich mit eklatanten Unterschieden. Wenn Tucholsky den einzelnen, vor allem den sozial minderbemittelten Arbeiter und Brecht Zivilopfer des Kriegs wie die indonesische Frau mit Kind (Epigramm Nr. 39) oder auch den »einfachen« deutschen Soldaten in Rußland (Epigramm Nr. 61) darstellen, steht im Text wie auch auf den Fotos menschliches Leid und damit das Mit-leid des Rezipienten im Vordergrund. So wie jedoch bei Kluge jede bildliche Wiedergabe von großen Gesten des Affekts auf den Porträts vermieden wird, die – abgesehen von jenem Gerda Baethes im »Luftangriff auf Halberstadt« – stets undurchdringliche, ja posenhafte Gesichter zeigen, so bleibt auch die Darstellung der Gefühle in Worten distanziert und enthält kein Identifikationsangebot an den Leser. Wo Brecht eine erschütternde Nahaufnahme heimkehrender deutscher Soldaten reproduziert (Epigramm Nr. 61), findet sich bei Kluge zu einem ähnlichen Thema ein aus großer Entfernung aufgenommenes Foto von kleinen im Schnee umherirrenden Gestalten.

473 A. Kluge: Rede über das eigene Land: Deutschland, in: Ders.: Theodor Fontane, S. 49

474 A. Kluge: Die Patriotin, S. 55-58

475 A. Kluge: Rede über das eigene Land, S. 52

476 Ebd., S. 58



Wird damit auch die Möglichkeit der »Einfühlung«, »wie es damals war« oder »wie man damals gefühlt hat«, generell in Frage gestellt, ist Kluge – zumindest seit Ende der 1970er Jahre – bei der Darstellung von Einzelschicksalen vor allem an Überlebensstrategien interessiert. So führte bei Brecht das Motiv der »Wärme«, nach der sich eben jene erschöpften deutschen Soldaten in Rußland auf Kluges Abbildung sehnen, im Epigramm unter dem Foto von Rußlandheimkehrern zum Aufruf zur Menschlichkeit: »Wärmt sie, es ist ihnen kalt.« (K 250) Kluge hingegen unternimmt ein auf den ersten Blick irrationales Projekt und hinterfragt eben jene Sehnsucht nach Wärme. So wie dann im »Großstadt«-Kapitel der »Schlachtbeschreibung« der Obergefreite Metzger zurück in den Kessel marschiert, weil dort seine Kameraden stehen und ihm der Ort daher »wärmer« erscheint (Sch 529), so wird diese Sehnsucht des »Warmblütlers Mensch« als Kategorie des Gefühls für Kluge geschichtsentscheidend, wenn 300 000 deutsche Soldaten vor allem auch deshalb in der russischen Steppe verharren, um »in Gesellschaft zu bleiben« (Sch 514).

Der »Zusammenhang« bei Kluge unterscheidet sich vor diesem Hintergrund einer »Chronik der Gefühle« radikal von den »gesellschaftlichen Zusammenhängen«, von denen Ruth Berlau im Vorwort zur »Kriegsfibel« spricht. Denn wenn sich beispielsweise Brecht wie Kluge dem Thema des Luftkriegs zuwendet, dann beschäftigt ihn neben der Frage nach dem Leid der Opfer auch die Frage nach den Schuldigen. So ist ähnlich wie für Kluge auch für Brecht der Zweite Weltkrieg eine »Zeit des UNTEN und des OBEN« (K 166); auch in der »Kriegsfibel« sucht die leidende Bevölkerung auffallend oft »unterm Boden« Zuflucht (z.B. Epigramme Nr. 19 und 42). Brecht läßt aber keinen Zweifel, daß es sich bei den »Oben« (K 150) um die Verantwortlichen handelt. Wenn auf die Fotos der Zerstörung britischer Städte (Epigramme Nr. 19-21) ein Zeitungsausschnitt mit dem Foto einer Frau folgt, die in einem von britischen Bombern zerstörten Haus in Berlin steht (Epigramm Nr. 22), wird eine historische Kausalität konstruiert. Die »Schuld« für die Bombenangriffe der Alliierten tragen die Nazigrößen; ihre »Namen« und »Gesichter« finden sich in den unmittelbar folgenden Epigrammen (Epigramme Nr. 23-30). Wie schon Tucholsky/Heartfield in den »Bildgedichten«, in denen mit Namen bezeichnete Politiker abgebildet wur-

den⁴⁷⁷, so ist auch Brecht um eben jene »gewaltsame Richtigstellung« bemüht, die Kluge zwar als antirealistisches Moment des Protestes anerkennt, wegen ihrer Tendenz zur Ideologisierung jedoch ablehnt⁴⁷⁸ – entfällt in Kluges Texten doch mit der Entindividualisierung von Schuld eine klare Trennung zwischen »Tätern« und »Opfern«, wenn ohne Ausnahme alle Figuren, auch Hitler, letztlich als »Handelnde« wie auch als »Behandelte« eines zum größten Teil eigendynamisch gewordenen geschichtlichen Prozesses erscheinen.

*

Dieser Unterschied in der Konstruktion von »Zusammenhängen« spiegelt sich insbesondere in der Verwendung von Fotos bei Brecht und Kluge wider. Wenn Berlau davon spricht, die »Kriegsfibel« wolle lehren, wegen ihrer ideologischen Überformung kaum mehr entzifferbare Bilder zu lesen (K 129), dann entstehen Brechts Epigramme zu bekannten Pressefotografien wie z.B. Frank Capas Foto vom 6. Juni 1944. Bei Kluge dagegen sind nicht nur fast alle Abgebildeten als bloße Beispiele für das allgemeine Individuum letztlich austauschbar. So wie den für die Geschichtsprozesse mitverantwortlichen Gefühlen ein leiser, unauffälliger Charakter zu eigen ist, so handelt es sich eben auch bei Kluges Fotos stets um unbekannte, manchmal banale und zumeist jede Dramatik vermeidende Bilder.

Während bei Brecht des weiteren der Dokumentstatus des Fotos außer Frage steht, spielt bei Kluge der Zeichenstatus des jeweiligen Bilds nur mehr eine untergeordnete Rolle. Wird doch Authentizität bei Kluge erst durch die Vermischung von Fakt und Fiktion, die nicht mehr klar gekennzeichnet sind, *hergestellt*, und erfolgt damit die Aufdeckung von geschichtlichen Zusammenhängen weder durch »sprechende Details« auf den Bildern noch durch die jede Explizität vermeidenden Texte, sondern erst durch die bimediale Montage. Vor dem Hintergrund dieser Strategie des »Dazwischens«⁴⁷⁹, die dem Rezipienten wesentlich mehr abverlangt als bei Tucholsky/Heartfield oder Brecht, lassen sich die Werke Kluges, die eben keine »Übersichten« schaffen wollen⁴⁸⁰, auf keine eindeutige Aussage festlegen.

Der unterschiedliche Einsatz eines Bildes von Hitler verdeutlicht diese beiden Unterschiede Brechts und Kluges in ihrer Haltung zur Fotografie. Beide befolgen zwar eine ähnliche Methode, die der Dekontextualisierung ihres Bildmaterials und damit der Ablösung vom ursprünglichen ideologischen Überbau. So wie Brecht Hitlers Posen aber offen, eben als Foto zeigt und mit einer in diesem Fall unmißverständlichen Lehre versieht, so umschreibt Kluge auch noch mittels der Bilder der späteren Fassungen der »Schlachtbeschreibung« die historische Figur, ähnlich wie er jede klare »Moral der Geschichte« vermeidet: Hitler taucht nur gezeichnet, ja einmal als Comicfigur auf. Sein fehlendes Foto bei Kluge weist somit erneut auf die

477 Vgl. z.B. DD, S. 39, 45, 178, 209, 210

478 A. Kluge: Die schärfste Ideologie, S. 217

479 Vgl. hierzu Andreas Sombrock: Eine Poetik des Dazwischens. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge, Bielefeld: Transcript-Verlag 2005 – eine Arbeit, die sich jedoch vor allem auf Kluges Filmarbeit konzentriert.

480 O. Negt/A. Kluge: Maßverhältnisse des Politischen, S. 840

Leerstelle der einen historischen Wahrheit hin, die, so scheint es, mit jedem Bild seit dem Erscheinen der »Kriegsfibel« nur noch unsicherer wurde; die Möglichkeiten des Eindeutigen, bildlich im Foto und textlich in der Leerdichtung, sind in Frage gestellt. Die textuelle wie in diesem Fall auch visuelle Strategie der Umschreibung Kluges kann als unmittelbarer Reflex auf die Zunahme der Bilderflut seit den 50ern gewertet werden. Im Sinne einer Ethik des Bildes wird der Rezipient nicht mehr wie bei Brecht letztlich nur erneut indoktriniert; statt dessen wird es ihm angesichts der nahezu unüberschaubaren Masse des Materials, seiner Kombinationsmöglichkeiten und damit auch seiner Aussage selbst überlassen, überhaupt erst so etwas wie Regeln des Umgangs mit den Bildern aufzustellen. Nicht die Botschaft des Foto-Textes soll hier den Rezipienten zum vermeintlich »besseren«, weil nachdenkenden Menschen machen, sondern die Reflexion auf den Foto-Text und seine Materialhaftigkeit selbst.

Insofern verfahren sowohl Brecht als auch Kluge, wenn sie historische Zusammenhänge aufdecken und einer Öffentlichkeit zu Bewußtsein bringen wollen. Wo aber Brecht, wie im Epigramm zur »Friedensfibel« die Lernfähigkeit des Menschen in den Vordergrund stellt und an die Humanität und Vernunft des Lesers appelliert, da hebt Kluge – für W.G. Sebald der »aufgeklärteste aller [Gegenwarts-]Schriftsteller«⁴⁸¹ – die »Auswege« hervor, die sich durch die »irrationalen« Kräfte des Gefühls ergeben, das zwar angeboten, aber nicht erwerbbar ist. Angesichts des Zweiten Weltkriegs, wie überhaupt des katastrophischen Verlaufs von Geschichte allgemein befindet sich bei Kluge, mehr noch als bei Brecht, das Projekt der Aufklärung und der Ausgang eines jeden Prozesses der Emanzipation auf dem Prüfstand. Selbst wenn Kluge zumeist »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang« beschreibt – als Verfechter eines nicht begründbaren und manchmal unbegründeten »Urvertrauens« arbeitet er mit seinen Texten und Bildern an einem »Lernprozeß mit gutem Ausgang«. Denn: »Menschen haben keine kreatürliche Fähigkeit zur Tugend, zur Arbeit, zur Wahrheit, zur Disziplin, auch nicht zu den Verstandeskraften, aber sie haben eine natürliche Affinität zur Glückssuche, zur Schatzsuche.«⁴⁸²

W.G. Sebald

Einleitung - Sebalds paradoxes Verhältnis zur Fotografie

Als einziger der drei Autoren, die im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehen, hat W.G. Sebald von Anfang an Fotos in seine Bücher eingebaut – ein Verfahren, das für ihn im Lauf der Zeit offensichtlich an Wichtigkeit gewann: Die Zahl der Reproduktionen in seinen literarischen Texten bleibt nach seinem Debüt »Nach der Natur. Ein Elementargedicht« (1988) (NN) mit sechs⁴⁸³, in den Prosabänden »Schwindel. Gefühle« (1990) (SG) mit 73, »Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen« (1992) (DA) mit 81, »Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt« (1995) (RS) mit 72, bis zu »Austerlitz«

481 W.G. Sebald: Luftkrieg und Literatur, S. 80

482 SZ-Interview mit Kluge: Schatzsucher des Glücks

483 In der Taschenbuchausgabe fehlen die sechs Fotos aus Gründen, die trotz einer Nachfrage beim Fischer-Verlag nicht ermittelt werden konnten.

(2001) (A) mit 88 Fotos stets ungefähr konstant. Darüber hinaus hat Sebald im Unterschied zu seinen ersten beiden unbedilderten Aufsatzsammlungen, »Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke« (1985) (BdU) und »Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur« (1990) (UH), seinem letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Band mit literaturwissenschaftlichen Texten, »Logis in einem Landhaus« (1998) (Logis), Abbildungen beigefügt sowie einen Essay von 1982, »Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung«, in der erweiterten Buchfassung »Luftkrieg und Literatur« (1999) (LL) nachträglich illustriert.

In formaler Hinsicht sticht bezüglich der Reproduktionen lediglich »Nach der Natur« aus der Reihe der genannten Werke heraus. Die durch die Großbildkamera stark ästhetisierten und doppelseitig wiedergegebenen Schwarzweißbilder wurden von dem Fotografen Thomas Becker aufgenommen, der auf dem Titelblatt auch ausdrücklich genannt wird. Seit »Schwindel. Gefühle.« zeichnet Sebald selbst für die Fotos in seinen Texten verantwortlich, d.h.: Entweder hat er sie selber geschossen, oder er hat sie aufgenommen und bearbeitet; der Fotograf bleibt in diesem Fall ungenannt. Zugleich ähneln sich die Abbildungen in ihrer Ästhetik:

- Durchgehend handelt es sich um Schwarzweißbilder. Lediglich in »Logis in einem Landhaus« hat Sebald fünf aufklappbare Farbaufnahmen verwendet, von deren besonderer Bedeutung noch zu sprechen zu sein wird.
- Sebald beschränkt sich bei den Reproduktionen nicht auf bloße Fotografien; vielmehr handelt es sich um eine Vielzahl von Bildtypen: von Reproduktionen von Gemälden und Zeichnungen über *Stills* bis zu wiedergegebenen Schriftdokumenten unterschiedlicher Art – am häufigsten handschriftliche Tagebuchauszüge, Zeitungsartikel und Fahrkarten.
- Abgesehen von wenigen reproduzierten Postkarten oder alten Studioaufnahmen sind die Fotos ihrer leichten Unschärfe und ihrer oftmals wie beiläufigen Motivik nach als Amateuraufnahmen, zuweilen auch als Schnappschüsse zu klassifizieren.
- Überwiegend werden die Reproduktionen auf einer halben Seite abgebildet. Die doppelseitigen Abbildungen nehmen von »Schwindel. Gefühle.« (eine) bis zu »Austerlitz« (fünf) zu.

*

Angeichts dieser umfangreichen Verwendungsarten von Fotos verwundert es auf den ersten Blick, daß Sebald in seinen literaturwissenschaftlichen Aufsätzen vehemente Einwände gegen das Medium formuliert hat. So nimmt er im letzten Aufsatz aus »Logis in einem Landhaus« über die Bilder des Hyperrealisten Jan Peter Tripps, »Wie Tag und Nacht –«, ein Argument auf, das sich bereits im letzten Aufsatz der »Beschreibung des Unglücks« fand, »Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke«. Demnach ist der Fotograf für Sebald ein »Agent des Todes«, dessen Bilder »so etwas wie Relikte des fortwährend absterbenden Lebens« darstellen (Logis 178). »Photographien«, so heißt es vor diesem Hintergrund im früheren Aufsatz, sind »Mementos einer im Zerstörungsprozess und im Verschwinden begriffenen Welt« (BdU 178).

Sebalds expliziter Bezug auf Roland Barthes und Susan Sontag an dieser Stelle erhellt die ansonsten in den Aufsätzen etwas isoliert dastehenden und

daher unklaren Äußerungen. Ist doch bei Barthes die Fotografie deshalb ein »Leichengeschäft« (Logis 178), weil sie, anders als etwa Gemälde und Zeichnungen, zum ersten Mal in der Geschichte der Medien die Wirklichkeit indexikalisch und damit zugleich die unaufhaltsam vergehende *Zeit* abbildet: Das Foto, so Barthes, läßt seinen Betrachter erschauern angesichts dieser »Katastrophe [der Vergänglichkeit, T.v.S.], die bereits stattgefunden hat. Gleichviel, ob das Subjekt, das sie erfährt, schon tot ist oder nicht, ist jegliche Photographie diese Katastrophe.«⁴⁸⁴ Analog nennt Susan Sontag alle Fotografien »*memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.«⁴⁸⁵

Dieses Moment der Vergänglichkeit scheint freilich den (Amateur-) Fotografen, die es mit jedem Bild aufs neue einfangen, gar nicht bewußt zu sein scheint. »Befördern« doch die fotografischen »Mementos« laut Sebald nicht, wie etwa die literarische Beschreibung, das »Eingedenken«, sondern gerade das »Vergessen« (BdU 178), und handelt es sich bei den Fotos eben nicht wie bei »gemalte[n] und geschriebene[n] Bilder[n]« um »Dokumente eines Bewußtseins, dem etwas an der Fortführung des Lebens gelegen ist« (BdU 178). Der Grund hierfür liegt im tautologischen Charakter, der von Sebald verallgemeinernd für alle Fotos formuliert wird: »Wenn Cartier-Bresson nach China fährt, schreibt Susan Sontag, dann zeigt er, daß in China Menschen leben und daß diese Menschen Chinesen sind.« (Logis 178) Aus derartigen Fotos läßt sich weder ein neuer Erkenntnisgewinn über den Gegenstand der fotografischen Darstellung ziehen noch ist anzunehmen, daß diese Redundanz der Bilder ins Bewußtsein des Betrachters dringt.

Wenn Sebald nun der Tautologie der Fotografie die »Ambiguität«, »Polyvalenz«, »kurz, [die] Transzendierung dessen, was nach einem unumstößlichen Satz der Fall ist« (ebd.), entgegenhält, dann greift er letztlich indirekt auf die Argumente der Kunst-Debatte des 19. Jahrhunderts zurück, die ja subjektiv-idealisiertende Eingriffe in die objektiv-äußerliche Wirklichkeit auf dem wie auch immer gearteten Bild, Gemälde oder Foto, einforderte. So decken sich die Vorzüge, die Sebald an den Bildern Tripps hervorhebt, zum Teil mit Punkten, die bereits Vertreter der »Kunstfotografie« formulierten. Bei Tripp stelle »das photographische Material« lediglich den Ausgangspunkt für die ihre Vorlage verändernden Gemälde dar:

»Die mechanische Schärfe/Unschärferelation wird aufgehoben, Hinzufügungen werden gemacht und Abstriche. Etwas wird an eine andere Stelle gerückt, hervorgehoben, verkürzt oder um eine Geringfügigkeit verdreht. Farbtöne werden verändert, und es unterlaufen bisweilen auch jene glücklichen Fehler, aus denen sich dann unversehens das System einer der Wirklichkeit entgegengesetzten Darstellung ergibt. Ohne dergleichen Eingriffe, Abweichungen und Differenzen wäre in der perfektesten Vergegenwärtigung keine Gefühls- und keine Gedankenlinie.« (Logis 179)

484 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 106

485 Susan Sontag: On Photography, S. 15

*

In der sich nun anschließenden Untersuchung soll die Frage, die sich nach diesen kurzen kritischen Äußerungen zum Medium stellt – wie nämlich Sebald selbst die Tautologie der Abbildungen umgeht und fotografische Ambivalenz herstellt –, die Grundlage für die Beschreibung des schriftstellerischen Projekts Sebalds und den Stellenwert der Fotografien darin bilden. So wie in »Schwindel. Gefühle.« die gesamte fotografische Motivik der späteren Werke Sebalds bereits fast vollständig vorhanden ist, so ziehen sich die Themen, um die sein schriftstellerisches Projekt kreist, durch alle Texte. Gleichzeitig rückt aber jeweils eines der Themen von Buch zu Buch in den Vordergrund, so daß auch im folgenden pro Buch jeweils ein thematischer Schwerpunkt gesetzt wird: In »Schwindel. Gefühle.« ist es das Thema der *Koinzidenz*. Dabei beschränke ich mich auf die zweite Erzählung des Buches, »All'estero«, da die erste und dritte Geschichte keinen Ich-Erzähler aufweisen und sich daher nicht unmittelbar mit den späteren Büchern und ihrer Erzählsituation vergleichen lassen, die zwar in der vierten Erzählung des Bandes wieder zur Perspektive der ersten Person Singular zurückkehrt, sich dort aber auf das Thema der Geschichte und Heimat konzentriert – ein Thema, das Sebald in späteren Büchern wesentlich prägnanter bearbeitet. Nach der Koinzidenz wird anhand von »Nach der Natur« und »Die Ringe des Saturn« Sebalds Projekt, eine *Naturgeschichte der Zerstörung* zu schreiben, untersucht, worauf drittens *das Thema der Darstellung (der Darstellung) von Geschichte* in »Die Ausgewanderten« und »Austerlitz« folgt.

»Die Ungeheuerlichkeit der Koinzidenz« - »Schwindel. Gefühle.«

Die Handlung der zweiten Erzählung von »Schwindel. Gefühle.«, »All'estero«, ist auf der Mikro- wie auf der Makroebene von Zufällen bestimmt. Zwei Reisen unternimmt der Ich-Erzähler, die ihn beide Male 1980 und 1987 zu nahezu denselben Stationen führen: von seiner Wahlheimat England über Wien, Venedig nach Verona, mit Zwischenstops in Desenzano, Riva, Limone und Mailand beim zweiten Mal. Die Wahl der Städte auf der ersten Fahrt erfolgt dabei gänzlich planlos. Dem unruhigen Erzähler ist in erster Linie daran gelegen, »über eine besonders ungute Zeit hinwegzukommen« (SG 39), die freilich auch in seinen Fluchtorten kein Ende zu nehmen scheint. Die zweite Fahrt mit denselben Stationen hat zwar eine klare Motivation, nämlich die »schemenhaften Erinnerungen an die damalige gefahrenvolle Zeit genauer überprüfen und vielleicht einiges aufschreiben zu können« (SG 93). Nicht nur kommt es aber zu den oben genannten unvorhergesehenen Zwischenstops. Wie schon bei der ersten Reise bleibt der stets unvermittelte Aufbruch zur jeweils nächsten Stadt auch diesmal weitgehend unerklärt.

Im Kleinen setzt sich das Motiv des Zufalls bis ins Detail fort. In nahezu allen Städten legt der Erzähler flanierend »anscheinend end- und ziellose Wege zurück« (SG 39), auf denen er bei seiner ersten Reise auf zwei »junge Männer« trifft (SG 83); als er in Verona in ein Restaurant »gerät« (SG 88), fällt ihm zufällig eine Zeitung in die Hände; in dieser wird von einer Mordserie berichtet, die von einer Bande namens »Organizzazione Ludwig« verübt

wurde, was einerseits mit einer Begegnung des Erzählers in Venedig mit einem Mann koinzidiert, der erstaunliche Ähnlichkeit mit Ludwig II. aufweist (SG 61); und andererseits den Erzähler nun die beiden jungen Männer, denen er kurz zuvor begegnete, für Mitglieder eben jener »Organizzazione« halten läßt, die ihn offensichtlich als ihr nächstes Opfer ausgesucht hat – ein Verdacht, der sich ihm auch auf der Reise sieben Jahre später aufdrängt, als ihm nicht nur durch eine Verwechslung des Portiers im Hotel sein Paß »abhanden« kommt (SG 112), sondern ihn erneut »zwei junge Männer« allem Anschein nach zu entführen versuchen – zufälligerweise gerade unter einem Reklameschild mit der Aufschrift »La Prossima Coincidenza« (SG 123).

Die reproduzierten Bilder im Text dienen vor diesem Hintergrund auf den ersten Blick der Beglaubigung der beiden Reisen und damit der zufälligen Ereignisse: 16 der insgesamt 32 Abbildungen sind schriftliche Dokumente.⁴⁸⁶ Von dem Auszug aus dem Kalender des Erzählers mit den eingetragenen Stationen Waterloo, Wien, Venedig (SG 69), der Eintrittskarte in den *Giardino Giusto* in Verona (SG 80), der Rechnung in der Pizzeria, in die es den Erzähler in Verona zufällig verschlagen hat, der »Pizzeria Verona« (SG 90), und der runenhaften Unterschrift des Bekennerschreibens der »Organizzazione Ludwig« (SG 89), auf das der Erzähler in dieser stößt, und einem zusätzlich gelösten Zugticket nach Desenzano, in das zu reisen er sich auf seiner Fahrt 1987 spontan entschließt, ohne zu wissen warum (SG 97), über einen Zeitungsausschnitt, der von einem Theaterstück über eben jene Flucht des Casanova aus den Bleikammern berichtet (SG 110), über die der Erzähler sieben Jahre zuvor bei seinem Aufenthalt in Venedig sinnierte, bis zu der schriftlichen Bescheinigung des Portiers, den Ausweis des Erzählers versehentlich jemand anderem ausgehändigt zu haben (SG 117), und schließlich dem in Mailand ausgestellten neuen Paß (SG 129).

Der Erzähler erweist sich dabei geradezu besessen davon, die Unwahrscheinlichkeiten seiner Reise durch Fotos belegen zu können.⁴⁸⁷ Denn auch dort, wo er keine Aufnahme zu machen in der Lage ist, beteuert er statt dessen textlich, alles ihm Mögliche dafür getan zu haben. So bei der Begegnung mit Zwillingbrüdern, die »auf die unheimlichste Weise« den Bildern gleichen, »die Kafka als heranwachsenden Schüler zeigen«. Die ausführlich beschriebenen Versuche, die Eltern der Kinder zu überreden, dem Erzähler ein Foto der beiden zukommen zu lassen, wird von diesen brüsk zurückgewiesen (SG 101ff.). Ebenso wird nur der erste Teil der Bitte des Erzählers erfüllt, die er an einen zufällig aus Deutschland stammenden Touristen in Verona richtet: Fotos nämlich sowohl von der vernagelten Fassade der »Pizzeria Verona« zu machen, in die es den Erzähler vor sieben Jahren verschlug, als auch vom Taubenschwarm davor (SG 142).

486 SG 56, 69, 80, 89, 90, 97, 110, 117, 119, 120, 122f., 129, 2 x 134, 135, 152

487 Und nicht nur der Erzähler: Sebald selbst trägt zur Beglaubigung dieser Szene bei, wenn er von ihr als tatsächlichem Ereignis in einem Interview berichtet: »That particular episode actually happened, as it is described, and it is from that time onward that I always have one of those small cameras in my pocket. It was a completely unnerving afternoon. But, you know, it does happen. I mean, sometimes one asks oneself later on whether one's made it up or not. And it's not always quite clear.« Aus: *The Meaning of Coincidence – An interview with the writer W.G. Sebald*, by Joe Cuomo, in: *The New Yorker* (3.9.2001); auf: www.newyorker.com/online/content/articles/010903onlineonly01 vom 11.1. 2007

Diese »ungeheuerliche« Ordnung aus geheimen Bezügen und aufeinander-treffenden Analogien, die die Handlung strukturieren, manifestiert sich schließlich paradigmatisch in der Abbildung einer Seite aus einem Italienisch-Deutschen Wörterbuch von 1878,

»wo alles aufs beste geordnet [ist], so als setze die Welt sich tatsächlich bloß aus Wörtern zusammen, als wäre dadurch auch das Entsetzliche in Sicherheit gebracht, als gäbe es zu jedem Teil ein Gegenteil, zu jedem Bösen ein Gutes, zu jedem Verdruß eine Freude, zu jedem Unglück ein Glück und zu jeder Lüge auch ein Stück Wahrheit« (SG 119f.).

Der Darstellung der Koinzidenz einer Analogie entspricht das Strukturprinzip und die Motivik des Textes, der auf dem Prinzip der Dopplung bzw. der Wiederholung basiert. So wie im Großen hinsichtlich der Struktur der Handlung durch die Wiederholung der Reise die Komponenten der Zeit und des Raumes verdoppelt werden, wird der Text im Kleinen vom Motiv des Doppelgängers bestimmt: Ernst Herbeck wird zum Doppelgänger des Großvaters des Erzählers, dieser selbst wiederum wird durchgehend von einem jungen Männerpaar verfolgt (SG 79, 82, 123) und trifft schließlich auf besagte Zwillingbrüder, die Ebenbilder des jungen Kafka (SG 101). Auf der poetologischen Ebene stellen die Reproduktionen an sich bereits eine Verdopplung des jeweils außertextlichen Gegenstands dar und verdoppeln zusätzlich *den Text*, da auf ihnen zumeist bereits beschriebene Dinge zu sehen sind – wobei jedoch der indexikalische Charakter der Fotos, der von keinem Text erreicht werden könnte, ihren Einsatz als notwendig erscheinen läßt und damit jede Tautologie, d.h. überflüssige Dopplung, vermieden wird.⁴⁸⁸

*

Entsprechend dem Herstellen von Zusammenhängen zwischen zwei Dingen werden im Text Oppositionspaare aufgehoben und einander angenähert: Ohne daß man wüßte, »wann das Äquinoktium gewesen ist« (SG 93), verschwimmen Tag und Nacht in der Erzählung zum indifferenten Grau; aus einer »meist grau überwölkten Grafschaft« kommt der Erzähler (SG 39) ins neblige Venedig (SG 60) und betritt in Zwielficht und Dämmer getauchte Gebäude (z. B. SG 82, 104, 124f., 133); zugleich verschwimmen nicht nur in Venedig (SG 60), sondern auch in Wien (SG 44) und Verona (SG 89) für den Erzähler die Grenzen von Land und Wasser. Und wenn die Doppelgänger schließlich zu Wiedergängern werden, scheint auch der Unterschied zwischen Leben und Tod verwischt: So begegnet der Erzähler nicht nur in dieser Erzählung des Bandes Kafkas untotem Jäger Gracchus (SG 140; auch SG 179 und SG 269), sondern auch Dante (SG 41) und Ludwig II. (61), wobei er nicht so recht weiß, ob seine Mitmenschen (SG 106) und insbesondere er

488 In den anderen Erzählungen des Buches werden zusätzlich zur Text-Bild-Dopplung auch noch einmal die Abbildungen selbst stellenweise zur Serie multipliziert: Die dreimal wiedergegebene Zeichnung eines Rachens in »Beyle oder Das merckwürdige Faktum der Liebe« (SG 18), die vier Zeichnungen eines Badenden in »Dr. K.s Badereise nach Riva« (SG 170f.) und die dreifache Reproduktion einer Statue des Hl. Georg in »Il Ritorno in Patria« (SG 265).

selbst »noch in der Landschaft der Lebendigen oder bereits an einem anderen Ort weilte[n]« (SG 130).

Auch bezüglich der Text-Bild-Montage fällt der nahezu fließende Übergang der beiden Medien auf. Wie in den anderen Büchern Sebalds folgt unmittelbar auf das Stichwort im Text, das den Gegenstand der Illustration benennt, die jeweilige Abbildung: In der Passage, in der vom neuen Donau-Staudamm die Rede ist, findet sich direkt unter dem Wort »Anblick« das Foto der Schleusen (SG 49); unter »männlichen Blick« sind die Augen des Hl. Georg Pisanellos, zwischen »weiblichen« und »Auges« die Augenpartie der befreiten Prinzessin wiedergegeben (SG 87).⁴⁸⁹

Erstaunen ist es, wie es Pisanello verstanden hat, den
jäh heraustretenden, seitwärts schon auf die schwere
blutige Arbeit abschweifenden männlichen Blick



des Ritters abzusetzen von der nur durch die geringfügigste Senkung der unteren Lidgrenze ange-
deuteten Beschlossenheit des weiblichen



Auges.

Dieser gleichsam fließende Übergang der beiden Medien ineinander setzt damit um, was im Titel doppeldeutig als *Schwindel* bezeichnet wird. So wie dem Erzähler bei seinen Recherchen in der Bibliothek *Civica* in Verona drei abgebildete historische Reklameanzeigen als Anstoß für seine Fantasie dienen (SG 134f.), verwandeln sich auch (scheinbare) Fakten (*Abbildung*) und Fiktionen (*Text*) in eine Mixtur, geben die durch die Reproduktionen scheinbar belegten Koinzidenzen dem Erzähler Anlaß für eine rein textuell entwickelte Verschwörungstheorie um seine Person.

Das Prinzip der Verdopplung bzw. Annäherung zweier Oppositionen weist die Erzählung nicht nur als ein Werk des *Schwindelns* aus; denn der *physische* Schwindel, den die unglaublichen Ereignisse beim Erzähler auslösen (z.B. SG 42, 89, 101f., 136), gründet in deren *Unheimlichkeit*. Bestimmt doch Freud in seinem Aufsatz »Das Unheimliche« gerade »das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung«, wozu auch die Begegnung mit dem Dop-

489 Vgl. auch SG 122, 141, wo das Foto zwischen »photo-« und »graphieren« reproduziert ist sowie SG 151. Diese sehr präzise Text-Bild-Montage wurde in den meisten Fällen auch in der anders paginierten Taschenbuchausgabe übernommen.

pelgänger zu zählen ist, als eben jene Erfahrung, welche »das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von ›Zufall‹ gesprochen hätten.«⁴⁹⁰ Dementsprechend wird der Erzähler, der sich ja der Ausgangssituation nach buchstäblich im *Unheimlichen* – nämlich »All'estero«, d.h.: im Ausland – befindet, die gesamte Erzählung hindurch angesichts der »ungeheuerlichen« Koinzidenzen, Verdopplungen und Doppelgänger wie einer seiner prominenten Vorgänger in Venedig, Grillparzer, vom »Grauen« und »dem Gefühl des Unheimlichen« erfaßt (SG 62f., auch 101). Nicht so sehr ist die Erzählung der »Kriminalroman«, als der sie der Erzähler selbst bezeichnet (SG 108), sondern eine Spukgeschichte.

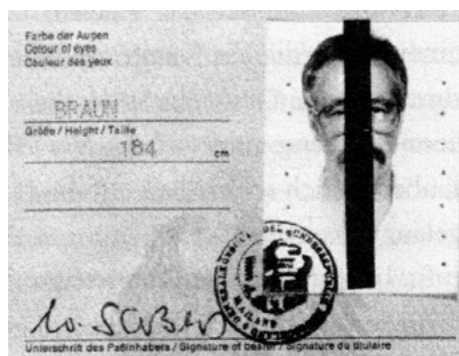
*

Die Instanz, die all die Zufälle wahrnimmt, aus ihnen unheimliche Korrespondenzen konstruiert und schließlich vom Schwindel erfaßt wird, ist der Ich-Erzähler. In einer metafikcionalen Passage, die das Verfassen des vorliegenden Textes zum Inhalt hat, beschreibt der Erzähler sein assoziatives Verfahren: »Ich saß an einem Tisch nahe der offenen Terrassentür, hatte meine Papiere und Aufzeichnungen um mich her ausgebreitet und zog Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die mir derselben Ordnung anzugehören schienen.« (SG 107)

In Aufsätzen und Interviews⁴⁹¹ hat der *Autor* Sebald denn auch seine Verfahrensweise in die Nähe der Lévi-Strauss'schen *bricolage* gerückt. In ihr verbinde sich, »was sonst getrennt voneinander da ist, [...] in binären, seriellen Operationen nach dem Prinzip, eines ergibt immer das andere und dieses ein drittes, zu ebenso unglaublichen wie einleuchtenden Zusammenhängen« (UH 150). Deshalb »macht, wie Lévi-Strauss immer wieder betont hat, im mythischen Erzählen auch das, was uns ›falsch‹ dünkt, die verborgene Wirklichkeit transparent, und zwar in umso eindringlicher Form, je ›falscher‹ die Erzählung zunächst zu sein scheint« (UH 151). Einerseits scheinen mit diesen Äußerungen, die auch auf Sebalds eigenes Schreibverfahren zutreffen, Erzähler und Autor zu verschmelzen; ja, das Prinzip der Dopplung erfährt auch hier seine Umsetzung: Nicht nur stimmen der Name und die biografischen Daten des Erzählers, nicht zuletzt durch den abgedruckten Paß nachprüfbar (SG 117, 129), mit denen des Autors überein; auch textintern spielt der Erzähler mit Identitäten, wenn er sich im Hotel in Verona als »Jakob Philipp Fallmerayer, Historiker von Landeck« ausgibt (SG 132) und in seinem eigenen Text, wie im Fall Grillparzers (SG 62f.) oder Casanovas (SG 68), markierte oder, wie im Fall von Kafkas letztem Fragment des »Verschollenen«-Romans (SG 58), unmarkierte Zitate aus fremden Werken übernimmt. Andererseits ziehen aber die geschwärzte Reduktion des Vornamens Winfried auf »W« (SG 117) und der vertikale Balken durch das Paßfoto (SG 129) auf besagten Ausweisdokumenten buchstäblich einen Trennstrich zwischen fiktionalem Ich-Erzähler und realem Autor.

490 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Ders.: *Der Moses des Michelangelo*. Schriften über Kunst und Künstler, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 157

491 Z.B. Sigrid Löffler: »Wildes Denken«. Gespräch mit W.G. Sebald, in: W.G. Sebald. *Porträt 7*. Hrsg. von Franz Loquai, Eggingen: Isele 1997, S. 136; sowie BdU, S. 137-140



Gleichzeitig erhalten die beiden reproduzierten Dokumente durch die Schwärzungen eine die bloße Beweisfunktion übersteigende Bedeutung. Wenn der Erzähler von Anfang an auf seine verzweifelte (SG 39), dem Wahnsinn verwandte (SG 40), phasenweise suizidale (SG 75) psychische Konstitution verweist und das schizophrene Denken eines Ernst Herbecks dem von Sebald propagierten (BdU 140) und in »Schwindel. Gefühle.« praktizierten Verfahren der assoziativen Verknüpfung ähnelt, dann wird das buchstäblich »gespaltene« Paßfoto zum Sinnbild eines zerrütteten inneren Zustands.

*

Was aber der konkrete Grund für diese Verstörung ist bzw. – mit Freud, der das »Unheimliche«, verkürzt gesagt, auf die Wiederkehr eines verdrängten oder für überwunden gehaltenen Komplexes zurückführt⁴⁹² – um was es sich bei dem vom Erzähler verdrängten Objekt handelt, darüber gibt die Erzählung keinen expliziten Aufschluß. So legt auf den ersten Blick der auffällige Fokus des Erzählers bei der Auswahl und Kartierung der meisten seiner Abbildungen auf Motiven des Unglücks, des Todes und dem daraus resultierenden Leid den Schluß einer allegorischen Darstellung der Welt nahe, die, im Sinne von Benjamins »Trauerspiel«-Buch, dem Untergang geweiht ist. In der Allegorie liegt der Welt kein gottgegebener Heilsplan zugrunde wie im (romantischen) Symbol⁴⁹³; vielmehr erweist sich »Geschichte als Leidensgeschichte der Welt.«⁴⁹⁴ Die Rhetorik der Allegorie ist mit einer melancholischen Weltsicht verknüpft: Was dem Allegoriker bleibt, ist das Wissen um den desolaten Zustand der Welt und dessen Darstellung in von ihm selbst gewählten Bild-Bedeutungs-Kombinationen, eben Allegorien.⁴⁹⁵ Dieser Verlust religiöser Verbindlichkeit spiegelt sich wieder in der Kluft, ja, dem »Abgrund«, der sich »zwischen bildlichem Sein und Bedeuten« aufgetan hat⁴⁹⁶ und den die Allegorie zum Ausdruck bringt. Denn anders als das Symbol, bei

492 S. Freud: Das Unheimliche, S. 168f.

493 W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I. I. Abhandlungen. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 337

494 Ebd., S. 343

495 Ebd., S. 359

496 Ebd., S. 342

dem zwischen Zeichen und Bedeutung ein organischer Zusammenhang besteht, beruht die Allegorie gerade aufgrund ihrer willkürlichen semantischen Verbindungen stark auf Konvention.



Den meisten Abbildungen in »All'estero« ist nun neben ihrer *indexikalischen* Beweisfunktion auch eine eben solche übertragene, oder besser: *allegorische* Bedeutung zu eigen, die freilich stets nur allgemein auf »ein Unheil« verweist, ohne dieses näher zu spezifizieren. Paradigmatisch hierfür ist das Foto einer ruinösen Fassade, dessen buchstäblich aus dem Stein ragendes »Skelett« zu sehen ist und die für den Erzähler »den Eindruck eines schweren Verbrechens«, eines »furchtbare[n] Denkmal[s]« macht (SG 51). Ebenso folgt auf den Sonnenuntergang in den Donauauen, der bereits auf die die Natur zerstörende Staustufe weist (SG 48f.), die Eintrittskarte und eine Ansicht des *Giardino Giusto* (SG 80f.). Weil das Bild als »letzte[r] Blick zurück auf den Garten« (SG 81) ausgegeben wird, in dem es dem Erzähler »so wohl« wie schon lange nicht mehr ist (SG 80), liegt die Assoziation an ein verlorenes Paradies nahe. Auch verleihen der extra eingekreiste Name des Pizzeria-besitzers in Verona auf der Rechnung, *Cadavero* (SG 90), und die unterstrichenen Ausdrücke im Italienisch-Deutschen-Wörterbuch, »Allerheiligen«, »Fastnacht«, »der Engel«, »die Sünde«, »die Furcht«, »die Wahrheit«, »die Lüge«, »der Schmerz« (SG 120), dem Text die das konkrete Geschehen übersteigende Bedeutung einer allgemeinen Bedrohung.

— 33 —

tutti i santi	Heilighen	l'onore (mimo die Ehre
il Carnevale	Fastnacht	lidi)
la quarantina	die Posten	l'onta, la vor- die Schenke,
		gogna die Scham
		la verità die Wahrheit
		la bugia, la die Lüge
Gesù-Cristo	Jesus Christus	malinconia
lo spirito santo	der heilige Geist	la bontà die Güte
il cavaliere	der Schlichter	la malizia, la die Bosheit
l'angelo	der Engel	malinconia
il diavolo	der Teufel	l'amore die Liebe
il paradiso	das Paradies	l'odio der Haß
il purgatorio	das Fegefeuer	la gioia die Freude
l'inferno	die Hölle	il piacere das Vergnügen
la virtù	die Tugend	il fastidio der Schreib
il male	das Böse	il dolore der Schmerz
il bene	das Gute	la fortuna das Glück
il segreto	die Ehre	la disgrazia das Unglück
il fallo, l'errore	der Fehler	la speranza die Hoffnung
l'orgoglio	der Stolz	la sanità, la die Gesundheit
l'avarizia	der Greiz	salute
l'invidia	der Neid	la malattia die Krankheit
la collera	der Zorn	
la pigrizia, l'ingardaggia	die Faulheit	La coronagnonia
l'ozio	der Müßiggang	la parentela die Verwandtschaft
il coraggio	der Mut	la parentela die Verwandtschaft
la paura	die Furcht	i genitori die Eltern
il terrore, lo spavento	der Schrecken	il padre der Vater
la forza	die Kraft	la madre die Mutter
la debolezza	die Schwäche	il nonno, l'avo der Großvater
		la nonna, l'ava die Großmutter

Ähnlich unheilvoll erscheinen schließlich die Reproduktionen von Werken bildender Kunst: Zwei Ausschnitte aus Pisanellos Gemälde »Der Heilige Georg und die Prinzessin« in *Sant' Anastasia* in Verona, drei aus Giotto's »Beweinung« aus der *Capella Scrovegni* in Padua und ein im Text nicht näher erläutertes Bild eines sinnigerweise zum Ende der Erzählung hin aus den Wolken herabfahrenden Engels (SG 150f.) der Apokalypse, mit der ja auch die letzte Erzählung, »Il ritorno in patria«, und damit das Buch insgesamt schließt (SG 286f.). Obwohl der Erzähler erklärt, seine Faszination an Pisanello rühre von dem quasi utopischen Moment auf seinen Bildern, »allem, den Hauptdarstellern und den Komparsen« eine »durch nichts geschmälerte Daseinsberechtigung« zuzusprechen (SG 84), konzentriert er sich dann doch, wie später bei Giotto, in der anschließenden Ekphrasen und den abgebildeten Ausschnitten, in auffallender Weise auf Details des Schreckens: Seien es bei Pisanello die beschriebenen »Überreste der zur Befriedigung des Drachens geopfert Tiere und Menschen«, eine im Hintergrund am Galgen »baumelnde Gehänke« (SG 86), der »schmerzhaft Ausdruck« eines Bogenschützen (SG 87) und schließlich die abgebildeten Augenpartien des Heiligen Georgs und der Prinzessin, deren Blicke sich nun nicht etwa in Zuneigung begegnen, sondern auf die nicht gezeigte »schwere blutige Arbeit«, den getöteten Drachen, deuten (SG 87); sei es bei Giotto die beschriebene »lautlose Klage« der in drei Ausschnitten abgebildeten Engel, die »die Brauen im Schmerz so sehr zusammengezogen [haben], daß man hätte meinen können, sie hätten die Augen verbunden« (SG 96). Durch diese Kombination von Ekphrasen und Reproduktionen, bei denen es sich stets um Ausschnitte handelt, so daß nicht nur der Text die Abbildung über-, sondern auch weiterschreibt, entgeht Sebald jener Redundanz, die er der Fotografie in seinen Aufsätzen vorwarf. Die Gemälde, die auch eine andere Interpretation als jene des Erzählers zuließen,

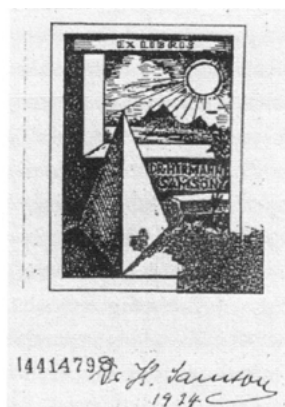
werden mit Nachdruck in den Kontext von Schmerz und Trauer gestellt, der in der Erzählung vorherrscht. Trauer freilich worüber?

*

Neben dem Fokus auf Motiven des Unheils und des Leids fällt insbesondere bei der Reproduktion der Gemälde die extreme Ausschnitthaftigkeit auf. So wie der Erzählung ihr Zentrum – der Grund für die nicht enden wollende Verstörung ihres Erzählers, oder, nochmals mit Freud, der eigentliche Gegenstand seiner Verdrängung – fehlt, bleibt der Engel der Apokalypse am Ende von Wolken verhüllt (S 151), werden dem Rezipienten zwar die Augen des Heiligen Georg, der Prinzessin und der Engel gezeigt, nicht aber das, *was* sie erblicken und damit, im Fall der Engel Giottos, der Gegenstand der Klage. Zwischen den Zeilen treten dennoch jene beiden Themenkreise immer wieder hervor, an denen sich hier wie dann auch wesentlich deutlicher in den folgenden Büchern der Erzähler abarbeitet: Erstens, eher marginal, das Thema der Natur und ihrer Zerstörung, das beispielsweise im Bau des Donaustauwerks (SG 49) und dem »Brüllen namenloser, auf irgendeinem Abstellgleis im Dunkeln ihren Weitertransport erwartenden Tiere« (SG 93) anklingt, mit dem die erste Reise des Erzählers endet.

Zweitens, das Thema der Geschichte, genauer: des Ersten und Zweiten Weltkriegs. Zum einen kreisen die Gedanken und Recherchen des Erzählers an diversen Stellen des Textes (SG 92, 97, 136f., 150) um das »besondere Jahr« 1913. »Die Zeit wendete sich, und wie eine Natter durchs Gras lief der Funken die Zündschnur entlang.« (SG 136) Das kommende Unheil, d.h. der Erste Weltkrieg, der Faschismus und die Greuel des Zweiten Weltkriegs, scheinen hier schon angelegt, wenn der Erzähler in einem zeitgenössischen nationalistischen Artikel in der Bibliothek in Verona liest, das neue Opernhaus der Stadt sei »ein titanisches Beispiel römischer Architektur«, der »wahre Titan« aber, »il popolo nostro und alle übrigen nichts als Pygmäen«, worüber der Erzähler bezeichnenderweise einen seiner Schwindelanfälle erleidet (SG 136). Zum anderen tauchen immer wieder in der Erzählung, ähnlich den Bemerkungen zum Jahr 1913, scheinbar funktionslos und nicht weiter erklärt, Anspielungen auf das Schicksal der Juden allgemein wie insbesondere im Zweiten Weltkrieg auf: In Wien denkt der Erzähler beim Kinder-gesang, der aus der Synagoge nebenan kommt, an »Schnee und Schuhe zuhauf« (SG 44); nachdem der Begleiter des Erzählers in Venedig über die »weiße Rauchfahne« über einem »totenstille[n] Betongehäuse« sagt, es werde dort »fortwährend [...] verbrannt« (SG 70f.), verabschiedet er sich mit den Worten »Nächstes Jahr in Jerusalem!« (SG 72).

Schließlich mündet die Erzählung in einen topographischen Nexus, indem sie durch eine Betrachtung über Verdis Oper Aida und deren Aufführung in Kairo Ägypten mit dem Nachkriegs-Augsburg aus der Kindheit des Erzählers und schließlich mit dem im Sterben liegenden Kafka verbindet, so daß das Thema des jüdischen Exodus⁷ zwar nicht explizit genannt, aber motivisch aufgerufen wird. *Dr. Samson* heißt denn auch der Besitzer des Buches, Werfels »Verdi«-Roman, dessen *Ex Libris* von 1924 die letzte Abbildung der Erzählung darstellt und dessen weiteres Schicksal, wenn auch erneut ausgespart, so doch erahnbar bleibt.



Wie schon bei einigen anderen Abbildungen der Erzählung handelt es sich laut Text um ein »Todessinnbild«, eine Pyramide (SG 153), die vor einer durchs Fenster scheinenden Sonne einen Schatten wirft – oder genauer: zwei, denn auch auf der sonnenzugewandten Seite der Pyramide ist aus unerklärten Gründen ein schwarzer Fleck zu sehen, der, in einer letzten Vermischung von Oppositionen, aus dem Rahmen der Zeichnung tritt; das Bild »rinnt« in die Wirklichkeit »aus«. Anders als bei den anderen allegorisch deutbaren Abbildungen der Erzählung ist jedoch in diesem Fall der eigentliche Gegenstand der Verstörung, d.h. der übertragenen Verfinsterung, im Bild enthalten: Eben jenes »Todessinnbild« der Pyramide. Auf allen übrigen Bildern hingegen befindet sich der Gegenstand, der buchstäblich einen Schatten auf die Ereignisse wirft, außerhalb. Ist von ihm, wie auf den Ausweisdokumenten, bisweilen nur ein dunkler Fleck zu sehen, der, über die Zeiten hinweg, auf die eigene Identität, das Paßfoto, den Namen, »W.«, und damit auf den mit demselben Kürzel in »Il ritorno in patria« abgekürzten Heimatort, fällt, so bleibt er in der Chromatik der restlichen Schwarzweißabbildungen als dunkler Umriß erkennbar und verwandelt damit die Fotos in eine Vorform des Mediums – in Schattenbilder.

*

»All'estero« ist auf einer doppelten Ebene lesbar: Als »Kriminalroman«, bei dem die Kombinationskünste des im weitesten Sinne detektivisch veranlagten Erzählers diesen auf die Spur der verbrecherischen »Organizzazione Ludwig« bringen. Diese Lektüre mag zwar eine Erklärung für die ständigen Analogien des Textes und der Abbildungen liefern, die die unglaublichen Koinzidenzen der Handlung belegen. Die Funktion der unauffällig gesetzten historischen Verweise, wie auch einer Vielzahl von Reproduktionen, die, wie z.B. die Eintrittskarte und das Foto vom *Giardino Giusto*, in diesem Kontext schnell beliebig wirken, erhellt aber nur eine Lesart, die den Text und die Bilder, vor allem auch im Zusammenhang des Gesamtwerks Sebalds, als Allegorien dessen auffaßt, was bislang »Unheil« genannt wurde und von dem im folgenden unter dem Begriff der *Naturgeschichte der Zerstörung* die Rede ist.

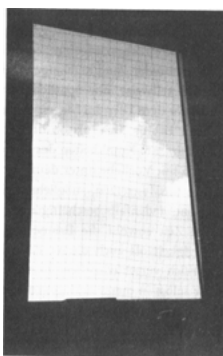
Eine »Naturgeschichte der Zerstörung« - »Die Ringe des Saturn«

»Die Ringe des Saturn« ist dasjenige Buch Sebalds, in dem das Prinzip der Assoziation und Analogisierung auf die Spitze getrieben wird. Den Leitfaden hierfür gibt eine vom Erzähler unternommene Wanderung in der Grafschaft Suffolk ab, »eine englische Wallfahrt«, durch deren Beschreibung in immer neuen Exkursen weit auseinanderliegende Jahrhunderte und Räume miteinander verbunden werden. Eine Strukturskizze des ersten Kapitels und des Schlusses des Buchs zeigen dieses Verfahren exemplarisch: Von der Mitteilung der im August 1992 gemachten Wanderung springt der Erzähler in den Sommer des nächsten Jahres, in dem er, wie er meint, als Spätfolge der deprimierenden Eindrücke der Reise, »in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit« ins Krankenhaus eingeliefert wird und die »Niederschrift der nachstehenden Seiten« beginnt (RS 12). Ein weiterer Sprung ins Jahr 1994, in dem der Erzähler die Reinschrift seiner Aufzeichnungen anfertigt, läßt ihn »zwangsläufig« (RS 14) an seinen kürzlich verstorbenen Freund, den exzentrischen Michael Parkinson denken, der damals noch am Leben war (RS 14f.), was wiederum zu der gemeinsamen Bekannten, der Romanistikdozentin Janine Rosalind Dakyns führt (RS 15f.). Daran schließt sich eine Passage über deren Spezialgebiet an, den französischen Roman und insbesondere Gustave Flaubert, der wie der Erzähler aus »schriftstellerischem Skrupel« oft wochen- und monatelang »an sein Kanapee« gefesselt war (RS 16). Dakyns These, Flauberts Skrupel seien auf dessen Theorie der allgemeinen Degeneration zurückzuführen – »es sei, [...] als versinke man im Sand«, so Flauberts Bild (RS 17) –, leiten über zu einer Betrachtung über das »Papieruniversum« (RS 18) in Dakyns chaotischem Arbeitszimmer und schließlich zum Leben des Arztes und Philosophen Thomas Browne, dessen Schädel im selben Krankenhaus aufbewahrt sein soll, in dem sich der Erzähler aufhielt (RS 19ff.). Brownes Interesse an der Anatomie führt zu einer Betrachtung von Rembrandts zeitgenössischem Gemälde »Der Arzt Nicolaes Tulp bei der Demonstration der Anatomie des Armes« (RS 22-27), worauf Brownes These, daß aus obduzierten Körpern derselbe »weiße Dunst« (RS 27) steige, der während des Schlafes das Gehirn umwölke, den Erzähler an einen seiner absurden Träume aus der Zeit im Krankenhaus erinnert (RS 28f.). An die daraufhin gestellte Frage danach, »was uns bewegt« in unserem Leben (RS 29), schließt Brownes These von der Ordnung der Dinge in »wiederkehrenden Muster[n]« (RS 31) an. Der Gedanke des Erzählers, die Menschen seien vergessen darauf, die Welt systematisch zu erfassen, wobei sie aber gleichzeitig deren noch übrigen »leeren Stellen« nur um so fantastischer ausfüllen (RS 33), führt zu einem Bestiarium der ungewöhnlichen Tiere bei Brehm und der erfundenen bei Borges und Grimmelshausen (RS 33ff.), dessen barocke Auffassung, daß nichts Bestand habe (RS 35), das Kapitel angesichts des »aussichtslosen Ende[s] unserer Natur« (RS 39), das auch den Melancholiker Browne beschäftigt habe, in eine Betrachtung über das, was überdauert, münden läßt, genauer: die »geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration«, wie sie z.B. Raupen und Falter an den Tag legen (RS 39).

In komprimierter Form wird dieses assoziative Verfahren, das auch die folgenden Kapitel bestimmt, am Ende des Buches zum Höhepunkt geführt, wenn auf zwei Seiten verschiedene Jahrestage (überwiegend katastrophischer

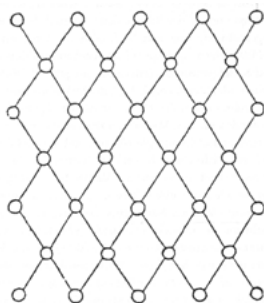
Ereignisse) des 13. April, dem Tag der Fertigstellung der vorliegenden Aufzeichnungen, aufgelistet werden (RS 348ff.).⁴⁹⁷

*



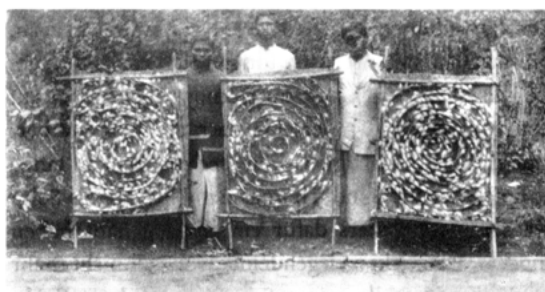
Dieses den Text bestimmende Prinzip der »wiederkehrenden Muster« erweist sich auch als maßgebend für seine Reproduktionen. So stellt das erste Foto das dominierende poetologische Verfahren im Buch – quasi als idealer Bauplan des im Text an dieser Stelle thematisierten Schreibprozesses – bildlich dar: »Ein farblose[s] Stück Himmel im Rahmen des Fensters«, »mit einem schwarzen Netz verhängt« (RS 12f.), wie es im Text heißt, oder allgemeiner: das Rechteck eines noch leeren Koordinatensystems. Fast scheint es so, daß die Linien, mit denen der Erzähler in »All'estero« die Ereignisse im nachhinein verband, hier bereits vorhanden sind und nur noch die verschiedenen Handlungselemente eingetragen werden müssen. Diesen Bauplan, der wenig später in einer Illustration von Brownes These der unsichtbaren Ordnung der Dinge als Muster »des sogenannten Quincunx« (RS 31) in abgewandelter Form wiederkehrt,

497 Sebald – ganz »intellektueller Bastler«, der das verarbeitet, was ihm in die Hände fällt – hat diese Passage weitestgehend aus der damaligen Ausgabe der »Times« abgeschrieben: »I've always found it to be quite a good measure that things are going in a way that you can trust when, even in the writing process itself, things happen. For instance, the last part of this book is all about silk, and that section, in turn, finishes with a number of pages on the culture of mourning. And on the very day when I finished these pages, I looked in, I think it was the *Times*, the daily circular, and there were all these events I needed from the list of what had happened on a certain day one hundred and thirty years ago or two hundred and twenty years ago. And they all slotted into the text, as if I had been writing toward that point. It was quite amazing. But it does happen occasionally – it's very gratifying when it does.« Aus: *The Meaning of Coincidence – An interview with the writer W.G. Sebald*, by Joe Cuomo



*Quid Quincunx speciosus, qui, in
quam cuncta partem spectaueris,
rectus est; Quintilian; 9*

stellt auch das letzte Foto des Buches dar: Ein Triptychon aus Quadraten, die von Seidenraupen in Spiralforn besponnen wurden (RS 349). Das noch leere Netz des Anfangs ist hier, am Ende, ausgefüllt.



Die Motive der Seide und der Raupe, die das Buch vom Ende des ersten Kapitels an bis zu seinem Schlußbild in immer neuen Variationen als buchstäblicher Leitfaden durchziehen, sind einerseits Metaphern für den Text selbst, das *Gewebe* des Buches also. Wenn im »vierten Teil« des Buches zudem explizit auf Lévi-Strauss verwiesen wird, dessen »Traurige Tropen« der Erzähler im Zug nach Amsterdam liest (RS 110), dann wird diese organische Metapher der Seide erweitert um eine technische. Ist doch für Lévi-Strauss das Prinzip der *bricolage*, das in »Die Ringe des Saturn« erneut seine Anwendung findet, ein *Handwerk* und der, der es einsetzt, ein »Bastler«, der das manuell verarbeitet, was ihm gerade unter die Finger kommt.⁴⁹⁸ Auf vier der fünf doppelseitigen Reproduktionen sind es denn auch die Hand oder ihre Werke, die ins Bild gerückt werden: Von der Prosektur des Aris Kindt, die »entgegen jeder Gepflogenheit [...] mit der Sezierung der straffälligen Hand« (RS 26) begonnen wird (RS 24f.), über die handschriftlichen Eintragungen aus Roger Casements Tagebuch (RS 160f.) und die Innenaufnahme des Miniaturmodells des Jerusalemer Tempels, den der Bastler Alec Garrard in jahrelanger Kleinarbeit nachgebaut hat (RS 290f.), bis zum Abdruck aus dem handschriftlichen Musterbuch einer Seidenweberfamilie (RS 336f.).

498 C. Lévi-Strauss: Das Wilde Denken, S. 29; vgl. auch den Exkurs zu Lévi-Strauss im Kapitel über Bretons »Nadja«, S. 41f.

Neben ihrer Funktion als Textmetaphern verweisen aber auch gerade diese drei Leitmotive – Seide, Raupe und Hand – auf das bestimmende Thema des Buches: das einer allgemeinen Verfallsgeschichte oder, mit Sebald, einer »Naturgeschichte der Zerstörung« – erscheint doch das Motiv der Hand auf den Abbildungen vorrangig in einem negativen Kontext: Auf dem Gemälde Rembrandts wird sie zum Zeichen der »über Aris Kindt hinweggegangenen Gewalt« (RS 27) der vergeltenden Rechtsprechung und vor allem der damals entstehenden Naturwissenschaften, bei denen der Mensch selbst aus dem Blick gerät; Auszüge aus Casements »schwarzem Tagebuch«, »eine Art Chronik [seiner] homosexuellen Beziehungen« (RS 159), tragen im Rahmen seiner Anklage wegen des von ihm mit angezettelten Aufstands in Irland 1915 zu seinem Todesurteil bei; schließlich führt die ab dem 17. Jahrhundert in Europa florierende Produktion von Seide zu einer Pervertierung des Handwerk-Begriffs: Im letzten Kapitel zeigt eine Zeichnung einen Weber, der in einen »an Foltergestelle oder Käfige erinnernden« Webstuhl (RS 334) eingespannt ist.

Anhand der Seidenraupe, der zweiten Textmetapher, werden – quasi als Coda des Buches – im Kleinen alle Komponenten einer »Naturgeschichte der Zerstörung« aufgezeigt, die im Großen das gesamte Buch bestimmen. So deuten die sogenannten »Seidenvögel« – die für die Produktion der Seidenraupen verantwortlichen Motten – zum einen auf das sowohl in der Natur waltende Todesprinzip hin als auch auf die Vernichtung der Natur durch den Menschen: Das »einzigste Geschäft« der männlichen und weiblichen Schmetterlinge ist das der Fortpflanzung, nach der sie unverzüglich sterben (RS 325); die Zucht der Seidenraupe veranlaßt den König in Frankreich dazu, »sämtliche wilde Bäume aus den Schloßgärten im ganzen Land aus[z]ureuten und die entstandenen leeren Räume mit Maulbeerbäumen [zu] bepflanzen« (RS 329). Zum anderen wird die Darstellung der Geschichte der Seidenraupenzucht zum Paradigma einer gesellschaftlichen Verfallsgeschichte und des politischen Mißbrauches, vor allem in Deutschland. Nachdem die Hauptursache für den Verfall der Seidenzucht im Deutschland des 19. Jahrhunderts in der »despotischen Weise« liegt, »in der die deutschen Landesherren, koste es, was es wolle«, das Unternehmen voranbringen wollten (RS 340), wird wenig später die Seidenraupe in einem Lehrbuch zum Vorbild an »Ordnung und Sauberkeit« erhoben, das zur »moralischen Umwandlung« der deutschen Nation beitragen könne (RS 344), bis schließlich im Dritten Reich an der Zucht der Seidenraupe »die in der menschlichen Zuchtarbeit notwendigen Grundmaßnahmen der Leistungskontrolle, Auslese und Ausmerzung zur Vermeidung rassistischer Entartung« (RS 348) demonstriert werden und die Geschichte der Seidenraupe mit einer Beschreibung ihrer massenhaften Tötung in Wasserdampf als Allegorie auf das Schicksal der Juden endet (ebd.).

*

Die katastrophische Geschichte der *Natur* und die der *Gesellschaft* – diese beiden Komponenten sind es, die den Begriff »Naturgeschichte der Zerstörung« definieren, der Sebald selbst zufolge auf den britischen Zoologen Solly Zuckerman zurückgeht (LL 41).⁴⁹⁹ Bereits mit dem doppeldeutigen Titel sei-

499 Solly Zuckermans Autobiographie, in der er von den von ihm im Auftrag der britischen Regierung entwickelten Studien zur Unwirksamkeit des Bomben-

ner ersten Veröffentlichung eines literarischen Textes in Buchform überschreibt Sebald das Projekt, das ihn auch in den folgenden Texten beschäftigt: »Nach«, also: gemäß, »der Natur« und noch stärker der Untertitel, »Ein Elementargedicht«, verweisen auf eine Beschäftigung mit dem »natürlichen« Prinzip, das insbesondere im mittleren der drei Langgedichte in den Vordergrund rückt. An den Naturgewalten, die in »Und blieb ich am äußersten Meer« den Versuch Vitus Berings und Georg Wilhelm Stellers vereiteln, 1736 über den Seeweg von Rußland nach Amerika zu gelangen, offenbart sich die Tendenz der Natur zur Selbstzerstörung. Schon zuvor, im Langgedicht über das unglückliche Leben Grünewalds (»Wie der Schnee auf den Alpen«), waren die verrenkten Körperhaltungen der Figuren des Malers als »Ausdruck« dafür gedeutet worden,

»daß die Natur kein Gleichgewicht kennt,/sondern blind ein wüstes/Experiment macht uns andre/und wie ein unsinniger Bastler schon/ausschlachtet, was ihr grad erst gelang./Ausprobieren, wie weit sie noch gehen kann./ist ihr einziges Ziel, ein Sprossen./Sichforttreiben und Fortpflanzen,/auch in und durch uns und durch/die unseren Köpfen entsprungenen/Maschinen in einem einzigen Wust,/während hinter uns schon die grünen/Bäume ihre Blätter verlassen [...].« (NN 24)

Entsprechend ist dann auch im folgenden Gedicht angesichts eines Seesturmes von einer Natur die Rede, welche die Menschen und eben nicht zuletzt auch sich selbst in den Untergang treibt: »[...] Graufarbig/richtungslos war alles, ohne oben und unten,/die Natur in einem Prozeß/der Zerstörung, in einem Zustand der reinen/Demenz [...].« (NN 56)



Die zwei mal drei doppelseitigen Fotos Thomas Beckers unterstützen diese im Text entworfene Sicht auf die Natur nur zum Teil. Wenn es in den Lang-

kriegs und über die folgende Zerstörung Deutschlands durch die Alliierten berichtet, trägt den bezeichnenden Titel »From Apes to Warlords« (1971). Zu Sebalds Begriff einer »Naturgeschichte der Zerstörung« vgl. auch Wilfried Wilms: Taboo and Repression in W.G. Sebald's »On the Natural History of Destruction«, in: W.G. Sebald: A Critical Companion. J.J. Long / Anne Whithead (Ed.), Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 175-189

gedichten sowohl um rund 500 Jahre bewegte Zeitgeschichte als auch um den Bereich des Menschen, um Kultur, ging – wie exemplarisch in den Passagen der Ekphrasis von Werken Grünewalds und Albrecht Altdorfers, mit denen das Buch beginnt und schließt (NN 7 und 99) –, so bilden die Fotos dazu einen Gegensatz: Indem drei Fotos noch vor dem Impressum und die weiteren drei nach dem letzten Gedicht direkt im Bucheinband abgedruckt sind, werden sie zur buchstäblichen Rahmung des Textes und unterstreichen damit nochmals den Triptychon-Charakter der drei Gedichte. Und nicht nur das: Die vollkommen menschenleeren, wüsten Motive von primär Wasser und Fels suggerieren Stillstand, ja, Zeitlosigkeit in Opposition zur im Text dargestellten Kultur – eben einen prä- und/oder postevolutionären Zustand »nach der Natur«, womit der Titel des Buches eine zweite temporale Bedeutung erhält. Der Charakter des *Indexes* bzw. des *Realen* der Fotos, der dem *symbolischen* des Textes entgegensteht, korrespondiert zwar folglich auf einer medialen Ebene mit der motivischen Opposition »Natur« (Foto) – »Kultur« (Text); bei Thomas Becker sind die vom Menschen bereinigten Wüsten aber nicht nur als Apokalypsen anzusehen. Vielmehr beinhalten sie aufgrund ihrer starken Ästhetisierung ein utopisches Moment, das sich so bei Sebald im Text nicht findet. Hieß es doch bereits 1981 in dem Aufsatz über Thomas Bernhard »Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht«, in dem Sebald in mancher Hinsicht Aspekte seiner eigenen Poetologie vorformuliert:

»Die Bernhardsche Kritik des ideologischen Naturbegriffs beinhaltet, daß die Natur immer schon eine wenig erfreuliche Einrichtung gewesen sei und daß sie den Menschen nur deshalb als eine Art Paradies erscheinen konnte, weil die Gesellschaft, nach Chamforts Satz, zu den »malheurs de la nature« noch ihren Zutrag geleistet hat. In Wirklichkeit, und das legen Bernhards Texte mit der hartnäckigsten Insistenz dar, ist die Natur ein noch größeres Narrenhaus als die Gesellschaft.« (BdU 108)

*

Was hier im Zitat Chamforts und in »Nach der Natur« in kurzen Eindrücken des 30-jährigen und des Zweiten Weltkriegs anklingt, hat Sebald insbesondere in seinem Essay »Luftkrieg und Literatur« verdeutlicht. Die »Naturgeschichte der Zerstörung« umfaßt neben der Geschichte der Natur auch die ebenso desaströse der Gesellschaft bzw. des Menschen. So stellt sich Sebald in »Luftkrieg und Literatur« nicht etwa die Frage, wie eine Geschichte des Luftkrieges auszusehen hätte. Als ein Abschnitt einer globalen »Naturgeschichte der Zerstörung« umfaßt die Darstellung des Luftangriffs sowohl den kulturellen wie den natürlichen Aspekt der Katastrophe:

»Womit hätte eine Naturgeschichte der Zerstörung einsetzen müssen? Mit einer Übersicht über die technischen, organisatorischen und politischen Voraussetzungen für die Durchführung von Großangriffen aus der Luft, mit einer wissenschaftlichen Beschreibung des bis dahin unbekanntes Phänomens der Feuerstürme, mit einem pathographischen Register der charakteristischen Todesarten oder mit verhaltenspsychologischen Studien über den Flucht- und Heimkehrinstinkt?« (LL 43)

Den Nexus von Natur und Kultur dieser »Naturgeschichte« verdeutlicht auch die Schilderung der unmittelbaren Zeit nach den Luftangriffen der Alliierten.

Erneut gilt Sebalds Interesse hier sowohl der Natur wie auch dem gesellschaftlichen Leben. Denn so buchstäblich wie sinnbildlich auch auf dem der Passage beigeordneten Foto (LL 50) nach dem Brand Hamburgs 1943 Gras über die Trümmer und Ruinen wächst, so »erwachte mit erstaunlicher Geschwindigkeit wieder das andere Naturphänomen, das gesellschaftliche Leben. Die Fähigkeit der Menschen, zu vergessen, was sie nicht wissen wollen, hinwegzusehen, was vor ihren Augen liegt, wurde selten auf eine bessere Probe gestellt als damals in Deutschland« (LL 51).

In aller Deutlichkeit sucht denn auch der später geänderte Schluß der ersten Fassung des Aufsatzes von 1982 – damals noch mit dem Titel »Zwischen Geschichte und Naturgeschichte«, der den oben genannten Nexus exemplarisch umschreibt – die Gründe für die »allzu komplizierte Physiologie« des Menschen sowie für »seine technischen Produktionsmittel« in einer »schon *ab initio* auf evolutionären Fehlentscheidungen basierenden Anthropogenese«. ⁵⁰⁰ Sebalds »Naturgeschichte der Zerstörung« als universale Verfallsgeschichte ließe sich damit letztlich mit dem von ihm selbst gebrauchten Begriff aus dem Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik beschreiben, der *Entropie* – ein Zustand, »wo alle Phänomene des natürlichen Lebens gleichwertig werden in der Vollendung ihrer irreversiblen Degradation« (BdU 109).

*

Als »Beschreibung der Aberration einer Species« hat Sebald »Die Ringe des Saturn« bezeichnet. ⁵⁰¹ Katastrophisch ist denn auch der Verlauf der Beispiele *großer Geschichte*, die im Buch aufgeführt werden. Vom Scheitern des Osteraufstandes in Irland 1915 (RS vor allem 157 bis 159), der Kolonialgeschichte Belgiens im Kongo (RS 154ff.), über den langsamen Verfall der kaiserlichen Macht Chinas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (RS 168 bis 185), an dessen Ende eine der letzten Kaiserinnenwitwen zurückblickend schreibt, ihr scheine, daß »die Geschichte aus nichts bestehe als aus dem Unglück und den Anfechtungen, die über uns hereinbrechen, Welle um Welle wie über das Ufer des Meers« (RS 185), bis zum Zweiten Weltkrieg, auf den das Buch unweigerlich als fatale Klimax zuläuft (RS 346ff.) und der sich u.a.

500 W.G. Sebald: Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung, in: Ders.: Campo Santo, S. 100

501 SZ-Interview vom August 2001: »Letzten Endes handelt es sich um so etwas wie eine Beschreibung der Aberration einer Species. Man kann – und das ist unter anderem eine der Ideen gewesen hinter der Strukturierung in den »Ringen des Saturn« – in konzentrischen Kreisen immer weiter nach außen gehen, und die äußeren Kreise determinieren immer die inneren. Das heißt: man kann sich Gedanken machen über den eigenen psychischen Haushalt, wie dieser determiniert wurde von der eigenen Familiengeschichte, diese von der Geschichte der kleinbürgerlichen Klasse in den 20er und 30er Jahren in Deutschland, wie das wieder umrissen wird von den ökonomischen Bedingungen dieser Jahre, wie die ökonomischen Bedingungen sich herausentwickelt haben aus der Geschichte der Industrialisierung in Deutschland und in Europa – und so fort bis in den Kreis, wo die Naturgeschichte und die Geschichte der menschlichen Species ineinander changieren.« Aus: »Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen« Interview mit Uwe Pralle. Süddeutsche Zeitung vom 22.12.2001; auf: <http://home.eduhi.at/teacher/davog/dossiers%20050%20garsten/dossier%20sebald.htm> vom 11.1.2007

auch in der Form des Luftkrieges aus englischer (RS 52ff., 232) und aus deutscher Sicht (RS 211ff.) durch den gesamten Text zieht.

Nahezu ausnahmslos unglücklich verlaufen auch die Beispiele *kleiner Geschichte*, die individuellen Lebensläufe, anhand derer weltgeschichtliche Ereignisse dargestellt werden; ja, zu exzentrischen Einzelgängern und Melancholikern werden die Figuren oftmals allein durch das unmittelbare Erlebnis und das daraus folgende Leiden an der *großen Geschichte*. Aus »Angst [...] vor dem aussichtslosen Ende unserer Natur« (RS 39) sucht Thomas Browne am Anfang des Buches nach Spuren der »Unzerstörbarkeit der menschlichen Seele« (RS 38); Mayor LeStrange zieht sich nach der Befreiung Bergen-Belsens, an der er beteiligt war, in ein um ihn verfallendes Herrenhaus zurück, in welchem er bis zu seinem Tod überwiegend »eine Art Trauermantel« trägt (RS 82); nachdem sie wegen ihres Mannes, einem polnischen Freiheitskämpfer, verbannt wurde, stirbt Joseph Conrads Mutter im Exil »an dem Heimweh, das ihre Seele zersetzte« (RS 130); Joseph Conrad selbst plagen während seiner Zeit im Kongo Schuldgefühle, die er dort »durch seine bloße Anwesenheit [...] auf sich lädt« (RS 147); Roger Casement wird wegen seines Freiheitskampfes für Irland in England hingerichtet (RS 162); Michael Hamburger flieht 1933 mit seiner Familie vor den Nazis nach England und versucht, sich 1947 – in einer Passage, die Benjamins Bild vom »Trümmerhaufen« der Geschichte aus dem IX. Paragraphen seines Aufsatzes »Über den Begriff der Geschichte« aufruft – im zerbombten Berlin angesichts des aufgehäuften Schutts und der unüberwindlichen Moränen vergeblich an die Kindheit in seiner Heimatstadt zu erinnern (RS 211f.). Ihren Höhepunkt findet diese Verschmelzung von *großer* und *kleiner Geschichte* schließlich in der Gestalt des Vicomte Chateaubriand und seinem Memoirenwerk, das die Geschehnisse »auf der Bühne des Welttheaters« an der eigenen »glorreichen wie qualvollen« Lebensgeschichte spiegelt (RS 304). Ja, das Aufschreiben der Geschichte, die »im Gesamtzusammenhang der Erinnerungsarbeit« »blindlings von einem Unglück zum nächsten taumel[t]« (RS 305), hat für ihren Verfasser fatale Konsequenzen:

»Der Chronist, der dabei gewesen ist und der sich noch einmal vergegenwärtigt, was er gesehen hat, schreibt sich seine Erfahrungen in einem Akt der Selbstverstümmelung auf den eigenen Leib. Durch solche Beschriftung zum exemplarischen Märtyrer dessen geworden, was die Vorsehung über uns verhängt, liegt er zu Lebzeiten schon in dem Grab, das sein Memoirenwerk vorstellt.« (RS 305)

Es verwundert daher nicht, daß die im Text selbst beschriebene Niederschrift des Buches für den Erzähler als den Chronisten aller im Buch enthaltenen Zerstörungsgeschichten ebenfalls mit psychischem wie auch physischem Leiden, mit »lähmende[m] Grauen« und einem schmerzhaften Zustand der Paralyse, hinter der ein Bandscheibenvorfall erkennbar wird, verbunden ist (RS 11f.).

Als von Angst vor dem Tod geprägt und selbstzerstörerisch erweist sich auch die Geschichte der *Natur*, die zweite Komponente der »Naturgeschichte der Zerstörung«, die im Buch fast einen ebenso großen Raum wie die der Gesellschaft und der Individuen einnimmt. Neben kurzen Begegnungen des Erzählers mit einer von Demenz befallenen Wachtel (RS 50), einem Schwein, das auf ihn »wie ein von endlosem Leiden geplagter Mensch« wirkt (RS 85), und einem Hasen mit »einem vor Entsetzen starren, irgendwie gespaltenen,

seltens menschlichen Gesicht« (RS 280) werden anhand der am ausführlichsten beschriebenen »Naturgeschichten« im Buch – die des Herings und der Raupe – zwei Tierarten vorgeführt, die nicht nur vom Menschen bedenkenlos ausgenutzt und dezimiert werden (RS 70 bis 76 und 324 bis 348), sondern auch »das Bild einer in ihrem eigenen Überfluß erstickenden Natur« (RS 72) bieten. Dabei ist »der Mensch nur für einen Bruchteil der im Kreislauf des Lebens andauernd sich fortsetzenden Vernichtung verantwortlich« (RS 75).

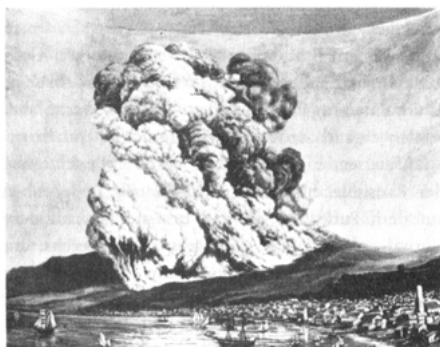
Zeigt sich im Raum, in dem das Buch überwiegend spielt, dem Ufer des Meeres, schließlich die ständige Erosion des Landes durch das Wasser, treten im Text besonders zwei Landschaften in den Blickpunkt: Die »traurige Gegend« der Heide von Dunwich (RS 201), die ihre Entstehung der »über Millionen fortschreitenden Zurückdrängung und Zerstörung der dichten Wälder« (RS 201) und damit allgemein der frühesten Form der Kultur, dem Ackerbau, verdankt; und die Wüstenlandschaft, in die der vom Erzähler selbst erlebte beispiellose Sturm im Herbst 1987 in kürzester Zeit eine bewaldete Gegend verwandelt (RS 315 bis 319). Letztlich ist es denn auch neben dem Begriff der Entropie jener der barocken *Vanitas*, der in den nahezu nahtlos aneinandergereihten Untergangsszenarien anklängt. Nicht zufällig folgt auf ein Zitat aus Grimmelshausens »Simplicissimus« im ersten Kapitel, das das »Fressen und Gefressenwerden« zum Thema hat (RS 35), der Ausspruch von Sebalds Namenspatron in dessen Hochzeitsnacht zu dessen Braut, »heute sind unsere Leiber geschmückt und morgen sind sie eine Speise der Würmer« (RS 106f.) sowie die Sentenz, daß es »immer, wenn man gerade die schönste Zukunft sich ausmalt, bereits auf die nächste Katastrophe zugeht« (RS 270).

Einem barocken Weltbild entsprechend, verschwimmen denn auch die Grenzen zwischen Leben und Traum (RS 28, 126) und erscheinen die Ereignisse der Geschichte mehrmals als Bühne (RS 36, 304), bei der freilich jeder Ausgang in eine erlösende Transzendenz, dem Untertitel des Buches zum Trotz, »eine englische Wallfahrt«, ausgespart bleibt: Das Buch endet am Gründonnerstag (RS 348) und damit mit dem Fokus auf das (noch bevorstehende) Martyrium Christi; das Buch Thomas Brownes aber, aus dem in den letzten Zeilen des Textes zitiert wird und das von der letzten Reise der »den Körper verlassende[n] Seele« spricht (RS 350), erweist sich zumindest dem Titel nach als »*Pseudodoxia Epidemica*«, als *grassierendes Falschwissen*.

*

Anders als in den weiteren Büchern Sebalds lassen sich auch fast alle der 72 Fotos im Text einem der beiden Bereiche der »Naturgeschichte der Zerstörung« zuordnen – dem der gesellschaftlichen oder dem der natürlichen Degradation. Alle sechs Reproduktionen, die für *große Geschichte* stehen, zeigen im weitesten Sinne Katastrophen: Angefangen bei der Doppelseite von Leichen aus Bergen-Belsen (RS 78), dem Gemälde der Battle of Sole Bay von 1672 (RS 95), über einen zerborstenen, im Wasser versinkenden Zeppelin im Ersten Weltkrieg (RS 117), die blutige Uniform des ermordeten Franz Ferdinand (RS 118), bis zu einem Foto von während des Zweiten Weltkriegs von Kroaten erhängten Serben (RS 120) und einer Zeichnung der Schlacht bei Waterloo (RS 153).

Dabei fällt insbesondere bei der längeren Passage über Joseph Conrad und den belgischen Kolonialismus im Kongo (RS 127 bis 148) ein Fehlen von Abbildungen auf, welche die Ereignisse dort illustrieren würden. Auch wenn eine gewisse Beliebigkeit bei den Reproduktionen nicht ausgeschlossen werden kann, so fügen sich doch die beiden Fotos, die dann anstelle von Bildern aus dem Leben Conrads oder aus dem Kongo wiedergegeben werden, in die Poetologie des Buches. Auf den ersten Blick handelt es sich beide Male um völlig marginale Motive: Die Abbildung des Onkels Kafkas, des Panamisten Joseph Loewy (RS 148), der sich 1891 zeitgleich mit Conrad in Ostende aufhält, entspricht wiederum dem Prinzip der Analogisierung, das dem Buch zugrunde liegt. Zeigt doch die nächste Reproduktion das Löwenmonument auf dem Schlachtfeld von Waterloo (RS 150).



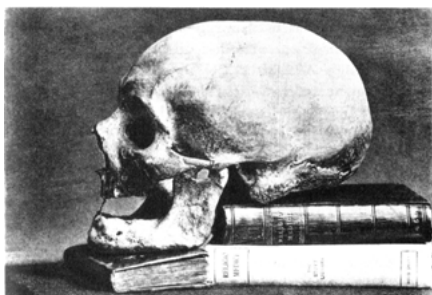
Durch das Foto vom Ausbruch des Mont Pelée (RS 134), der im Text nur in einem Nebensatz erwähnt wird, wird wiederum mittels einer ähnlichen Strategie der Analogisierung das allgemeine Motiv der Naturkatastrophe betont, ja, es ergibt sich ein Subtext, der die Assoziation nahelegt, es handle sich bei den vorangegangenen und nachfolgenden privaten und historischen Tragödien um Natur-Ereignisse oder um Teile einer Natur-Geschichte.⁵⁰²

Zu Exempeln des Todes bzw. der physiognomisch sichtbar gewordenen Deformierung angesichts der eigenen *kleinen* und der *großen Geschichte* werden die auf 15 Fotos abgebildeten Menschen.⁵⁰³

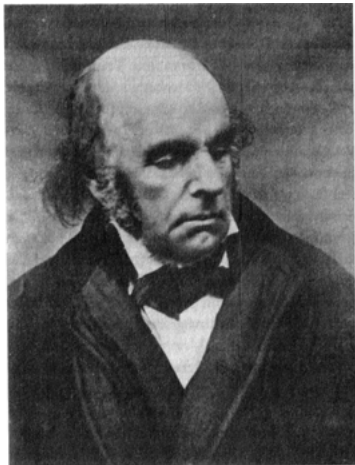
Das erste »Porträt« im Buch ist denn auch das Thomas Brownes, oder genauer: das vermeintliche Foto seines Totenkopfs (RS 21), gefolgt vom obduzierten Aris Kindt Rembrandts (RS 24ff.), den Toten aus Bergen-Belsen (RS 78f.) und den ermordeten Serben (RS 120).

502 Das Foto eines ausbrechenden Vulkans scheint für Sebald so etwas wie das Paradigma einer zerstörerischen Naturgeschichte darzustellen: In »Il ritorno in patria«, der letzten Erzählung von »Schwindel.Gefühle.«, gibt es eine nahezu identische historische Abbildung des rauchenden Vesuvs (SG 214).

503 RS 21, 24f., 25, 71, 78f., 120, 125, 148, 158, 180, 195, 244, 313, 334, 359



Wie in Vorausahnung seiner späteren Hinrichtung sind darüber hinaus die beiden Porträts Roger Casements mit einem schwarzen Trauerrand versehen (der aus rein technischer Sicht ohne weiteres hätte entfernt werden können) (RS 125 und 185). Als mögliche Opfer des Massakers von Amritsar läßt der Text schließlich die auf dem letzten Foto gezeigten indischen Seidenweber erscheinen (RS 349). In den beiden abgebildeten Porträts, die Sebald zwei seiner literarischen Porträts zur Seite stellt, das Algernon Charles Swinburnes (RS 195) und das Edward FitzGeralds (RS 244), wird wiederum deren Exzentrik und melancholische Veranlagung augenscheinlich. Swinburne ist aufgrund seines kleinen Körperbaus und seines »überdimensionalen Kopf[es]« »vollkommen aus der Art geschlagen« (RS 195); FitzGeralds Gesicht auf dem Foto ist nicht nur völlig ausdruckslos – er hat die Augen geschlossen und damit, bereits zu Lebzeiten, das Aussehen eines Toten.



Auf einer kleinen dritten Gruppe von Fotos fällt schließlich der besondere Fokus auf die Landschaft auf, in der sich die Personen befinden, ja, die Menschen gehen in der Natur auf – z.B. auf dem »Pilgerporträt« Sebalds vor einer libanesischen Zeder (RS 313), insbesondere jedoch auf dem Bild der chinesischen Kaiserinwitwe Tz'u-hsi, auf dem sie zwischen dichten Pflanzen kaum mehr erkennbar ist (RS 180); sowie auf dem Foto der Leichen von Bergen-Belsen, die wie »natürliche« Erhebungen oder Steine in dem Lärchenwald wirken, in dem sie liegen (RS 78f.). Deutlicher noch als auf dem irritierenden Foto des Vulkanausbruchs des Mont Pelée geht hier die

Menschheits- in die Natur-Geschichte über, wobei die Natur als das dominierende Prinzip ins Bild gerückt wird.



Landschaftsmotive im weitesten Sinne, also *Kultur- und Naturlandschaften*, bilden denn auch mit insgesamt 35 Fotos den Großteil der Abbildungen; ähnlich den Personen stehen die dargestellten Gebäude auf der Schwelle zum Niedergang und zum Rückfall in die Natur: Wie auf dem Bild des Landschlusses Summerhill (RS 258) ist bei den insgesamt elf Fotos der Außenansichten von fast ausnahmslos menschenleeren Häusern und Straßenzügen⁵⁰⁴ nicht immer klar, ob sie überhaupt noch bewohnt sind oder ob sie schon den sieben Fotos von Ruinen⁵⁰⁵ zuzuordnen sind.⁵⁰⁶



Ist doch die Ruine nach Georg Simmel der Ort, an dem

»die Gleichung zwischen Natur und Geist, die das Bauwerk darstellte, [...] sich zugunsten der Natur [verschiebt]. Diese Verschiebung schlägt in eine kosmische Tragik aus, die für unser Empfinden jede Ruine in den Schatten der Wehmut rückt,

504 RS 47, 55, 60, 76, 93, 105, 197, 258, 267, 268, 287

505 RS 42, 100, 188, 189, 280, 281, 282

506 Zum Motiv der Ruine bei Sebald vgl. auch Simon Ward: Ruins and Poetics in the Works of W.G. Sebald, in: W.G. Sebald: A Critical Companion, S. 58-71

denn jetzt erscheint der Verfall als die Rache der Natur für die Vergewaltigungen, die der Geist ihr durch die Formung nach seinem Bilde angetan hat.«⁵⁰⁷

Dieser fließende Übergang der abgebildeten »lebendigen«, aber verlassen wirkenden Häuser, durch die höchstens einmal ein Leichenwagen fährt (RS 60), in »tote« Ruinen läßt die Gebäude allgemein wie Mausolen erscheinen. Auf zwei der insgesamt drei Abbildungen (RS 109, 233, 309) von Grabmälern haben diese denn auch eine frappante Ähnlichkeit mit Miniaturgebäuden (RS 109, 233) –



eine Ähnlichkeit, die auch der Text suggeriert: Nicht zufällig erinnern den Erzähler die verlassenen Militäreinrichtungen auf Orfordness an »Hügelgräber« (RS 281).

Dementsprechend ruiniert bzw. ruinierend erscheint auf 17 Reproduktionen die *Natur*⁵⁰⁸, von deren tierischen Bewohnern lediglich eine mit Demenz geschlagene Wachtel (RS 50) und ein Berg toter Heringe (RS 71) gezeigt werden. Daneben erscheinen die Landstriche an der Küste wie die Gebäude entweder als vollkommen leer und kaum bewachsen (RS 59, 67, 89, 166, 186) oder als zerstört (RS 272, 315) – die Balance zwischen Apokalypse und Utopie, die noch in »Nach der Natur« die motivisch verwandten Fotos Thomas Beckers nahelegten, ist hier zugunsten ersterer aufgegeben.



Den Höhepunkt der Naturabbildungen stellt die Abbildung – ob es sich um ein Foto handelt, sei dahingestellt – eines buchstäblichen *Waste Lands* dar, in

507 Georg Simmel: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 8. Hrsg. von Ottheim Rammstedt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 124f.

508 RS 42, 50, 59, 67, 71, 75, 84, 89, 113, 134, 166, 186, 132, 268, 272, 315, 325

dem die kaum erkennbaren menschlichen »Behausungen«, von denen der Text spricht (RS 113), eher wie Felsen in einer toten Landschaft wirken.



Der Grund für die *Reproduktion* des Bildes erschließt sich erst durch den Bezug auf eine Stelle im Text einige Seiten zuvor: Im Den Haager *Mauritshuis* betrachtet der Erzähler zunächst Rembrandts »Die anatomische Vorlesung des Dr. Nicolaas Tulp« (1632). Bereits in der Interpretation des Gemäldes im ersten Teil erwies sich dieses als Sinnbild eines neuen naturwissenschaftlichen Zeitalters. Unter dem »starrten cartesischen Blick« (RS 27) der Chirurgengilde wird das Individuum auf dem Obduktionstisch vor ihr, der wegen Diebstahl gehenkte Aris Kindt, zum bloßen Gegenstand der Forschung und auf seine Körperlichkeit reduziert. Die Betrachtung von Rembrandts Gemälde in Den Haag, teilt der Erzähler drei Kapitel später mit, habe ihn »derart angegriffen«, daß es ihm nicht gelang, »irgendeinen Gedanken zu fassen« und

»ich später bald eine Stunde brauchte, bis ich mich vor Jacob van Ruisdaels *Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern* einigermaßen wieder beruhigte. Die gegen Haarlem sich hinziehende Ebene ist aus der Höhe herunter gesehen, von den Dünen aus, wie im allgemeinen behauptet wird, doch ist der Eindruck einer Schau aus der Vogelperspektive so stark, daß diese Seedünen ein richtiges Hügelland hätten sein müssen, wenn nicht gar ein kleines Gebirge. In Wahrheit ist van Ruisdael beim Malen natürlich nicht auf den Dünen gestanden, sondern auf einem künstlichen, ein Stück über der Welt imaginierten Punkt. Nur so konnte er alles zugleich sehen, den riesigen, zwei Drittel des Bildes einnehmenden Wolkenhimmel, die Stadt, die bis auf die alle Häuser überragende St. Bavokathedrale kaum mehr ist als eine Art Ausfransung des Horizonts, die dunklen Buschen und Gehölze, das Anwesen im Vordergrund und das lichte Feld, auf welchem die Bahnen der weißen Leinwand auf der Bleiche liegen und wo, soviel ich zählen konnte, sieben oder acht kaum einen halben Zentimeter große Figuren bei der Arbeit sind.« (S 102f.)

Daß Jacob van Ruisdaels »Ansicht Haarlems mit Bleichfeldern« (ca. 1665)⁵⁰⁹ nur *beschrieben* wird, überrascht; fungiert es doch als positives Gegenstück

509 Anne Fuchs behauptet in ihrem Buch »Die Schmerzensspuren der Geschichte«, Sebald habe die »Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern« mit einer anderen sehr ähnlichen »Ansicht von Haarlem« Ruisdaels verwechselt: Erstere hänge nicht, wie der Erzähler der »Ringe des Saturn« schreibe, im Den Haager *Mauritshuis*, wo sich dafür zweitere befinde, sondern im schottischen

zur im ersten Teil des Buches *reproduzierten* »Anatomischen Vorlesung«: Dem präzisen, gleichwohl unbarmherzigen Blick der Chirurgen, denen es auf das aus unmittelbarer Nähe zu betrachtende Detail ankommt – die bereits freigelegte Hand Kindts, auf die sowohl auf dem Gemälde Tulp mit einem Sezierinstrument als auch Sebald im Buch durch eine zweite ausschnittthafte Abbildung verweist (RS 26) –, nicht aber auf das körperlich-geistige Ganze, das Individuum – die Chirurgen schauen lediglich auf den aufgeschlagenen anatomischen Atlas, nicht aber auf die Leiche vor ihnen –, steht die weite Kulturlandschaft Ruisdaels entgegen, in die der Mensch harmonisch eingeht und über die sich schützend, als religiöses Heilsversprechen, der riesige Himmel mit der überdimensionalen Kathedrale erhebt.



Die in den »Ringens des Saturn« nicht reproduzierte »Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern« (ca. 1665) von Jacob van Ruisdael

Sowohl durch die indirekte Repräsentation des Gemäldes mittels Ekphrase als auch durch die Betonung des »imaginierte[n] Punkt«, den Ruisdael dem Erzähler zufolge beim Malen eingenommen habe, wird das Bild als Ideal gekennzeichnet⁵¹⁰ – ein Ideal, das freilich bei näherer Betrachtung eng mit dem »cartesischen Blick« der Chirurgen verbunden ist. Ist doch die Umwandlung von Natur in (Kultur-) Landschaften Teil des Projekts der wissenschaftlichen Erfassung und Nutzbarmachung des Menschen und seiner Umwelt, das frei-

Gosford House (S. 216). Ein Irrtum: Auch die »Bleichfelder«-Ansicht hängt im *Mauritshuis* und wird sogar von Fuchs unter dem unvollständigen Titel »Ansicht von Haarlem« abgebildet.

510 Ebd., S. 230. Auch auf die Beziehung von Ruisdaels Gemälde auf den späteren Blick aus dem Flugzeug weist Fuchs an dieser Stelle hin, ohne freilich auf das Fehlen einer Reproduktion der »Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern« einzugehen. Vgl. auch ihre präzise Analyse der beiden Gemälde in »Austerlitz«, Rembrandts »Landschaft mit Rast auf der Flucht nach Ägypten« und Lucas van Valckenborchs »Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde«, die dort von Austerlitz beschrieben, im Text aber nicht abgebildet werden, ebd., S. 57ff. und 181ff.

lich alles andere als, wie von Ruisdael dargestellt, harmonisch verläuft – ja, sich am Ende in einen Zerstörungsprozeß verwandelt. Nicht zuletzt das einige Seiten später reproduzierte Gegenbild dazu, besagte Abbildung der steinernen Wüste, führt dies vor Augen. Die Vogelperspektive ist hier nicht »imaginiert«; handelt es sich doch offensichtlich um die Illustration einer Beschreibung des Erzählers der vom Flugzeug aus gesehenen Landschaft unter ihm (RS 113). Die technische Errungenschaft des Flugzeugs macht die Anstrengungen der Fantasie überflüssig. Freilich verdeutlicht die Aufeinanderfolge der beiden »Kulturlandschaften« die mittlerweile, in der Gegenwart des Erzählers, verheerenden Spuren des technischen Fortschritts. Zugleich wird durch die Gegenüberstellung der Ekphrasis von Ruisdaels Gemälde und der Abbildungen von Rembrandts »Die anatomische Vorlesung des Dr. Nicolaas Tulp« sowie der Wüste das Idealistische der »Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern« und die Vorherrschaft des »cartesischen Blicks« in der Wirklichkeit betont, der genauso kalt über eine Leiche wie über zum Stein gewordene Wiesen gleitet, über denen sich statt einer Kathedrale Schornsteine erheben.

*

Diese durchgehende Motivik der Zerstörung und des Todes findet damit im Foto selbst seine mediale Entsprechung: Zeigen die Fotos ja nicht nur den Verfall, sondern *sind* selbst, laut Sebald, im Unterschied zu beschriebenen oder gemalten Bildern, immer schon »Relikte des fortwährend absterbenden Lebens« (Logis 178) und »Mementos einer im Zerstörungsprozeß und im Verschwinden begriffenen Welt« (BdU 178). Denn allen Unkenrufen angesichts der digitalen Fotografie zum Trotz⁵¹¹ war und ist die Fotografie (als historisch gesehen erstes Medium) imstande, einerseits die Welt *indexikalisch* abzubilden und damit das irreversible Vergehen der Zeit zu demonstrieren. Vor diesem Hintergrund versteht Sebald, der hier Susan Sontag zitiert⁵¹², das Foto einerseits »als modernes Äquivalent der künstlichen Ruine [...]. Jede Photographie suggeriere, nicht anders als die künstlichen Ruinen der Romantik, eine Empfindung von Vergangenheit.« (UH 44) Das Foto der Ruine also *als* Ruine.

Andererseits korrespondieren gerade die Personenaufnahmen in »Die Ringe des Saturn« mit dem zweiten »punctum« der Zeit, das Barthes in der »hellen Kammer« ausschließlich an Fotos von Menschen aufzeigt: Wählt

511 Vgl. z.B. Peter Lunenfeld: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In: Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 167. Nach Lunenfeld steht das digitale Foto ganz im Zeichen des »Dubitativen«, »das als geeignet zu zweifeln oder als dem Zweifel anheimgegeben definiert wird. [...] In dieser Hinsicht [dem Zusammenbruch der indexikalischen Beziehung, T.v.S.] muß die digitale Fotografie jetzt so behandelt werden, als hätte sie denselben Wahrheitsgehalt (oder Mangel an Wahrheitsgehalt) wie ein geschriebener Text.« Bei dieser Argumentation wird jedoch vernachlässigt, daß das Foto schon immer retuschierbar und fälschbar war, was nicht zuletzt die Bestrebungen der »Kunstfotografen« um 1860 zeigen. Lediglich die Möglichkeiten der Nachbearbeitung haben sich durch die digitalen Techniken vergrößert. Am indexikalischen Status des digitalen Fotos, das ihm wie den analogen Fotografien eignet, ändert dies jedoch nichts.

512 S. Sontag: On Photography, S. 79

Barthes ein Porträt des wenig später hingerichteten Lewis Payne in der Todeszelle, um auf das – jedenfalls für Barthes – letztlich in jedem Foto vorhandene *Memento mori* zu verweisen – »dies ist tot und dies wird sterben«⁵¹³ –, so findet sich bei Sebald ein nahezu identisches Motiv in den Porträts des ebenfalls hingerichteten Roger Casements, bei denen ja zudem der den Fotos belassene »Trauerrand« auf das unausweichliche Unheil deutet. Bei allen Personen, die im Buch abgebildet werden, handelt es sich denn auch entweder um Tote, also Leichen oder bereits Verstorbene: Von den (damals) noch Lebenden, beispielsweise Janine Rosalind Dakyns, Alec Garrard oder Michael Hamburger, wird lediglich Sebald auf besagtem Foto vor einer libanesischen Zeder gezeigt. Geradezu exemplarisch wird aber gerade an dieser Stelle auch im Text auf Barthes' »punctum« der Zeit hingewiesen: Die Zeder ist noch vor der Vollendung des Textes »verschwunden«; und der Erzähler befindet sich »in Unkenntnis [...] der ungunstigen Dinge, die seither geschehen sind« (RS 313).

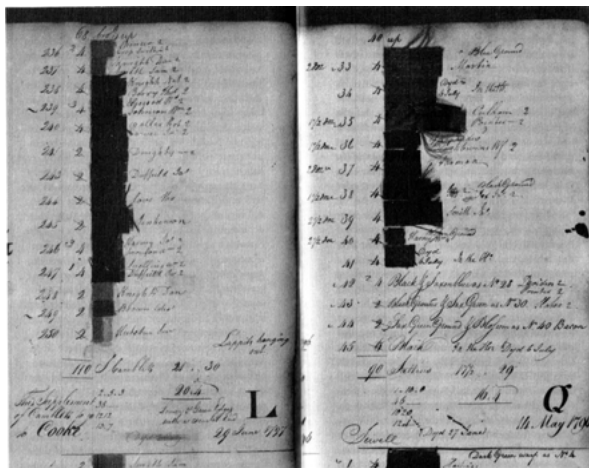
*

Die in den »Ringen des Saturn« geschilderte »Naturgeschichte der Zerstörung« und die durch sie aufgerufenen Reminiszenzen an barocke Motive zeigen sich in einer sowohl auf der Ebene des Textes als auch vor allem auf der der Fotos ausgeprägten Lichtmetaphorik. Auf den ersten Blick hat das Buch freilich die Geschichte des Fortschritts zum Thema, die sich, ihrem aufklärerischen Selbstverständnis gemäß, als Projekt der buchstäblichen wie auch metaphysischen Erhellung der Welt darstellt: Die Anatomie des Dr. Nicolaas Tulp im 17. Jahrhundert ist »ein bedeutendes Datum im Kalender der damaligen, aus dem Dunkel, wie sie meinte, ins Licht hinaustretenden Gesellschaft gewesen« (RS 22). Bei den folgenden Geschichten der vermeintlich »unaufhaltsame[n] Verdrängung der Finsternis« (RS 77) spielt dann der Hering, dessen »toter Körper an der Luft zu leuchten beginnt« (RS 76), ebenso eine Rolle wie die einstmals in »gleichsam mit dem Lebensstrom unserer Erde pulsierendes, ungeheuer helles Licht« (RS 47) getauchten Herrenhäuser in England und Irland; der Kolonialismus in Afrika, der die *weißen* Flecken auf der Landkarte im Visier hat, um die »Schwarzen« zu »zivilisieren« sowie die »Vermehrung des Lichts« durch den Aufstieg des Kapitalismus, der »Vermehrung der Arbeit«, die im letzten Kapitel durch den florierenden Seidenbau eintritt (RS 333).

Dieser vordergründige Fortschritt erweist sich nun aber als sein genaues Gegenteil: als »das langsame Sichhineindrehen der Welt in die Dunkelheit« (RS 97). Nicht heller, sondern dunkler ist die Welt geworden. Die weißen »Glanzlichter« der Windmühlen an der englischen Küste sind »verblaßt«, wodurch die »gesamte Umgegend« wie »tot« erscheint (RS 42f.); »*the white patch*« der Landkarte, in den die Kolonialherren das Licht des Fortschritts zu tragen vorgaben, »*had become a place of darkness.*« (RS 143) Gegen das Modell der erhellenden Aufklärung setzt Sebald das der Entropie, das ja gemäß dem Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik genau diese allgemeine Abnahme von Energie und damit konkret die »graduelle Verdunkelung der Welt« (BdU 107) konstatiert. Die einzige Erkenntnis, die schließlich in dieser »angst- und ahnungsvollen Aufzeichnung der Veränderung des Lichts, der

Landschaft und des Wetters [...] aufdämmert«, ist die eines unaufhaltsamen und irreversiblen Zerstörungsprozesses, »der im weitesten Umraum sich vollziehenden Dissolution und Zerrüttung der natürlichen Heimat des Menschen.« (UH 16)

Wenn im letzten Satz des Buches von der von Thomas Browne berichteten holländischen Sitte die Rede ist, »im Hause eines Verstorbenen alle Spiegel und alle Bilder, auf denen Landschaften, Menschen oder die Früchte der Felder zu sehen waren, mit seidnem Trauerflor zu verhängen, damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde« (RS 350) und sich damit buchstäblich der (schwarze) Vorhang vor das Geschehen senkt, so wird damit auch *a posteriori* eine Beschreibung der in den Text montierten Abbildungen geboten. Vom ersten Foto an, dem »farblose[n] Stück Himmel«, das »mit einem schwarzen Netz« verhängt ist (RS 12f.), korrespondiert die Chromatik der Abbildungen, deren medienpezifischer Schwarz-Weiß-Kontrast⁵¹⁴ und Grauschleier⁵¹⁵ noch zusätzlich verstärkt worden erscheint, mit der des überwiegend im Trüben spielenden Textes.⁵¹⁶ Das letzte doppelseitige Foto des Buches veranschaulicht zudem die im Text beschriebene Verdunkelung: Der Ausschnitt aus einem Buch wird als Musterbuch einer Seidenweberfamilie eingeführt; besonders angetan haben es dem Erzähler die »wunderbaren Farbstreifen« von Stoffen, die von einer »mit Worten kaum zu beschreibenden Schönheit waren« (RS 335), weshalb ihm Musterkataloge wie der abgedruckte auch als das »einzig wahre, von keinem unserer Text- und Bildwerke auch nur annähernd erreichte Buch erschienen sind« (RS 338). Eben diese wundersamen Farben werden aber nun, wie schon das Gemälde Ruisdaels, lediglich beschrieben und damit als Ideal markiert; auf der doppelseitigen Reproduktion eines Ausschnitts aus dem Musterkatalog haben sie sich durchgängig in schwarze Balken verwandelt.



Diese Farblosigkeit der Motive auf den Abbildungen in »Die Ringe des Saturn«, oder genauer – in Anbetracht der in ihnen konstatierten entropischen

514 Z.B. RS 24f., 93, 189, 241, 268, 282, 315

515 Besonders deutlich auf RS 113, 117, 120, 258

516 Z.B. RS 14, 41, 50f., 109, 150, 146, 216, 220, 307

Entwicklung –: diese *Entfärbung*, entspricht dabei in ihrer spezifischen schwarz-weißen und vor allem grauen Chromatik dem Zustand einer »gefallenen« Welt. So wie dem Buch ein Zitat aus Miltons »Paradise Lost« vorangestellt ist, in dem von der Vermischung von Gut und Böse bis zum Grad der Ununterscheidbarkeit die Rede ist (RS 9), bezeichnen Schwarz, Weiß und Grau in den Farbtheorien Goethes und Philipp Otto Runge (beide 1810 veröffentlicht) sowohl einen Zustand *vor* wie auch *nach* jeder Entwicklung. Denn bildet die Vermittlung von Schwarz und Weiß die Voraussetzung für die Entstehung von Farben, dann markiert das Grau, das bei der Mischung aller Buntfarben zustande kommt, einen Punkt »vollkommener Indifferenz«, der als »Chaos« sowohl als Endpunkt eines Prozesses der Auflösung wie auch als Vorstufe für eine (neue) Schöpfung verstanden werden kann.⁵¹⁷

Das Gegenmodell dieses für Sebald überall sichtbar werdenden apokalyptischen Grauerdens stellt damit die Farbe dar, die die schillernde Prosa Sebalds, obwohl sie um ihren unwiederbringlichen Verlust und vor allem um das Verschwinden des Grüns der Natur weiß, heraufbeschwört. So markieren auch die einzigen bunten Abbildungen im Werk Sebalds in dreifacher Hinsicht Farbe als ein Moment der Utopie. Zum einen zeigen alle Motive der fünf doppelseitigen Tafeln in »Logis in einem Landhaus« ein Naturidyll – den Bieler See mit Rousseaus Peters-Insel (sic!) (Logis 49f.) in Sepiabraun, eine Landschaftszeichnung Gottfried Kellers (Logis 113f.), ein Stilleben Jan Peter Tripps (Logis 175f.) – bzw. Kultur und Natur in Harmonie: den biedermeierlichen Männerverein vor dem Panorama Salzburgs (Logis 79f.) und Kleists Haus auf der Insel Thun (Logis 161f.). Zum anderen handelt es sich bis auf das Foto von Kleists Domizil, das durch seine sepiabraunen Töne die Aura des Alten erhält, um gemalte und damit, wie der Text ausdrücklich festhält, »imaginierte« (Logis 81) Bilder.



»Der wunderbar aufgeräumte Prospekt« (Logis 81) auf dem Gemälde des Männervereins vor Salzburg von Julius Schoppe aus dem Jahr 1817 stellt angesichts der zeitgenössischen politischen Turbulenzen und des unglücklichen

517 Vgl. Inka Mülder-Bach: Das Grau(en) der Prosa oder: Hoffmanns Aufklärungen. Zur Chromatik des *Sandmann*, in: »Hoffmanneske Geschichte«. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, hier insbesondere S. 208f.

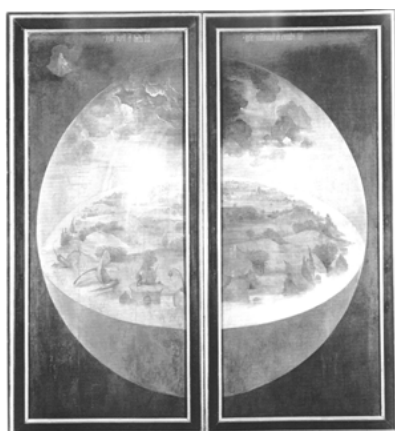
Lebens Mörikes, das Sebald in dem mit dieser Illustration versehenen Kapitel beschreibt, ein »Bild der Perfektion« (Logis 81), ein »vollendetes Miniaturarrangement« (Logis 82) dar, ja, einen »Wunschtraum, eine[n] bemalten Paravant vor einer von grundauf sich ändernden und nach allen Seiten öffnenden Welt« (Logis 84). Ebensowenig haben Kellers und Tripps Bilder mit der Realität zu tun: Aus Kellers »ideale[r] Baumlandschaft« wurde von der geistig umnachteten Johanna Kapp, in die der Schriftsteller unglücklich verliebt war, ein Stück herausgeschnitten, so daß ihm, wie Sebald mutmaßt, »die schneeweiße Leere, die sich da hinter der beinahe transparenten Landschaft auftut, schöner [dünkte] noch als das Farbenwunder der Kunst.« (Logis 123) Tripps Bilder mit ihrer Differenz zur Realität wiederum dienen Sebald, wie dargelegt, als Gegenbeispiel zur Fotografie, die die Wirklichkeit lediglich tautologisch verdoppelt (Logis 178). Gleichzeitig ähneln sie in ihrem hyperrealistischen Verfahren dem Realismusmodell Sebalds: Die detailreiche, ja, übergenaue Darstellung der Wirklichkeit erzeugt auch bei ihm einen *unwirklichen* Effekt. Dieser überträgt sich auf die, für sich genommen, banalen Abbildungen, um die der Text diverse in der Reproduktion allein nicht vorhandene Bedeutungen webt.

Drittens wird auf den genannten Abbildungen Farbe ausnahmslos mit Doppelseitigkeit verbunden: Die *Tafeln* sind (drucktechnisch einigermaßen aufwendig) ausklappbar und ähneln so dem Inneren eines Altars. Beginnt doch Sebalds literarisches Werk in »Nach der Natur« mit der Schließung der »Flügel des Altars/der Pfarrkirche von Lindenthal« (NN 7) und gibt so quasi auf den das Text-Triptychon umschließenden »Altaraußenseiten«, den vorausgegangenen und nachfolgenden hier auf *Doppelseiten* abgebildeten Fotos in diesem Buch wie dann auch in den nächsten Büchern, den Blick frei auf schwarz-weiße und graue Landschaften, deren Chromatik nicht nur typisch für das fotografische Medium der Moderne ist: In der seit dem Mittelalter verbreiteten »Grau in Grau«-Malerei – der Skulpturenmalerei, dem *trompe l'oeil* von Werken aus Stein also, und der *Grisaille*, der Darstellung von monochrom grau gehaltenen, aber motivisch beliebigen Szenen – hat das auf den ersten Blick so fotospezifische Schwarz-Weiß und Grau einen frühen Vorläufer.⁵¹⁸ Nicht nur imitiert die Skulpturenmalerei, zum ersten Mal in Giottos *Arenakapelle* um 1305, ein anderes künstlerisches Medium, nämlich das der Bildhauerei, und gibt es höchst realistisch, ja, täuschend echt wieder. Auf den gotischen Altären wurden die monochrom grauen Bilder »auch explizit in die Gegenwart, in die bloß materielle, irdische Welt (eben auf die Außenseiten der Altarbilder) verbannt, während auf den Innenseiten der Altartriptychen die himmlische Vision und die heiligen Personen in ganzer Farbenpracht erschienen.«⁵¹⁹ Dieses farbige Jenseits ist bei Sebald aber nun entweder, wie in »Logis in einem Landhaus«, klar als Produkt der Fantasie gekennzeichnet; oder es hat sich, wie auf dem letzten Foto in »Die Ringe des

518 Zum Unterschied und zur Geschichte der monochrom grauen Malerei vgl. Dagmar R. Täube: *Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung – Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1991 und Michaela Krieger: *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der *Peinture en Camaieu* im frühen 14. Jahrhundert*, Wien: Holzhausen 1995, hier insbesondere S. 3-7

519 Michaela Krieger: *Skulptur als Thema der Malerei im Œuvre des Bartholomäusmeisters*, in: *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*. Hrsg. von Rainer Budde und Roland Krischel, Köln: DuMont 2001, S. 224

Saturn« – dem Triptychon der drei besponnenen Quadrate mit den drei vermutlich umgebrachten Indern (RS 349) – bereits selbst schwarz-weiß und grau entfärbt. Suggestiert darüber hinaus die Öffnung eines Altars zuweilen auch eine zeitliche Reihenfolge, wonach das irdische Geschehen auf den Außenseiten dem (paradiesischen oder höllischen) Zustand der Transzendenz der Tafeln innen chronologisch voraus geht, scheint der Entwicklungsprozeß der Welt in den »Ringen des Saturn« rückwärts gelaufen zu sein: Der Erzähler (und Leser) durchschreitet postapokalyptische Szenarien, ohne daß eine transzendente Verheißung welcher Art auch immer eingetreten wäre. Statt dessen hat die an ihr Ende gelangte »letzte Welt« diejenige Form angenommen, die sie ganz zu Anfang besaß: Nicht von ungefähr ähneln die Fotos von Sebalds grauen Wüsten Hieronymus Boschs neblig-düsterer *Grisaille*-Welt des ersten Schöpfungstages auf der Rückseite des Triptychons »Der Garten der Lüstek.



*Hieronymus Bosch: »Die Erschaffung der Welt (Die Schöpfung)«/
Außentafeln des Triptychons »Der Garten der Lüste« (um 1505)*

*

Wenn Thomas Browne laut Sebald seine Philosophie »in den Kürzeln und Stenogrammen der vergänglichen Natur [schreibt], auf denen allein der Abglanz der Ewigkeit liegt«, dann wird in der Motivik und der Chromatik der Abbildungen in »Die Ringe des Saturn« jene »Zeichenschrift der Vergängnis«⁵²⁰ sichtbar, in die in Benjamins »Über den Ursprung des deutschen Trauerspiels« »der allegorische Tiefblick« die Welt verwandelt.⁵²¹ Denn nicht nur das wiederholte Motiv der *Vanitas* und das der Welt als Bühne geben dem Buch einen barocken Charakter; mehrmals lehnen sich die Motive der Abbildungen an allegorische Formen an, angefangen beim vermeintlichen Totenschädel Brownes (RS 21) über das Bild des Herings, das im Buch als »das Hauptemblem sozusagen für die grundsätzliche Unausrottbarkeit der Natur« bezeichnet wird (RS 70), bis zum buchstäblich »offenen Buch der

520 Ebd., S. 353

521 Ebd., S. 352

Geschichte«, dem aufgeschlagenen Folianten über den Ersten Weltkrieg mit den Abbildungen der Festnahme Gavrilos Principis und Franz Ferdinands blutiger Uniform (RS 118),



und schließlich zum Holzstich auf dem Deckblatt der Memoiren de Sullys, das einen Wanderer vor einer auf- oder aber untergehenden Sonne zeigt (RS 329).



MÉMOIRES
DE SULLY.

LIVRE SEIZIÈME.

IL ne s'agissoit plus que de donner une dernière forme aux conventions qui ve- 1605.

Diese vorrangig katastrophische Motivik wie auch die graue Chromatik machen darüber hinaus vor allem eines deutlich: Das Foto wird wie letztlich in allen Büchern Sebalds, insbesondere jedoch hier, eben aufgrund seines spezifischen Zeichencharakters, der es die Vergänglichkeit *per se* im Bild festhalten läßt, zum *Memento mori*⁵²² und besitzt damit immer schon allegorischen Charakter. Freilich dreht sich in den »Ringen des Saturn« das allegorische Modell der sinnbildlichen Wanderschaft, wie sie z.B. John Bunyan in seinem »The Pilgrim's Progress« (1672) darstellt, um: Statt eines Fortschritts wird ein unaufhaltsamer Prozeß des Rückschritts vor Augen geführt – die »englische Wallfahrt« der »Ringe des Saturn« als »Pilgrim's Regress«.

522 Sebald bezieht sich dabei vor allem auf Sontag (On Photography, S. 15) und Barthes (Die helle Kammer, S. 106)

Die Darstellung (der Darstellung) von Geschichte

»Die Ausgewanderten«

Bereits in »Die Ringe des Saturn« werden Zweifel angemeldet bezüglich der Richtigkeit der »offiziellen« Darstellung von *großer Geschichte*: Angesichts des Panoramas im belgischen »Löwendenkmal«, in dem »in einer Art Bühnenlandschaft« (RS 151) die Schlacht von Waterloo nachgestellt ist, wird dem Erzähler klar, daß »die Kunst der Repräsentation der Geschichte« »auf einer Fälschung der Perspektive« (RS 152) beruht. Denn vom »imaginären Mittelpunkt der Ereignisse« (RS 151) im Panorama sehen »wir, die Überlebenden, [zwar] alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war.« (RS 152)

Ebenso scheitern die gemalten historischen Illustrationen, die dem Text an dieser und an anderer Stelle beigegeben sind (RS 153 und 95), an der Vermittlung ihres Sujets. So gelinge es selbst einem gefeierten Seeschlachtenmaler wie Storck bezüglich der »Battle of Sole« von 1672 nicht, »trotz einer erkennbaren realistischen Absicht, [einen] wahren Eindruck davon zu vermitteln, wie es auf einem der mit Geräte und Mannschaften bis zum äußersten beladenen Schiffe zugegangen sein muß« (RS 95). Alle Überblicksdarstellungen von Momenten, die (Welt-)Geschichte schreiben, erweisen sich in den »Ringen des Saturn« demnach als »pure Fiktionen« (RS 95) und als untauglich zur Beantwortung der Frage, »wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist.« (RS 104)

Um eine »pure Fiktion«, ja um eine Fälschung, handelt es sich bezeichnenderweise auch bei dem einzigen Foto in den »Ausgewanderten«, das ein derartiges Ereignis *großer Geschichte* zeigt (DA 275): Da die Bücherverbrennung auf dem Würzburger Residenzplatz 1933 nachts stattfand, wurde »in das Bild irgendeiner anderen Ansammlung vor der Residenz eine mächtige Rauchfahne und ein tiefschwarze[r] Himmel hineinkopiert« (DA 274).



Stärker noch als in »Die Ringe des Saturn«, wo die Befreiung Bergens-Belsens anhand LeStranges, der belgische Kolonialismus anhand von Conrads und der irische Befreiungskampf anhand von Casements Schicksal erzählt werden, spiegelt sich denn auch in den »Ausgewanderten« die *große* in der *kleinen Geschichte*. Anders als bei den geographisch und zeitlich weit auseinanderliegenden Lebensläufen in den »Ringen des Saturn« handelt es

sich dabei aber um die individuellen Biographien von vier »Ausgewanderten« im 20. Jahrhundert.⁵²³

Im Zentrum der »Ausgewanderten« wie auch später in »Austerlitz« steht damit nach der Darstellung der Koinzidenz und der »Naturgeschichte der Zerstörung« in den anderen Büchern der dritte Themenschwerpunkt in Sebalds schriftstellerischem Werk, die Frage nach der Repräsentierbarkeit von Geschichte und insbesondere der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert, die untrennbar mit den beiden Weltkriegen und dem Schicksal der Juden verbunden ist. So beginnt das Problem der Repräsentation der deutschen Geschichte bereits bei der »Erinnerungslosigkeit der Deutschen« (DA 338) und der kollektiven Verdrängung des Zweiten Weltkriegs im Nachkriegsdeutschland. Denn, so heißt es in Sebalds programmatischer Schrift »Luftkrieg und Literatur«,

»trotz der angestregten Bemühung um die sogenannte Bewältigung der Vergangenheit scheint es mir, als seien wir Deutschen heute ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk. Ein passioniertes Interesse an unseren früheren Lebensformen und den Spezifika der eigenen Zivilisation, wie es etwa in der Kultur Großbritanniens überall spürbar ist, kennen wir nicht.« (LL 6f.)

Wurde »in den Jahren nach der Zerstörung«, nach dem Dritten Reich also, »alles« und d.h. insbesondere die Judenvernichtung in Deutschland »verschwiegen, verheimlicht und [...] tatsächlich vergessen« (DA 74), so zieht Sebald daraus für sein eigenes literarisches Schreiben die Konsequenz eines »Versuch[s] der Restitution«.⁵²⁴ Wie bei dem für Sebald in biographischer und poetologischer Hinsicht vorbildhaften Peter Weiss geht es um den »vermittels einer Übersetzung des Eingedenkens in die Zeichen der Schrift aufgenommenen Kampf gegen die ›Kunst des Vergessens‹«.⁵²⁵ Daß aber ein »abstraktes Totengedächtnis wenig vermag gegen die Verlockungen des Gedächtnisschwunds«⁵²⁶, das zeigt Sebald nicht nur am belgischen »Löwendenkmal«, das vergebens einen historischen Überblick bieten will und damit lediglich die Ereignisse in weite Ferne rückt, sondern auch anhand der präzisen, aber letztlich nicht mehr vorstellbaren Zahlen von Bomben und Toten des Luftkriegs im Zweiten Weltkrieg, nach deren Auflistung es in »Luftkrieg und Literatur« resümierend heißt: »Doch was das in Wahrheit bedeutete, das wissen wir nicht.« (LL 11f.)

»Die Wahrheit« ergibt sich demnach eben nicht durch den verallgemeinernden Überblick, sondern durch das konkret-anschauliche Einzelschicksal. So wird in Günter Grass' »Tagebuch einer Schnecke«

523 Es handelt sich *nicht*, wie der Klappentext des Buches fälschlicherweise behauptet, um »die Lebens- und Leidensgeschichte von vier aus der europäischen Heimat vertriebenen Juden«: Nur Henry Selwyn und Max Aurach sind aus dem Baltikum und Deutschland vertriebene Juden; Ambros Adelwarth hingegen ist der deutsche Großonkel des Erzählers und Paul Bereyter Vierteljude. Zur Bedeutung dieser Differenzierung vgl. Carol Jacobs: What does it mean to count? W.G. Sebald's »The Emigrants«, in: MLN (December 2004).

524 Sebald: Ein Versuch der Restitution, in: Ders.: Campo Santo, S. 248

525 W.G. Sebald: Die Zerknirschung des Herzens. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss, in: Ders.: Campo Santo, S. 129

526 Ebd., S. 130

»in der lokalhistorischen Konkretisierung [...] nicht, wie sonst zumeist in den mit dem Völkermord befaßten Texten, in einem immer noch erschreckend abstrakten Sinn von »den Juden« gehandelt; vielmehr wird in ihr der Autor und mit ihm der Leser der Tatsache inne, daß es tatsächlich einmal Danziger, Augsburger und Bamberger Juden als Mitbürger und Mitmenschen und nicht nur als ein nebulöses Kollektiv gegeben hat.«⁵²⁷

Die Konkretisierung der jeweiligen individuellen Geschichte geschieht dabei weder rein faktisch bzw. dokumentarisch noch rein fiktiv – bergen doch beide Extreme für Sebald gewisse Gefahren. So verlaufen beispielsweise die Augenzeugenberichte der deutschen Überlebenden der Luftangriffe stets »in stereotypen Bahnen«. In ihrer »notorischen Unzuverlässigkeit und eigenartigen Leere, ihrer Neigung zum Vorgeprägten, zur Wiederholung des Immergleichen« (LL 94) zeigt sich statt »der Wahrheit« »eine Geste zur Abwehr der Erinnerung« (LL 34). Auf der anderen Seite weisen die rein fiktiven Passagen mit ihren märchenhaft-allegorischen Zügen in Hermann Kasacks »Die Stadt hinter dem Strom« eine Tendenz zur Ideologisierung und zur »Sinngebung des Sinnlosen« auf (LL 60). Somit bleibt zwar kein Zweifel, daß Dokumente die Grundlagen für eine literarische Darstellung von Geschichte bilden – verblasse doch laut Sebald jede Fiktion vor dem »Aufklärungswert [...] authentischer Fundstücke« wie die des Obduktionsberichts eines Bombenopfers in Hamburg (LL 72).⁵²⁸ Zudem unterstreicht Sebald diesen Anspruch in dem 1999 zur Buchform erweiterten Essay, »Luftgriff und Literatur«, indem er nicht nur in neu hinzugekommenen Passagen auf den dokumentarischen Stil hinweist, in dem die deutsche Nachkriegsliteratur eigentlich erst zu sich komme (vgl. LL 35, 70ff.); der Essay setzt dieses Programm auch durch die 13 Fotos, die dem Aufsatz nun im Unterschied zur früheren Fassung beigegeben sind, performativ um: Sowohl in den Zeugnissen der Verdrängung, z.B. in einer die unmittelbaren Schrecken der Vergangenheit ausblendenden Heimatbroschüre (LL 83), als auch in teils drastischen Bildern verkehrter Leichen (LL 38) und deformierter Körper (40) verwandeln sich die Fotos in eben jene Art von Bilddokumenten, die Walter Benjamin »Beweisstücke im historischen Prozeß« genannt hat.⁵²⁹

Gleichwohl bedürfen derartige Text- und Bilddokumente, gerade dann, wenn sie nicht so aussagekräftig sind wie der erwähnte Obduktionsbericht, »der Ergänzung durch das, was sich erschließt unter einem synoptischen, künstlichen Blick« (LL 35). So schafft denn auch in »Die Ringe des Saturn« bezeichnenderweise erst die literarische Aufzählung dessen, was Storcks »Battle of Sole« nicht zeigt, die am Gemälde bemängelte Evokation des Kampfgetümmels, und ist es sowohl die Einbildungskraft als auch die Erin-

527 W.G. Sebald: Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer, in: Ders.: Campo Santo, S. 110

528 Vgl. auch Sebalds Äußerung in S. Löffler: »Wildes Denken«, S. 137: »Man braucht möglichst genaues, möglichst authentisches Material, um eine gute Geschichte machen zu können. Ich sehe das fast wie das Schneidermetier. Das Fiktive ist der Schnitt des Kleides, aber der gute Schnitt nützt nichts, wenn der Stoff, das Material schäbig ist. Man kann nur mit solchem Material arbeiten, das selbst eine Legitimationsbasis hat.«

529 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S.485

nerung des Erzählers an einen Roman Stendhals, die ihn im Unterschied zum Panorama im »Löwendenkmal« – markiert durch den Sprung ins Präsens – direkt ins historische Geschehen zu versetzen vermögen. Denn

»erst als ich die Augen schloß, sah ich [...] eine Kanonenkugel, die auf schräger Bahn eine Reihe von Pappeln durchquerte, daß die grünen Zweige zerfetzt durch die Luft flogen. Und dann sah ich noch Fabrizio, den jungen Helden Stendhals, blaß und mit glühenden Augen in der Schlacht umherirren und einen vom Pferd gestürzten Obristen, wie er sich gerade aufrafft und zu seinem Sergeanten sagt: Ich spüre nichts als nur die alte Wunde in meiner rechten Hand.« (RS 153)

Sebalds literarisches Modell der Repräsentation von Geschichte – so ließe sich vorläufig formulieren – folgt demnach einem dreigliedrigen Bau: Als Basis der schriftstellerischen Arbeit dient das Dokument, das überwiegend als bildliche Reproduktion wiedergegeben ist; aus dessen vorherrschendem Mangel an Aussagekraft und »notorische[r] Unzuverlässigkeit« (LL 94) ergibt sich dann eine zweifache Konsequenz. Einerseits kompensiert die Fiktion eben diesen Mangel; andererseits ist den Texten eine medienreflexive, ja, medienkritische Ebene zu eigen, die auf das dokumentarische bzw. fotografische Defizit, d.h. seine »Unzuverlässigkeit«, verweist.

*

Die dokumentarische Qualität der Fotografie steht in den »Ausgewanderten« vor allem in den 27 *Personenaufnahmen* im Vordergrund, der größten Gruppe von Abbildungen im Buch.⁵³⁰ Wofür aber sind diese Fotos ein Dokument oder anders: Was beweisen sie? Denn zum einen handelt es sich ja bei den Erzählungen, allem dokumentarischen Anschein zum Trotz, um ein Werk der Fiktion. Auch wenn Sebalds Recherchevorgehen (noch) nicht im Detail bekannt ist, so ist doch – auch angesichts seiner eigenen Aussage, zumeist stoße er auf die späteren Fotos in seinen Büchern zufällig in Trödeläden⁵³¹ – davon auszugehen, daß zumindest die auf den Fotos abgebildeten Hauptfiguren nicht mit den bis zu welchem Grad auch immer erfundenen Protagonisten des Textes übereinstimmen. Zum anderen handelt es sich bei den vier Erzählungen zwar ihrer Überschrift nach, die aus den Eigennamen der jeweiligen Hauptfigur besteht, um Porträts; die Personenzeichnung erfolgt dann jedoch

530 Nabokov DA 27, 2 x Klassenfotos DA 59 und Da 70, »Lehrerabrichtungsanstalt« DA 69, Vater im Dürkopp DA 78, 4 x Helen (mit Paul Bereyter) DA 71, Gruppenfoto mit Paul DA 73, 2 x Paul als Soldat DA 82f., Auswandererfamilie in der Bronx DA 104, Kinderfoto Theres, Kasimir und Tante Fini DA 108, Ausflug DA 109, Kasimir auf Synagogendach DA 118, Erzähler DA 130, Cosmo DA 134, Adelwarth in arabischer Kostümierung DA 137, Gruppenbild auf Treppe DA 147, Derwisch DA 199, Aurach als Kind DA 255, Bild des Vaters DA 178, Viehhändlersippe DA 325, 2 x ovale Porträts Fritz' und Luisas DA 326, Fährfrau 339

531 I've always been interested in photographs, collecting them not systematically but randomly. They get lost, then turn up again. Two years ago in a junk shop in the East End of London, I found a postcard of the yodelling group from my home town. Aus: »The Last Word« – Interview mit Maya Jaggi. The Guardian, 21.12.2001. Auf: <http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,624750,00.html> vom 11.1.2007

hauptsächlich auf textueller und nicht so sehr auf fotografischer Ebene: Lediglich die zweite Erzählung bildet den vermeintlichen Paul Bereyter siebenmal ab. Alle anderen Figuren werden entweder gar nicht (Dr. Henry Selwyn⁵³²) oder nur marginal gezeigt – Ambros Adelwarth in »arabischer Kostümierung« (DA 137) und mit ausdrucksloser Miene (DA 147) sowie Max Aurach als Kind (DA 255) und, ausschnittshaft, sein zur Seite blickendes Auge (DA 265).

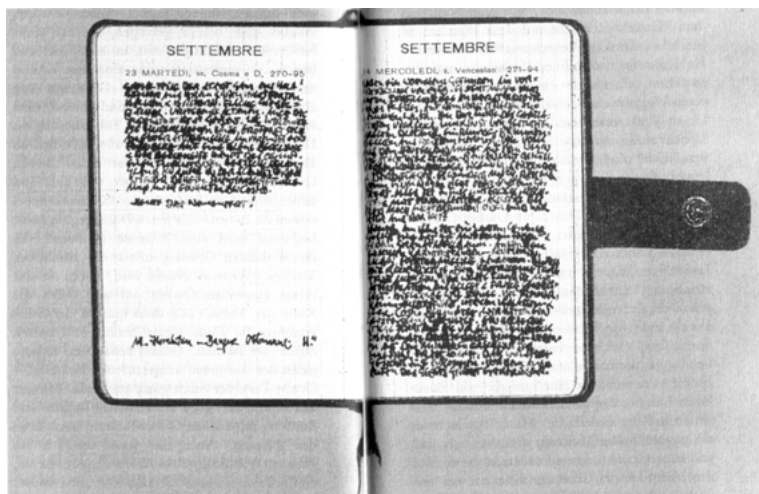
Mit Ausnahme Bereyters, dessen dürre Physiognomie für den Erzähler schon etwas über seinen späteren Wunsch zu verschwinden aussagt (DA 72f.), wirken damit die abgebildeten Figuren auffallend austauschbar und tragen nur wenig zur Erhellung des jeweiligen Charakters bei. Bei denjenigen Elementen jedoch, die sich auf den Personenaufnahmen nicht ohne weiteres ersetzen lassen, der Kleidung der Figuren oder den Orten, an denen sie fotografiert wurden, wie z.B. das Klassenzimmer (DA 59 und 70) oder das vermeintliche Eßzimmer der ausgewanderten Familie in der Bronx (DA 104), handelt es sich vorrangig um kulturgeschichtliche Phänomene, worauf Sebald selbst in einem Interview hingewiesen hat: »In ›The Emigrants‹ there is a group photograph of a large Jewish family [DA 325], all wearing Bavarian costume. That one image tells you more about the history of German-Jewish aspiration than a whole monograph would do.«⁵³³ Schon weil sich die Hauptfiguren jeweils in eine fiktive textuelle und eine tatsächliche fotografische Person aufteilen, geht es bei den Personenaufnahmen nur zum Teil um das »Ça a été« einer *bestimmten* Person: Die Abgebildeten, bei denen es sich in den »Ausgewanderten« nicht zufällig überwiegend um Gruppen handelt, werden zu *Repräsentanten* eines bestimmten ethnisch-sozialen Milieus – primär des deutsch-jüdischen. Das Schicksal des jeweiligen Individuums, das in den »Porträts« wiedergegeben wird, steht für all die anderen, die nicht erzählt werden können.



- 532 Die erste Fassung der Erzählung (Sebald: Verzehret das letzte selbst die Erinnerung nicht?, in: Manuskripte H. 99 (1988), S. 150-158) enthielt noch eine Abbildung von Selwyn – allerdings nur in gebückter Haltung, so daß sein Gesicht nicht zu sehen war; S. 152, ebd.
- 533 »The Last Word« – Interview mit Maya Jaggi. The Guardian, 21.12.2001. Auf: <http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,624750,00.html> vom 11.1.2007

*

Als »schriftliche« Porträts fungieren demnach auch die vier Abbildungen von Auszügen aus Tagebüchern: In »Logis in einem Landhaus« leitet Sebald anhand von Reproduktionen von Handschriften Gottfried Kellers und Robert Walsers Züge ihres Charakters ab – Kellers Kampf mit seinen Gefühlen aufgrund einer nicht erwiderten Liebe (Logis 124ff.), Walsers Abschottung von der Welt in seinen kaum zu entziffernden Kritzeleien (Logis 153ff.). Ebenso gewähren nun in den »Ausgewanderten« die vier Passagen aus Bereyters und Adelwarths Notizen (DA 86f. und DA 194f. sowie 200f.) durch ihr Schriftbild – die Linien einhaltend und nur einmal über den Rand ausschierend beim bis kurz vor seinem Tod sich in sein Schicksal fügenden *Lehrer* Bereyter, kaum entzifferbar beim homosexuellen und stets diskreten Butler Adelwarth – und ihren Inhalt – vor allem Bereyters Notizen über berühmte Selbstmörder – gerade jenen Einblick in die Psyche des jeweiligen Charakters, der dem Erzähler bei seinen Recherchen zumeist verwehrt bleibt.



Die Aussagekraft dieser »handschriftlichen« Porträts wird freilich durch die Art ihrer Präsentation in ähnlicher Weise reduziert wie die Personenaufnahmen durch ihre verallgemeinernde Motivik: Wie bei dem Augen-Ausschnitt, den der Leser als einziges vom erwachsenen Max Aurach zu sehen bekommt, handelt es sich bei den Reproduktionen der Handschriften entweder um kaum lesbare (DA 194f. und 200f.) oder um mehr oder weniger stark fragmentierte Ausschnitte (besonders deutlich bei DA 86). Die Notizen erscheinen in ihrem Schriftbild ähnlich unzugänglich wie das Leben ihrer Verfasser. »Die Wahrheit« ist nur fragmentarisch erfassbar und bleibt deshalb zum größten Teil »unerzählt« – so der Titel von Sebalds posthum veröffentlichter Zusammenarbeit mit Jan Peter Tripp, in dem ähnlich ausschnittshaft Augenpaare bekannter Personen und kurze Gedichte Sebalds kombiniert werden.⁵³⁴

534 W.G. Sebald / Jan Peter Tripp: »Unerzählt«. 33 Texte und 33 Radierungen. München, Wien: Hanser 2003. Die meisten der Gedichte wurden noch zu Se-

Die Passagen aber, in denen der Erzähler aus der abgebildeten Agenda Adelwarths zitiert (DA 194ff.), verdeutlichen im Kleinen den Umgang mit Dokumenten, der das gesamte Buch bestimmt: So wie der Erzähler auf den ersten Blick bloßes Medium ist, der das aufgefundene dokumentarische Material über seine Figuren – auf textueller Ebene: die Gespräche mit ihnen und mit Bekannten, ansonsten: die Abbildungen – protokollierend wiedergibt, wird hier ein Medium (die Abbildung des Tagebuchs Adelwarths) in ein anderes (den Text des Erzählers) scheinbar reibungslos übersetzt. Bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, daß der Erzähler Adelwarths vermeintliche Agenda im Text mit nicht markierten Zufügungen versehen hat. Das Ausrufezeichen, das in der Reproduktion von Adelwarths Agenda nach dem Satz »Als wäre das Rad noch nicht erfunden« gesetzt wird, macht der Erzähler zum Punkt und fügt einen Satz hinzu, der sich nicht in der entsprechenden Passage in der Abbildung findet: »Was bedeutet der 24. September??« (DA 196; vgl. hingegen das Ende des ersten Absatzes des reproduzierten Eintrags Adelwarths auf DA 195). Der Erzähler ist somit mehr als bloßes Medium. Der Umgang mit den Dokumenten im Buch erscheint semi-fiktional – oder besser: als inszenierte Semi-Fiktion; ist doch auch hier, nicht zuletzt wegen der auffallenden Ähnlichkeit der vermeintlichen Handschrift Adelwarths und der Sebalds, wie schon bei den Personenaufnahmen, stets davon auszugehen, daß keine der im Buch vorgestellten Figuren tatsächlich existiert oder existiert hat und hier statt dessen repräsentative, ja exemplarische Lebensläufe vorgeführt werden.

So besitzen zwar auch die fünf anderen Reproduktionen *schriftlicher Dokumente*⁵³⁵ den Charakter des Authentischen und bezeugen vordergründig die Faktizität des geschilderten Geschehens. Gleichzeitig enthalten sie allerdings Details, die sie als Anspielungen auf eine übertragene und damit allgemeine Bedeutung lesbar machen: So ist beispielsweise dem abgedruckten Zeitungsausschnitt am Ende von »Dr. Henry Selwyn«, der vom Fund der Überreste Johannes Naegelis im Oberaargletscher berichtet und damit die Erzählung Selwyns über dasselbe Thema im nachhinein »beglaubigt« (DA 24f.), anders als in der Erstfassung⁵³⁶, ein Fragment des untenstehenden Artikels belassen, in dem im Untertitel von »Film« und »L'imagination« die Rede ist. Die Vermischung von erinnelter »Wirklichkeit« und Einbildung, die für das gesamte Buch symptomatisch ist, wird augenscheinlich.

balds Lebzeiten auf Englisch in dem Band »For Years Now. Poems by W.G. Sebald. Images by Tess Jaray« London: Short Books 2001 veröffentlicht. Im Unterschied zu Tripps hyperrealistischen Augenpaaren stehen hier jedoch Sebalds Gedichten Jarays abstrakte Farbgrafiken gegenüber.

535 Der Zeitungsausschnitt DA 37, der Klassenplan DA 50, der Eisenbahnplan DA 91, Adelwarths Visitenkarte 150, die Fahrkarte des Erzählers DA 338

536 W.G. Sebald: Verzehret das letzte selbst die Erinnerung nicht?, S. 158



Abb. links: Buchfassung (1992)

Abb. rechts: Erstfassung aus »Manuskripte« (1988)

Der Eisenbahnplan wiederum, den Beyerer in der Klasse an die Tafel malt und der vom kindlichen Erzähler kopiert wird (DA 91), variiert zum einen das »Sinn- und Abbild von Pauls deutschem Unglück« (DA 91), da seine große Liebe, Helen Hollaender, mit dem Zug nach Theresienstadt deportiert wurde (DA 73).

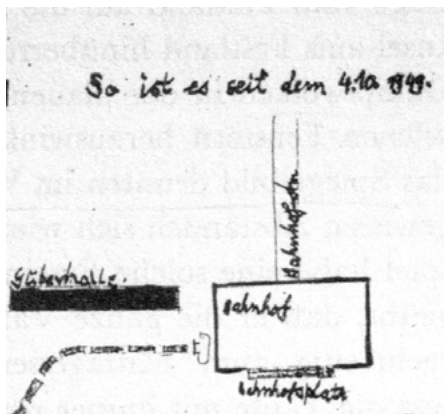


Abb.: Vergrößerter Ausschnitt aus DA 91

Zum anderen weist der Zusatz auf dem abgedruckten Plan, »So ist es seit dem 4.10.1949«, auf die nicht vergehende Erinnerung an die unglückliche Vergangenheit Pauls, wegen der er sich schließlich vor einen Zug wirft. Die abgedruckte Visitenkarte Adelwarths wiederum, des in die USA emigrierten Juden, der Zeit seines Lebens auf Reisen ist, spielt an auf den Odysseus-Mythos, wenn seine Adresse mit »123 Lebanon Drive« angegeben wird und darüber handschriftlich vermerkt ist: »Have gone to Ithaca.« (DA 150)

*



Enthält der Text ähnlich viele Fotos von *Gebäuden* wie von Personen, nämlich 29⁵³⁷, wovon sich die meisten in eben den beiden Kapiteln befinden, die kaum Porträts der Protagonisten enthalten – »Ambros Adelwarth« und »Max Aurach« –, dann kommt die übertragene Bedeutung bei allen Bildern hier am stärksten zum Tragen. Die Aufnahmen von Bauten, bei denen es sich bis auf drei Innenansichten um Fassaden handelt, deuten zunächst auf das Projekt des Erzählers: Dessen Ziel ist es ja, wie er selbst formuliert, »hinter [die] mir unbekannte Geschichte zu kommen« (DA 42). Wie vor einem verschlossenen Haus steht denn auch der Erzähler am Beginn jeder Erzählung *vor* der Biographie der jeweiligen Figur, von der sich auch am Ende des jeweiligen Textes kein vollständiges Bild ergeben will: Die alten Postkarten und Fotos der verschiedenen Absteigen Ambros Adelwarths und Max Aurachs zeigen auffallend unzugängliche Bauten – entweder festungsartige Anlagen (Selwyn: DA 19; Adelwarth: DA 113, DA 142; Aurach: DA 348), vom Wasser umgebene Häuser (Adelwarth: DA 116, DA 128; Aurach: DA 235) oder eine Villa, die mit ihren Türmchen einer *gothic novel* entstammen könnte und die zwar von Aurachs Mutter, Luisa Lanzberg, bewohnt, aber von ihr als »unvertraut« beschrieben wird (DA 313).

537 DA 19, 70, 104, 113, 116, 122, 125, 128, 132, 140, 142, 148, 173, 174, 175, 206f., 232, 235, 247, 250, 262, 313, 332, 341, 343, 346, 347, 348, 355



Darüber hinaus stehen diese *Außenansichten* symbolisch für die *Innenansichten* der Porträtierten. Entspricht doch die Fassadenhaftigkeit und die reclusive Lage der Gebäude der geistigen Verfassung Dr. Selwyns, Aurachs und insbesondere Adelwarths: Ähnlich wie der menschenscheue Maler Aurach sein Atelier in abseits gelegenen Docks eingerichtet hat, hat sich Dr. Selwyn, der sich am Ende der nach ihm benannten Erzählung erschließen wird, vollkommen von der Außenwelt in einen hölderlinartigen Turm zurückgezogen, der nicht ganz zufällig »Folly Tower« genannt wird (DA 19); und so wie schließlich der psychisch kranke Adelwarth am Ende durch die Schocktherapie seine Erinnerungen und damit sein Inneres auslöscht, scheint er, der Butler, der »als Privatperson« gar nicht existierte, weil er »nur mehr aus Korrektheit bestand« (DA 144), am Ende »bloß noch von seinen Kleidern zusammengehalten« (DA 129), ja, zur menschlichen Fassade geworden.

Das Element des Bedrohlichen und des Verfalls, das in den Gebäudebildern mitschwingt und mit dem psychischen Zerfall Selwyns, Adelwarths und Aurachs korrespondiert, verweist zudem auf eine Ebene der allgemeinen Zerstörung, eine »Naturgeschichte der Zerstörung«, in welche die vier Lebensläufe der »Ausgewanderten« eingebettet sind und die in »Ambros Adelwarth« in eine Parabel gefaßt wird. Der Psychiater Dr. Abramsky erzählt dem Erzähler von den Mäusen, die das Sanatorium in Ithaca, die »Narrenburg«, seit Jahren schon von innen zernagen und »über kurz oder lang zum Einsturz bringen werden« (DA 165). Vor dem Hintergrund eines derartigen schleichenden Verfalls erscheinen nicht nur die Fotos von Selwyns, Adelwarths und Aurachs Wohnorten, bei denen es sich überwiegend um Hotels handelt – um exemplarische Durchgangsstationen also – stets menschenleer, von Pflanzen überwuchert (bei Selwyn: DA 12f.) oder als versunken im Wasser (Adelwarth: DA 116, DA 128; Aurach: DA 235); auch die vom Erzähler gemachten Aufnahmen von Häuserfassaden in Deauville, Bad Kissingen und Manchester, die nicht direkt mit den Porträtierten in Verbindung stehen, zeigen stets verschlossene, verlassene oder verfallen(d)e Gebäude (DA 173ff., DA 332, DA 346f.).



Ja, die Bauten der Kultur gehen hier wieder in die Natur ein, worauf exemplarisch die Fotos der überwachsenen jüdischen Friedhöfe am Anfang und gegen Ende des Buches verweisen (DA 7 und 334ff.). Die beiden Funktionen der Gebäudeabbildungen – als übertragene Darstellungen des zerstörten Inneren der Protagonisten und damit im weiteren Sinne als »Naturgeschichte der Zerstörung« sowie als Versuch des Erzählers, »hinter die Geschichte« zu kommen, d.h. als innertextliche Darstellung seines poetologischen Verfahrens – werden am Schluß in den beiden Fotos des Salinengebäudes in Bad Kissingen kombiniert (DA 341 und DA 343). Der Erzähler ist (zumindest hinsichtlich der Abbildungen) endlich tatsächlich selbst »hinter die Fassaden« gelangt, deren Stützkonstruktionen nun sichtbar werden. Darüber hinaus scheinen deren Holzbalken hier eine vollkommene Symbiose mit dem zwischen ihnen aufgeschichteten Schwarzdornreisig und dem »unablässig fortfließende[n] Wasser« einzugehen, das sozusagen als Endstufe einer »Naturgeschichte der Zerstörung« in einem Prozeß der »allmählichen Mineralisierung« (DA 342) die Zweige des Reisigs in die anschließend abgebildete Versteinerung verwandelt⁵³⁸ – eine »Nachahmung gewissermaßen und Aufhebung der Natur.« (DA 344)



538 Dasselbe – an dieser Stelle allerdings nur sprachliche – Bild des »tote[n], aber von Tausenden von Kristallen überzogene[n] Zweig[s]« (SG 30) verwendete Sebald bereits in »Beyle oder das merckwürdige Faktum der Liebe«, der ersten Erzählung in »Schwindel. Gefühle.« Dort nennt der in Mme Gherardi verliebte Beyle die Versteinerung »eine Allegorie für das Wachstum der Liebe in den Salzbergwerken unserer Seelen« (SG 31).

*

Wie in den »Ringen des Saturn« kommt in den »Ausgewanderten« der im Text⁵³⁹ und auf den Fotos vorherrschenden schwarzweißen und grauen Chromatik eine allegorische Funktion zu. Auch hier verweist, im Sinne eines *Memento mori*, der die Fotos verhängende »Trauerflor« insbesondere im Fall der Personenaufnahmen auf eine unwiederbringlich vergangene Zeit bzw. die untergegangene Welt deutsch-jüdischen Lebens. Ja, bei den Figuren, die entweder Selbstmord begehen (Dr. Selwyn und Bereyter), sich selbst zugrunde richten (Adelwarth) oder von den Nazis umgebracht werden (Helen Hollaender, Aurachs Eltern), geben die schwarzweißen und grauen Eintrübungen den Abbildungen den Charakter von Sterbebildern – am deutlichsten auf den drei Fotos, die den Selbstmörder Bereyter und seine wenig später nach Theresienstadt deportierte Freundin Helen als glücklich lächelndes Paar zeigen (DA 71): Den triptychonartig angeordneten Fotos ist, wie bei dem Porträt Roger Casements in »Die Ringe des Saturn«, ein schwarzer Rand belassen.



Daneben weist eben diese Chromatik im Text wie auf den Abbildungen auch eine Nähe zur *metonymischen Symbolik* auf: Die Düsternis, die in den Schauplätzen im Text und auf den Fotos vorherrscht, korrespondiert mit der desolaten Psyche der Figuren.⁵⁴⁰ Das, was jedoch die Figuren auf den meisten Fotos in eine »funestre Stimmung« (DA 136) versetzt (vgl. Bereyter auf DA 69, 73, 82f.; Adelwarth auf DA 147 und Aurachs Vater 1939 bei einer Bergtour DA 278), das ist die unheilvolle, und d.h. in diesem Fall: »dunkle Wirkung« des »Orakelspruches« (DA 92) der *großen Geschichte*. Innerhalb der Strategie der Buchstäblichkeit, die das Buch verfolgt, »verfinstert« sich angesichts seines eigenen Schicksals und vor allem dem seiner im KZ ermordeten Eltern nicht nur Aurachs Stimmung. Wie Ruß von Schornsteinen, die sowohl in der Erzählung als auch auf den Abbildungen als Leitmotive fungieren (DA 250 und 355), färbt die Kohle bei der Arbeit im Atelier auf ihn ab, kommt es zur »Verdunkelung seiner Haut« (DA 244).

539 Vgl. z.B. den im Schatten liegenden Garten Selwyns (DA 9), das düstere Interieur seines Hauses (DA 15), der »lichtlose Morgennebel« beim Umzug der Familie des Erzählers aus W. (DA 45), die schwarzen Wachshefte, in die Bereyter seine Selbstmordgeschichten schreibt (DA 86), der »tintenschwarze« Himmel mit den Möwen beim Besuch des Erzählers bei Onkel Kasimir (DA 126), der dunkle Garten der Psychatrie in Ithaca mit dem »weißblühende[n] Strauch« (DA 156), die Reise Adelwarths und Cosmos' nach Jerusalem als Reise ins Licht (DA 188 bis 215) mit dem Schlußbild des Schnees in der »sich herabsenkenden Dämmerung« (DA 215), das dunkle Atelier Aurachs (DA 236), etc.

540 Zum Begriff des metonymischen Symbols vgl. Fußnote 118 dieser Arbeit

*

Das Verhältnis zur Vergangenheit der vier »Ausgewanderten« sowie das des Erzählers, der als gebürtiger Deutscher mit Wohnsitz in England auch als »fünfter Ausgewanderte« bezeichnet werden kann⁵⁴¹, ist von einer paradoxen Ausgangssituation geprägt. Entweder *wollen* die Figuren das ihnen widerfahrene Unheil nicht sehen, d.h. sie verdrängen die Erinnerung daran; oder sie *wollen*, aber *können* sich nicht erinnern. So möchte Bereyter, bevor er sich schließlich doch an die »Rekonstruktion« der Ereignisse macht, an der »Vergangenheit nicht rühren« (DA 80), ebenso wie Adelwarth, der sich selbst in das Sanatorium in Ithaca einweist zum Zweck »einer möglichst gründlichen und unwiderruflichen Auslöschung seines Denk- und Erinnerungsvermögens« (DA 167). Für Dr. Selwyn hingegen waren die Bilder seiner Auswanderung »jahrzehntelang« »aus seinem Gedächtnis verschwunden gewesen«, bevor sie sich »in letzter Zeit« zurückmelden (DA 31). Analog dazu Aurach, der einerseits Angst davor hat, an die »seit langem verschüttete Erlebnisspur« seiner Kindheit »zu rühren« (DA 256) und vor einer »Lagune der Erinnerungslosigkeit« steht (DA 259) oder der Erzähler generell, der in seinem Wissen über die Biographien der Ausgewanderten auf seine Recherchen angewiesen ist.

Im Text schlägt sich diese Unkenntnis vergangener Ereignisse – ob nun gewollt oder eben ungewollt – in Metaphern des Sehens bzw. der Blindheit nieder. Für Selwyn, in dessen Haus nicht zufällig »blind gewordene Spiegel« hängen (DA 21), sind »die Jahre des zweiten Kriegs und die nachfolgenden Jahrzehnte« eine »blinde und böse Zeit, über die ich, selbst wenn ich wollte, nichts zu erzählen vermöchte« (DA 35). Der buchstäblich wie auch im übertragenen Sinn stark kurzsichtige Lehrer Bereyter (DA 44) hat die Gewohnheit, im Unterricht bei unangenehmen Situationen die Brille abzunehmen und für eine Weile »blind« zu bleiben, »als sei er froh, uns eine Zeit lang nicht sehen zu müssen.« (DA 53) Mit zunehmender Erblindung (DA 88) möchte er »an die von blinden Flecken durchsetzte Vergangenheit nicht rühren« (DA 80). Adelwarth wiederum leidet während seiner Zeit im Sanatorium »an Sehstörungen« (DA 169), während sich die eigenen Erinnerungen des Erzählers, der herauszufinden versucht, »wie es aussah in ihm [Bereyter]« (DA 44), mehr und mehr verflüchtigen, so daß für ihn beispielsweise das Gesicht Aurachs im Lauf der Zeit »zu einem Schemen geworden« ist (DA 264).

Der Sehstörung des Erzählers entspricht die Unkenntlichkeit vieler Motive auf den Abbildungen. Diese rührt zum einen vom starken *Schwarzweiß-Kontrast* mancher Bilder, auf denen nur schwer etwas erkennbar ist, wie z.B. auf dem von Onkel Kasimir gemachten Foto des Erzählers (DA 130), der Abbildung des Docks, in dem sich Aurachs Atelier befindet (DA 235), des verrosteten Manchester (DA 259) und, am deutlichsten, auf dem Foto einer Horizontlinie, auf der die Welt in vollkommener Schwärze zu versinken scheint (DA 266).

541 Vgl. Susanne Finke: Der fünfte Ausgewanderte: W.G. Sebald, in: Franz Loquai (Hg.): *Far from Home*: W.G. Sebald, Bamberg: Otto-Friedrich-Universität 1995, S. 22-34



Zum anderen fällt die *unscharfe Wiedergabe* der meisten Fotos ins Auge, die – entgegen der Annahme Heiner Boehnckes, der die Ursache hierfür in der mangelhaften Papierqualität der Bücher der »Anderen Bibliothek« vermutet⁵⁴² – von Sebald wohl beabsichtigt war.⁵⁴³ Sind auf nahezu allen Abbildungen die Konturen leicht verschwommen, zeigt sich die Unschärfe der Motive besonders bei Adelwarths Haus in Kyoto (DA 116) sowie, wie bei dem Porträt Nabokovs (DA 27), den Kindern in der Schulklasse (DA 70), dem Gruppenfoto mit Bereyter (DA 73), den Fotos von Onkel Kasimir auf dem Synagogendach (DA 118) oder Cosmo mit einer in weiß gekleideten Dame (DA 134), bei den meisten Gesichtern.

Sebald steht dabei dem Konzept der Unschärfe des 19. Jahrhunderts näher als dem seiner Gegenwart. Werden doch nicht die Unmittelbarkeit und lebensbejahende Affirmation betont, die Wolfgang Ullrich in seiner »Geschichte der Unschärfe« für zeitgenössische Strömungen konstatiert, sondern die »Aura des Geheimnisvollen« und der »Hauch von Nostalgie und Welterschmerz« der weichgezeichneten Schwarzweißbilder um 1900.⁵⁴⁴ Ullrich verankert diese Ästhetik in Konzepten der Romantik und hier insbesondere in dem für ihn »ersten Dokument einer Geschichte der Unschärfe«⁵⁴⁵: Adam Müllers kurzem Text »Etwas über Landschaftsmalerei« von 1808. Die *räumliche* Ferne auf Gemälden, auf denen nicht nur »die Umrisse der irdischen Dinge [...] weicher« werden, sondern auch »die Farben ineinander [bleichen]«, suggerieren, so Müller, *zeitliche* Distanz: Die Bilder ferner Landschaften verwandeln sich in Bilder der Erinnerung, insbesondere der »frühesten[n] Kindheit«.⁵⁴⁶ Derartige verschwommene Bilder gleichen damit verwitterten Ruinen: Sie werden zur »Weltallegorie«, die mit ihren »dämmernden Fernen« auf »das künftige einsinkende Alter«⁵⁴⁷ verweisen. Wenn Rodolphe Töpffer die Kunst einer Ästhetik des Ungefähren, das Exakte dagegen dem

542 Heiner Boehncke: Clair obscur, S. 44

543 So Michael Brandon-Jones, der Fotograf, auf den Sebald am Ende von »Die Ringe des Saturn« verweist (RS 351) und der bei der Einrichtung der Abbildungen in den Büchern half, in einem Brief vom 8.8.2004 an den Verfasser dieser Arbeit.

544 Wolfgang Ullrich: Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach 2002, S. 125

545 Ebd., S. 9

546 Adam Müller: Etwas über Landschaftsmalerei, in: Ders.: Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Band 2. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Walter Schroeder und Werner Siebert. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1967, S. 188

547 Ebd., S. 189

Bereich der Wissenschaft zuordnete, zu dem er wie die meisten ihrer Gegner im 19. Jahrhundert auch die Fotografie zählte, so wird diese strikte Trennung wie in den halbfiktionalen Texten Sebalds auch auf den in ihnen enthaltenden Fotos aufgehoben, die zwar einerseits als kulturhistorische Dokumente zuweilen ein klares Bild der Vergangenheit liefern; andererseits aber, unscharf und eben schwarzweiß, gemäß der Definition Töpffers mit ihrem Gegenstand nicht *identisch*, sondern nur *ähnlich* sind und damit, die von Sebald in seinem Aufsatz »Wie Tag und Nacht –« an den Fotos bemängelte »Ambiguität« und »Polyvalenz« einlösend, zu Symbolen werden.

Diese stehen freilich nicht nur für die innere Verfassung der Figuren und einen globalen Zustand des »Verdämmerns«; durch das Motiv des *blinden Flecks* eröffnet sich im Text und auf den Abbildungen, auf denen sich aufgrund ihres Grauschleiers und ihrer Unschärfe der Betrachter schwer tut, etwas Genaueres zu erkennen, eine fotokritische Ebene. Sind doch, zugespielt formuliert, *alle* Abbildungen in den »Ausgewanderten« blinde Flecken. Der Erzähler, der als Nachgeborener (vgl. den Beginn von »Ambros Adelwarth« DA 97 bis 101) keine eigenen Erinnerungen an das Deutschland bis 1945 besitzt und dem sich somit, als Vertreter von Marianne Hirschs »postmemory«⁵⁴⁸, die Vergangenheit der »Ausgewanderten« ausnahmslos über wie auch immer geartete Medien erschließt, muß sich erst Zugang zu den historischen Abbildungen und Schriftdokumenten des Buches verschaffen und ist dann auf die »Beschriftung« der Bilder durch seine jeweiligen Gewährspersonen angewiesen (bei Bereyter Mme Landau, bei Adelwarth Tante Fini und Kasimir, bei Aurach dieser selbst), ohne die die Abbildungen keinerlei Aussagekraft besäßen. Freilich wird wiederholt im Text darauf hingewiesen, daß der Status der Legenden zu den Bildern höchst unsicher sei. Trifft doch für Dr. Selwyn (DA 24), Tante Fini (DA 116) und nicht zuletzt den Erzähler selbst (DA 36 und 44) das zu, was Tante Fini hinsichtlich Adelwarths ungläublicher »Erlebnisberichte« aus Japan als »Korsakowsches Syndrom« bezeichnet: Der Ausgleich von »Erinnerungsverlust« durch »phantastische Erfindungen« (DA 149).

So ist denn auch den Fotos, nicht nur durch ihren Unschärfe-Faktor, oftmals ein surrealer Charakter des Imaginären zu eigen. Die Gebäudefotos, Innen- wie Außenansichten, sind buchstäblich unvollständig, da – bis auf zwei Ausnahmen (DA 70 und 104) – menschenleer. Vollends fantastisch werden die Fotos schließlich, wenn über die verlassenen Straßen Heliopolis' ein Flugzeug schwebt (DA 140), die Protagonisten, wie in anderen Büchern Sebalds auch (SG 160, 205, 207f., A 265f.), lediglich in Verkleidung (DA 137) oder vor einer gemalten Landschaft erscheinen (DA 108) und durch den starken Schwarzweiß-Kontrast den Figuren auf den Bildern etwas von Epiphanien anhaftet, wie bei Cosmo, der nicht näher erklärten weißen Dame (DA 134) sowie dem im Licht erstrahlenden 12-jährigen Derwisch (DA 199).

Der blinde, d.h. dunkle und undeutliche Fleck stellt damit das zentrale Motiv des Buches dar: Von Flecken durchsetzt ist die Vergangenheit aller »Ausgewanderten« sowohl für sie selbst auch als auch für den Erzähler.

548 »In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection.« In: Marianne Hirsch: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, MA 1997, S. 22; vgl. die beiden Aufsätze, die Sebald als Vertreter eines »postmemory« lesen: J. J. Long: *History, and Photography in W.G. Sebald's »Die Ausgewanderten«*; R. Crownshaw: *Reconsidering Postmemory*

Auch wenn sie mit diesen Flecken unterschiedlich umgehen, sie entweder ergründen wollen, aber nicht können (Dr. Selwyn, Aurach und der Erzähler) oder sie verdrängen (Bereyter, Adelwarth), so ist ihnen doch allen bewußt, daß diese auf unheilvolle Vorgänge in ihrem Leben verweisen, was sich wiederum auf ihre Psyche schlägt, ja, ihre Perspektive auf die Welt *verfinstert*. Am deutlichsten wird dieses Phänomen bei Paul Bereyter, für den sich mit zunehmender Erkenntnis über die Judenverfolgung in seiner Heimatstadt, der indirekt seine Eltern (DA 79f.) und schließlich seine Geliebte Helen (DA 73) zum Opfer fallen, durch eine Star-Erkrankung die Welt buchstäblich verdunkelt: Er sieht »nurmehr zerbrochene oder zersprungene Bilder« und einen »mausgrauen Prospekt« (DA 88).

Obwohl also eben diese Aufklärung der blinden Flecken der Vergangenheit proportional mit der letztlich fatalen Verfinsternung der Psyche einhergeht und dabei weder die Ausgewanderten geschweige denn der Erzähler vollkommene Gewißheit über die unglücklichen Verläufe der vier Biographien erlangen⁵⁴⁹: Gerade durch die Nebelflecken, die kein Auge auflöst – so das Motto der zweiten Erzählung (DA 39) –, stellt sich doch durch den Schatten der *großen Geschichte*, der hier auf die *kleine* fällt, sowohl das Wissen um das den Ausgewanderten widerfahrere allgemeine Unheil ein als auch die Erkenntnis, daß die genaue historische Rekonstruktion – die übersichtliche und eindeutige Repräsentation von Geschichte(n), wie sie in »Die Ringe des Saturn« das Panorama des »Löwendenkmals« suggerierte – letzten Endes immer unvollständig bleiben muß.

*



Das in den »Ausgewanderten« nicht abgebildete Foto der drei jüdischen Weberinnen aus dem Katalog des Jüdischen Museums Frankfurt am Main zur Ausstellung »Unser einziger Weg ist Arbeit« (1990)⁵⁵⁰

549 Selwyns Erinnerungslücke bezüglich des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit (DA 35); was genau sind Bereyters »Rekonstruktionen«? (DA 80); was ist der Grund für Cosmos' und Adelwarths psychische Erkrankungen? Woran will sich Adelwarth nicht erinnern müssen? Was genau geschah mit Aurachs Eltern? (DA 285)

550 Reproduktionen dieses Fotos sowie des ebenfalls im Roman beschriebenen Fotos von Genewein (DA 353) finden sich in: C. Jacobs: What does it mean to count?, S. 923; auch im Katalog zur in den »Ausgewanderten« erwähnten

Die gesamte Methodik des Buches – Dokumentation, Allegorisierung und Medien- bzw. Fotoreflexion – erscheint in seiner letzten Szene komprimiert. Der Erzähler stellt sich vor – vielleicht träumt er es auch nur –, daß auf den »in Wahrheit gar nicht vorhandenen Seitenprospekten« einer ebenso lediglich imaginierten »Bühne« um 1940 gemachte »Farbaufnahmen aus dem Ghetto Litzmannstadt« projiziert werden, die er zuvor in einer Ausstellung gesehen hat (DA 352). Anstatt jedoch nun das tatsächlich existierende Foto zu reproduzieren, das drei junge jüdische Weberinnen bei der Arbeit an einem Teppich zeigt und auf welchem der Erzähler bei seiner Betrachtung bis zum Ende des Buches verharret, beschreibt er es. Damit wird hier nochmals exemplarisch das poetologische Prinzip der »Ausgewanderten« umgesetzt: Fakt und Fiktion vermischen sich. Ein *Dokument*, ein Foto, wird zum Ausgangspunkt für den Text. So wie im gesamten Buch alle Dokumente letztlich Teil seiner *Fiktion* sind – was freilich der glaubwürdigen Darstellung der vier repräsentativen Schicksale deutsch-jüdischer Auswanderer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts keinen Abbruch tut –, so handelt es sich jedoch dann auch hier, gemäß der komplizierten Erzählsituation, lediglich um ein erinnertes bzw. imaginiertes Foto auf der »Bühne« des Erzählers. Wenn der Erzähler auf die Unklarheiten bezüglich der Fotografie verweist – weder weiß er, »wer die jungen Frauen sind«, noch kann er wegen des Gegenlichtes ihre Augen erkennen (DA 355) –, kommt eine *medienreflexive* Ebene ins Spiel, die wiederum eine *Allegorisierung* der Leerstelle des Fotos nach sich zieht: Weil der Erzähler die Namen der Weberinnen nicht kennt, assoziiert er mit ihnen schließlich »Nona, Decuma und Morta, die Töchter der Nacht, mit Spindel und Faden und Schere« (DA 355). Woran sie aber weben, ist das Buch selbst. Sie, die Jüdinnen, deren Volk der Erzähler zuvor stellvertretend in vier Schicksalen auf der Spur war, sind der Stoff, aus dem »Die Ausgewanderten« sind.

Schließlich gibt die im Text vorgeführte Lesart des Fotos auch einen Hinweis darauf, weshalb es nicht abgebildet ist. In der »hellen Kammer« »konnte« Barthes das Kindheits-Foto seiner Mutter im »Wintergarten« nicht abbilden, weil dessen »punctum« nur für ihn, den Sohn mit starker emotionaler Bindung an sie, lesbar war und ihn »verletzte«. Für alle anderen Betrachter »wäre es nichts als ein belangloses Photo«, ein bloßes Objekt des »studium«. ⁵⁵¹ Diesen persönlichen Bezug zum Foto stellt aber auch der Erzähler der »Ausgewanderten« durch das Detail des Teppichs her, an dem die Weberinnen knüpfen: Sein Muster und seine Farben erinnern ihn »an das Muster unseres Wohnzimmersofas zu Hause« (DA 355). Wenn er sich so intensiv in die Betrachtung des Fotos vertieft, daß er sich vorstellt, an der Stelle zu stehen, an der der Fotograf, der gebürtige Österreicher Walter Genewein ⁵⁵², gestanden hat (DA 355), schreibt sich der Erzähler durch diese Identifizierung mit dem Rechnungsführer des Ghettos Verantwortung, ja, Schuld am Schicksal der Frauen zu, mit denen er durch die Fäden des von ihnen gewebte Teppich buchstäblich verbunden ist: Durch ihn ist der Erzähler persönlich involviert.

Ausstellung »Unser einziger Weg ist Arbeit«: Das Ghetto in Łódź. 1940 – 1944, Jüdisches Museum Frankfurt am Main und Löcker Verlag 1990.

551 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 83

552 Näheres zur Biografie Walter Geneweins in: C. Jacobs: What does it mean to count?, S. 929

Diese Personalisierung des Fotos erhält eine zusätzliche emotionale Komponente durch den Blickkontakt des Erzählers mit den Frauen. Denn obwohl er »ihre Augen genau nicht erkennen« kann, *spürt* er doch, daß »sie alle drei herschauen zu mir«; ja, daß »die auf der rechten Seite so unverwandt und unerbittlich mich ansieht, daß ich es nicht lange auszuhalten vermag« (DA 355). Damit ist es, wie im Text und auf den Abbildungen im gesamten Buch, auch hier der blinde Fleck, der als Hinweis auf das Unheil der *großen Geschichte*, konkret: der Judenverfolgung im Zweiten Weltkrieg, und damit als Punkt des Schmerzes wie der Schuld sowohl zum Schreibhindernis (der Erzähler kann die Augen der Frauen nicht sehen und hält ihrem imaginierten Blick nicht stand) wie auch zum Schreibimpuls wird (der Erzähler will das Foto betrachten und sieht die Augen der Weberinnen quasi blind).

»Austerlitz«

Das Thema der Architektur und Fotos von Gebäuden, die Sebald seit »Schwindel. Gefühle.« in seinen Texten verwendet, spielen in keinem anderen seiner Bücher eine so wichtige Rolle wie in seinem letzten Werk, dem Roman »Austerlitz«. Nicht nur enthält es mit 38 Fotos von *Fassaden und Räumen* die bislang meisten Abbildungen von Häusern in allen Büchern Sebalds⁵⁵³ – als Gedächtnismetapher wird Architektur zur zentralen Metapher des Textes.

Die Kategorie des Raumes hängt dabei eng mit dem der Zeit und ihrer spatialen Substitution zusammen. So weist Austerlitz gleich zu Beginn des Romans den Erzähler in der Antwerpener *Centraal Station* auf die verschiedenen Zeitzonen innerhalb Belgiens hin, die erst im 19. Jahrhundert vereinheitlicht worden seien (A 22). Später kommt es bei einem Besuch in Greenwich – sozusagen am Nullpunkt der Zeit – zu einer »längeren Disquisition« Austerlitz', wonach die Zeit

»von allen unseren Erfindungen weitaus die künstlichste und, in ihrer Gebundenheit an den um die eigene Achse sich drehenden Planeten, nicht weniger willkürlich als etwa eine Kalkulation es wäre, die ausginge vom Wachstum der Bäume [...], ganz abgesehen davon, daß der Sonnentag, nach dem wir uns richten, kein genaues Maß abgibt, weshalb wir auch zum Zweck der Zeitrechnung eine imaginäre Durchschnitts-sonne uns ausdenken mußten.« (A 149f.)

Austerlitz, der keine Uhr besitzt (A 151), ersetzt das lineare durch ein simultanes und d.h. reversibles Modell von Zeit: Er verräumlicht sie, in der Hoffnung, »daß die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, daß ich [Austerlitz] hinter sie zurücklaufen könne, daß dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten«. (A 152) Austerlitz' These, daß »alle Momente unseres Lebens [...] in einem einzigen Raum beisammen« sind (A 367), und es »überhaupt keine Zeit [gibt], sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und Toten [...] hin und her gehen können« (A 269), macht die konkreten Räume, in denen er sich selbst im Lauf seines Lebens aufhielt, zu *Topoi* in einem allge-

553 A 2 x 19, 34, 2 x 35, 38, 46, 51, 66, 80, 86f., 155, 174, 189, 211, 212, 214, 270f., 2 x 273, 275, 3 x 276f., 2 x 278f., 280f., 310, 317, 332, 365, 390f., 394, 402f., 410f., 413, 416

meinen Gedächtnisraum, in dem die Zeiten nicht vergangen, sondern weiterhin zugänglich sind.⁵⁵⁴ Dieser Logik folgend, bricht Austerlitz im Buch zu einer *Zeitreise* auf, in der er buchstäblich seine Vergangenheit durchmißt: Zum ersten Mal 1991, als er durch einen Zufall in den »Ladies Waiting Room des Bahnhofs von Liverpool Street« (A 200) gelangt und ihn dort Erinnerungen »ankommen«, »hinter denen und in denen sich viel weiter noch zurückreichende Dinge verbargen, immer das eine im andern verschachtelt, gerade so wie die labyrinthischen Gewölbe, die ich in dem staubgrauen Licht zu erkennen glaubte, sich fortsetzten in unendlicher Folge« (A 200). Austerlitz erkennt: Dies ist der Wartesaal, in dem er vor einem halben Jahrhundert, 1939, mit vier Jahren, von seinen Zieheltern, dem Prediger Elias und seiner Frau, bei seiner Ankunft in England empfangen wurde, ja, er sieht nicht nur »den Priester [...] und seine Frau« vor sich, sondern »auch den Knaben, den abzuholen sie gekommen waren« (A 201).

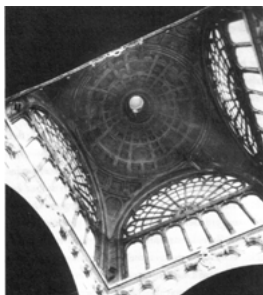
In Hinsicht auf den Umfang des Buches markiert diese Szene den Beginn der zweiten Hälfte des Romans: Bildet die Erzählung von Austerlitz' Leben, soweit es diesem bekannt war – sein Leben in England *seit* 1939 also – den ersten Teil, so wird der zweite zur Recherche nach der Austerlitz nicht erinnerlichen Zeit *vor* 1939, d.h. vor allem nach dem Schicksal seiner leiblichen Eltern, von denen er an dieser Stelle des Romans bis auf den Familiennamen nichts weiß. Gemäß Austerlitz' These über den spatialen Charakter der Zeit besteht denn auch seine »Erinnerungsarbeit« (A 176) vor allem darin, die Orte seiner frühesten Kindheit aufzusuchen: Er muß »zurückkehren« (A 210), d.h. zunächst einmal – nach einem weiteren plötzlichen Flashback bei einem im Radio übertragenen Gespräch zweier ehemaliger Flüchtlingskinder mit einem ähnlichen Schicksal wie dem seinen (A 207ff.) – nach Prag.

Obwohl bezüglich seiner Kindheit »jede Spur in [seinem] Gedächtnis ausgelöscht war« (A 220) scheint ihm in Prag »die Zeit stillgestanden« (A 318), und er »auf diesen Wegen schon einmal gegangen [zu sein], als eröffnete sich mir nicht durch die Anstrengung des Nachdenkens, sondern durch meine so lange betäubt gewesen und jetzt wiedererwachenden Sinne, die Erinnerung« (A 220). Dieser Recherche- und Erinnerungsprozeß verläuft, vor allem mit der Hilfe von Austerlitz' ehemaligem Kindermädchen Věra, scheinbar erfolgreich: In Prag kommen Austerlitz manche Bilder aus seiner Kindheit »wieder in den Sinn« (A 229, vgl. auch 236), und er erfährt von Věra die Geschichte seiner Kindertage sowie das weitere Schicksal seiner Mutter, Agáta, bis zu ihrer Verschleppung durch die Nazis nach Theresienstadt. Wie später dann auf den Stationen seiner weiteren Zeitreise – in Terezín, in Marienbad, das er 1938 mit seinen Eltern und Věra besuchte (A 297), oder auf seiner Zugfahrt durch Deutschland, das er, wie er nun weiß, bereits 1939 auf einem der sogenannten Kindertransporte von Prag aus Richtung Holland durchquerte – gelingt diese Erinnerungsarbeit aber immer nur zum Teil: Im menschenleeren Terezín trifft Austerlitz auf abweisende Häuserfronten und »blinde Fenster« (A 275). In Marienbad, das für ihn bei einem früheren Besuch 1972 ebenfalls vor allem aus »stummen Fassaden« (A 312) besteht,

554 Zum Thema der Rekonstruktion des Gedächtnisses durch den Besuch ehemaliger Wohnorte bei Sebald und Maurice Halbwachs vgl. Marcel Atze: Die Gesetze von der Wiederkunft der Vergangenheit. W.G. Sebalds Lektüren des Gedächtnistheoretikers Maurice Halbwachs, in: Marcel Atze/Franz Loquai (Hg.): Sebald. Lektüren, Eggingen: Edition Isele 2005, S. 195-211

kommen »weder Agáta, noch Věra, noch ich selber [...] aus der Vergangenheit hervor«. Lediglich an das Muster des Glasdachs des Bahnhofs erinnert er sich in der »nicht den geringsten Zweifel zulassende[n] Evidenz« (A 316). Beim Anblick der Landschaft auf seiner Zugfahrt durch Deutschland erkennt er zwar, daß das »von finsternen Waldungen überwachsene Land« draußen »das Original« der Bilder darstellt, die ihn in seiner Kindheit in England in seinen Träumen heimsuchten (A 324); im Bahnhof in Pilsen ist es aber nicht er selbst, sondern eine »gußeiserne Säule«, die »sich erinnerte an mich und, wenn man so sagen kann, sagte Austerlitz, Zeugnis ablegte von dem, was ich selbst nicht mehr wußte« (A 320).

*



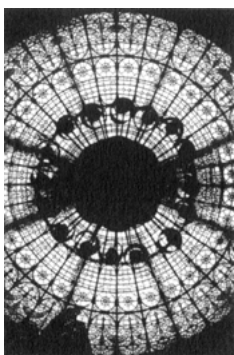
So wie durch den *Discours* des Romans, in dem sich die achronologisch erzählten Ereignisse überlagern – in der Marienbad-Episode z.B. Begebenheiten aus den Jahren 1938, 1972 und 1991 – und dessen schier endlose hypotaktischen *Inquit*-Sätze buchstäblich immer neue Räume und eben: Schachteln öffnen, so erhält das Buch vor allem auch durch die insgesamt 88 Reproduktionen – also den Fluß des sukzessiven Textes anhaltenden Bilder – wie auch vor allem durch deren größte Untergruppe, den 34 *Architekturfotos*⁵⁵⁵ im weitesten Sinne, spatialen Charakter. Anders aber als in den vorangegangenen Büchern, den »Ausgewanderten« und »Ring des Saturn«, in denen ja ebenfalls vor allem Fotos von Fassaden eine wichtige Rolle spielten, ist hier nun das Verhältnis von Außen- (20)⁵⁵⁶ und Innenaufnahmen (15)⁵⁵⁷ scheinbar ausgewogen. *Scheinbar* – denn tatsächlich behindert nicht nur, wie im Fall des Staatsarchivs in Prag (A 211), architektonischer Illusionismus auf den ersten Blick eine klare Unterscheidung zwischen Innen und Außen; die Fenster oder Kuppeln⁵⁵⁸ betonen mit dem Glas-Motiv die Durchlässigkeit der räumlichen Grenzen.

555 2 x A 19, 34, 35, 38, 46, 51, 66, 80, 155, 189, 211, 212, 222, 270f., 2 x 273, 275, 2 x 276, 277, 278, 279, 280f., 311, 317, 332, 365, 368, 390f., 394, 402f., 410f., 413

556 A 19, 34, 35, 46, 80, 211, 270f., 2 x 273, 275, 2 x 276, 277, 278, 279, 280f., 332, 365, 368, 394

557 A 19, 38, 51, 66, 155, 189, 211, 212, 222, 311, 317, 390f., 401, 410f., 413

558 A 19, 66, 212, 311, 317, 410f., 413



Ist doch Austerlitz' Fahrt nach Prag, Terezín und Marienbad in der zweiten Hälfte sowohl eine Reise zu den (äußeren) Schauplätzen der Vergangenheit als auch ins *Innere*, d.h. in die eigene Erinnerung, die sich unablässig auf die Kulissen der Gegenwart projiziert. Paradigmatisch für diese Verwirrung der Perspektiven ist denn auch der Ausgangspunkt dieser Reise, die Szene im »Ladies Waiting Room«: Austerlitz gelangt durch einen emporgezogenen Bauzaun und eine Schwingtür ins Innere des Wartesaals, wo er dann aber durch einen Filzvorhang »wie ein Schauspieler [...] auf eine Bühne hinaustritt« (A 197). Sein Überschreiten der Schwelle von buchstäblichem Außen und Innen geht zwar auf den ersten Blick einher mit dem Eintritt in das metaphorisch Innere, den Gedächtnisraum, in dem sich Austerlitz an sich selber erinnert (A 201). Daß das Innere in dieser Szene dann aber nur ein weiteres Außen – die Bühne, auf die er *hinaustritt* – darstellt, verweist bereits darauf, daß Austerlitz' Recherche von Anfang an unabschließbar ist, hinter jeder Erinnerung eine andere und in jeder Schachtel noch eine weitere wartet (A 200).

*

Neben dem Thema der Erinnerung variieren die Architekturfotos aber auch erneut das der »Naturgeschichte der Zerstörung«. Waren es in den »Ausgewanderten« Hotels, in den »Ring des Saturn« Herrenhäuser und Küstendörfer, sind es nun in »Austerlitz« in erster Linie überdimensionale öffentliche Bauten, d.h. Bahnhöfe, Festungen und Bibliotheken, die abgebildet werden. Analog zu dieser Motivik und im Unterschied zu den beiden vorangehenden Büchern rückt damit vor dem Hintergrund der bekannten Beschreibung der Fortschritts- als Verfallsgeschichte die allgemeine Hybris des Menschen ins Blickfeld. Die Fotos, die die Beschreibungen der Gebäude begleiten, werden, wie im Fall der Festungsanlage von Saarlouis zu Sinnbildern, zum »Emblem der absoluten Gewalt« (A 27). Der Antwerpener Zentralbahnhof vom Ende des 19. Jahrhunderts, in dem zu Beginn des Buches der Erzähler auf Austerlitz trifft, zeigt mit seiner »über die sonst übliche Niedrigkeit der Eisenbahnbauten dramatisch hinausgehende[n]« Kuppel (A 18), deren Aufnahme aus der Froschperspektive ihre Monumentalität verstärkt, den damaligen Irrglauben Belgiens, sich mittels seiner Kolonien als »Wirtschaftsgroßmacht« etablieren zu können (A 17); die belgischen Festungen aus dem 18. Jahrhundert führen mit ihren sich dann im Krieg als vollkommen zwecklos erweisenden sternförmigen Grundrissen und ihren nach jeder Zerstörung nur nochmals verstärkten Mauern, die nach jahrzehntelanger Bauzeit bei ihrer

Fertigstellung schon wieder überholt waren, nicht nur die Paranoia ihrer Bauherren (A 28), sondern auch deren Unbelehrbarkeit vor Augen (A 29). Vom Größenwahn der Könige, der sich in gleichermaßen monumentalen wie zwecklosen Bauten manifestiert, führt im Buch eine direkte Verbindung zur »singulären architektonischen Monstrosität« (A 46f.) des Justizpalastes in Brüssel, der mit seinen ins Nirgendwo führenden Korridoren und Treppen, seiner »ummauerte[n] Leere das innerste Geheimnis [...] aller sanktionierten Gewalt« darstelle (A 47), sowie zum Lager von Theresienstadt: Die Festung in Saarlouis wurde von den Nazis zum KZ umfunktioniert; die Mentalitäten, die vormals die Festungen und nun Theresienstadt hervorbrachten, erweisen sich als wesensverwandt – wie auch die doppelseitige Abbildung des gleichfalls *sternförmigen* Grundriß des Ghettos nahelegt (A 336f.).

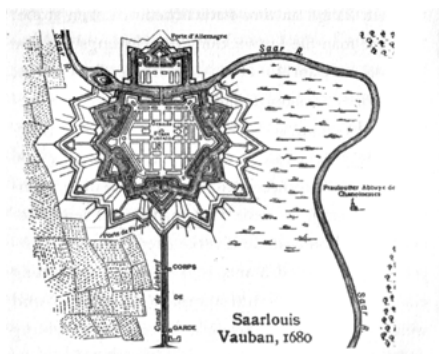


Abb.: Saarlouis

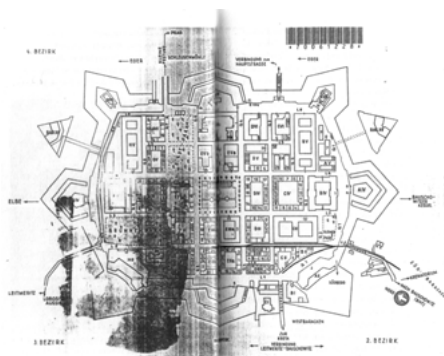


Abb.: Theresienstadt

Ein weiteres Glied in der Reihe solcher »Riesengebäude« der Macht (A 31) bildet schließlich auch die *Bibliothèque Nationale*, in der Austerlitz nach Spuren seines Vaters sucht, mit ihrer »menschenabweisenden und den Bedürfnissen jedes wahren Lesers von vornherein kompromißlos entgegengesetzten« Architektur (A 392) und ihrem bürokratischen Bibliothekssystem, das in seiner scheinbaren Perfektion nur bereits auf seine künftige »chronische Dysfunktion« und »konstitutionelle Labilität« verweist (A 398f.). Illustriert wird diese menschenfeindliche Monumentalität im Foto (A 394) der

menschenleeren Aufenthaltsterrassen zwischen den »babylonischen« Türmen (A 395).



Im gleichen Maße wie der Größenwahn, der sie hervorbrachte, an den »Riesengebäuden« sichtbar wird, ist aber auch an ihnen der ihnen von Beginn an eingeschriebene Untergang ablesbar. Denn »die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke [werfen] schon den Schatten ihrer Zerstörung voraus [...] und [sind] von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruine [konzipiert]« (A 32). Stellvertretend für die Zivilisationsgeschichte des bürgerlichen Zeitalters zeigt sich so an ihrer Baugeschichte die Katastrophe, auf deren Richtung sie zusteuert (A 205). Diese *Vanitas*, auf der die Städte ihr Fundament gegründet haben, machen schließlich auch – losgelöst von den Reflexionen im Text – die Abbildungen augenscheinlich: Einem ganzseitigen Foto von menschlichen Gerippen (A 193) folgt ein in gleicher Größe reproduzierter Grundriß des *Bishopsgate*-Bahnhofs in London (A 194); neben dem schwarzen Obelisk auf einem Grab auf dem Pariser *Cimetière de Montparnasse* ist ein weiß-grauer Büroturm zu sehen, der durch seine Form als Teil des Friedhofes erscheint (A 368).

Wie in den beiden vorangegangenen Büchern Sebalds stellt auch hier der Übergang in die Natur das vorläufig letzte Stadium des an den Gebäuden sichtbaren entropischen Prozesses dar. Geradezu postapokalyptisch muten die Fotos der grasüberwachsenen Häuser im menschenleeren Terezín (A 273) und der Friedhöfe *Tower Hamlets* (A 328f.) sowie *Alderney Streets* (A 415) an mit den vom Wurzelwerk »aus dem Lot gebracht[en] oder vollends schon umgestürzt[en]« Gräbern (A 329), bei deren Anblick es scheint, als seien die Toten, »aufgerufen zum Letzten Gericht, ihren Behausungen entstiegen und hätten dabei in ihrer Panik die ihnen von uns aufgezwungene schöne Ordnung durcheinandergebracht.« (A 330)

Trotz dieses umfassenden Untergangsszenarios gibt im Buch die Möglichkeit einer positiv konnotierten Architektur: Zum einen im »Normalmaß der domestischen Architektur«, die in den von Austerlitz aufgezählten Beispielen der Feldhütte, Eremitage, des Häuschens des Schleusenwärters, des Aussichtspavillons und der Kindervilla im Garten (A 31) sowohl den Bedürfnissen des einzelnen angepaßt ist als auch sich harmonisch in die Natur fügt. Zum anderen ist es die Zeltstadt, die das Motiv der Karawane – ein bereits in den »Ausgewanderten« und den »Ring des Saturn« rekurrentes Traum-

und Wunschbild – hier zum buchstäblich u-topischen Gegenmodell der menschen- und naturverachtenden Monumentalarchitektur macht: Im Unterschied zum Foto der düsteren *Bibliothèque Nationale*, die in ihrem Innenhof ein künstlich angelegtes Naturreservat umschließt (A 394), sind die im Buch abgebildeten stets weißen und eben mobilen Zeltstädte (A 86f. und 174) in die Landschaft gesetzt und werden damit für Austerlitz, der sich als Kind stundenlang in eine ganzseitige Zeichnung von Zelten in der Wüste Sinai versenkt, zur ebenso idealen wie auch irrealen Wunschheimat, seinem »richtigen Ort« (A 85).



*

Sind die Fotos der Gebäude und Gräber sowie die Grundrisse in »Austerlitz« zwar stets, wie es im Buch heißt, »Embleme« und damit barocke allegorische Darstellung einer für die Zivilisation allgemein konstatierten *Vanitas*, so verfügen die meisten von ihnen doch zugleich über eine dokumentarische Qualität. Die Aufnahmen der Festung Breendonk (A 34f. und 38), des Justizpalastes (A 46), Terezíns (A 270 bis 279) und der *Bibliothèque Nationale* (A 390 und 394) machen die im Text aufgestellten Thesen von der Unmenschlichkeit überdimensionaler Architektur augenscheinlich. Die zweitgrößte Gruppe von Fotomotiven im Buch, die 13 *Abbildungen von bzw. mit Personen*⁵⁵⁹, weist hingegen nur in der Hälfte der Fälle⁵⁶⁰ eine ähnliche kulturgeschichtliche Dimension auf wie sie die Personenaufnahmen der »Ausgewanderten« enthielten. Während das doppelseitige Foto von Onkel Evelyn mit Papagei (A 128f.) und die ganzseitige Abbildung von Onkel Alphons in der Natur (A 133) willkürlich wirken, werden das Foto eines Wanderers auf einem weißen Weg zwischen schwarzen Wiesen im Text mit dem allegorischen Bild eines Wanderers, der die »in der Vergessenheit versunkene Landschaft« durchquert (A 179), und die kaum sichtbaren Bauarbeiter an einem Seil vor der Glaswand des *Gare d'Austerlitz* (A 413) mit »schwarzen Spinnen in ihrem Netz« (A 414) verglichen. Zugleich verwandelt sich für Austerlitz das Foto eines Paares vor der »furchterregenden« gemalten Kulisse von Felswänden, aus denen sich eine Lawine zu lösen droht (A 265), in ein Sinnbild für die seiner Familie bevorstehende Katastrophe.

559 A 81, 114, 128f., 133, 172, 179, 265, 266, 334, 354f., 358, 361, 413

560 Austerlitz' Rugby-Mannschaft aus den 1950er Jahren (A 114), sein Freund Gerald vor einer Cessna (A 172), das Foto eines der »frohsinnigen« Behinderten, denen Austerlitz bei seinem Aufenthalt im St. Clement's Spital begegnet (A 334), sowie die beiden Standbilder aus dem Nazi-Propagandafilm »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt« (A 354f. und 358), auf denen Austerlitz seine Mutter Agáta zu erkennen meint

Hinzu kommt, daß – anders als in den drei früheren Büchern Sebalds – Abbildungen fast aller Hauptfiguren des Buches fehlen: Werden weder der Erzähler noch Austerlitz' Zieheltern, sein Kindermädchen Věra oder sein Vater gezeigt, so bleibt das Aussehen seiner Mutter durch zwei widersprüchliche Fotos unklar (A 358 und 361); Austerlitz selbst ist lediglich als Kind in den Abbildungen präsent (A 114 und 266). Wie schon in den »Ausgewanderten« stellen statt dessen die Gebäude u.a. Sinnbilder für die (psychische Verfassung der) Protagonisten dar, werden die Architekturaufnahmen zu Ersatzporträts der Hauptfigur des Romans: Austerlitz ist nur indirekt auf dem Foto seines Arbeitszimmers, »einem Bücher- und Papiermagazin« (A 51), gegenwärtig und verwandelt sich zum Schluß buchstäblich in einen Bahnhof, den ebenfalls als Innenaufnahme wiedergegebenen *Gare d'Austerlitz* (A 410f.).

Neben den Gebäuden sind es aber auch allgemein die Fotos im Roman, durch die Austerlitz charakterisiert wird. Denn Austerlitz selbst ist Fotograf; die meisten Abbildungen, so die Behauptung im Buch (A 175 und 414), stammen von ihm. Lediglich die Fotos zu Beginn (A 11 und 19) und zum Ende des Romans (A 416) sowie die Text-Bild-Montage sind dem Erzähler zuzuschreiben. Im Text dienen die verschiedenen Phasen des Fotografierens – der Akt des Fotografierens, das Entwickeln und das Betrachten des Positivs – als Metapher sowohl für den Prozeß der Erinnerung, d.h. der Erinnerungsarbeit, als auch für das Gedächtnis: So wie bereits Freud den Wandel von Negativ zu Positiv im Bereich der Fotografie als »grobe, aber ziemlich angemessene Analogie« zur Verwandlung des Unbewußten ins Bewußte bezeichnete⁵⁶¹, so parallelisiert auch Austerlitz den Prozeß der Entwicklung des Positivs mit dem des Erinnerns:

»Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt.« (A 117)

Austerlitz fotografiert nun zum einen, *wenn* bzw. *weil* er sich erinnert – beispielsweise wenn er auf dem Bahnhof in Pilsen ein Bild einer gußeisernen Tragsäule macht, »weil sie einen Reflex des Wiedererkennens ausgelöst hatte in mir« (A 319). Die in diesem Zusammenhang entstandenen Fotos sind damit, wie das bereits oben erwähnte Foto des Dachs des Prager Hauptbahnhofs (A 316), manifest gewordene Erinnerungsbilder.

Austerlitz nimmt jedoch auch Fotos auf, *um* sich mit ihrer Hilfe an das aufgenommene Motiv zu erinnern: Sind ihm durch einen Anfall hysterischer Epilepsie sämtliche »Gedächtnisspuren« an seinen Besuch im Veterinärwissenschaftlichen Museum in Paris zeitweilig ausgelöscht, gelingt es sowohl durch die »geduldigen Fragen« seiner Freundin Marie als auch anhand der »an jenem Septembermorgen in Maisons-Alfort aufgenommenen Photogra-

561 Sigmund Freud: Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse [1912], in: Ders.: Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 34. Näheres zu Freuds Verhältnis zur Fotografie in: Sarah Kofman: Freud – Der Fotoapparat, in: Paradigma Fotografie. Hg. von Herta Wolf, S. 60-66

phien« seine »verschütteten Erlebnisse zu rekonstruieren« (A 381). Nicht zufällig besitzt Austerlitz eine Kamera der Marke *Ensign* (A 15): Gemäß Nietzsches Vergleich der Mnemotechnik mit einem schmerzhaften Akt des Einbrennens, den Sebald in mehreren Aufsätzen zitiert⁵⁶², *zeichnet* Austerlitz die Bilder, die ihm selbst im Gedächtnis bleiben sollen, auf dem Foto *ein*. Die Motive, die er dabei wählt, sind neben den Gebäuden vor allem Details und isolierte Gegenstände. Dazu zählen die durch die extreme Ausschnitthaftigkeit schon fast abstrakten Fotos eines Sees, von Schornsteinen und einem Dach (A 116), einer Motte (A 141), Chronometer (A 148), Billardkugeln (A 158f.), einer achtblättrigen Mosaikblume (A 221), Porzellanfiguren in der Auslage des Antiquitätenladens in Terezín (A 280f., 282 und 284) und eines Musters aus Pflanzen im *St. Clement's Spital* (A 335). Wie auf Jan Peter Tripps Bildern, auf denen durch die »passionierte Geduldsarbeit des Malers [...] ein roter Handschuh, ein abgebranntes Zündhölzchen, eine Perlzwiebel auf einem Schneidbrett« vor der »vergehenden, vergangenen und verlorenen Zeit [...] gewissermaßen für immer gerettet« werden (Logis 183), werden die von Austerlitz fotografierten Gegenstände, der Zeit enthoben, verewigt.

Gerade diese Fähigkeit zur wirklichkeitstreuen Speicherung ist es aber, die die Fotos als Medien, die die *Erinnerung* fördern, in »Austerlitz« zugleich zu einem Medium macht, das auf den unaufhaltsamen Prozeß des *Vergessens* deutet. Denn dem Foto von und als Objekt wie auch generell allen Objekten, auf die Austerlitz im Buch stößt, ist eine Geschichte eingeschrieben – eine Geschichte, die mit ihm zu tun zu haben scheint und die ein weiterer Mosaikstein in seiner Recherche wäre: Ebenso wie es Austerlitz scheint, daß die gußeiserne Tragsäule im Prager Hauptbahnhof »Zeugnis ablegte von dem, was ich selbst [Austerlitz] nicht mehr wußte« (A 320), kommt es Věra bei der Betrachtung einer Kinderfotografie von Austerlitz so vor, »als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns« (A 266). Das Foto des als Pagen verkleideten Knaben, das an dieser Stelle im Buch abgebildet wird, besitzt eine Schlüsselfunktion für den Roman – nicht zufällig hat Sebald es selbst für die Abbildung auf dem Schutzumschlag ausgewählt.⁵⁶³

562 W.G. Sebald: Die Zerknirschung des Herzens, S. 140; W.G. Sebald: Schock und Ästhetik. Zu den Romanen Döblins, in: *Orbis Litterarum* H. 3 (1975), S. 142

563 Dies geht aus einer Email an den Verfasser von Wolfgang Matz, Sebalds Lektor beim Hanser Verlag, hervor.



Abb. links: *Der zwölfjährige Derwisch* in »Ambros Adelwart«

Abb. rechts: *Austerlitz* als Page

Denn wiesen bereits die Personenaufnahmen in den früheren Büchern Sebalds neben ihrer dokumentarischen Qualität eine starke Tendenz zur Allegorisierung auf – von Giottos Engeln in »All' estero« (SG 96) als Personifikationen des Schmerzes, den allegorischen Wandmalereien in »Il ritorno in patria« (SG 224-228) über Nabokov als Schmetterlingsfänger in »Dr. Henry Selwyn« (DA 27)⁵⁶⁴, den zwölfjährigen Derwisch in »Ambros Adelwart« (DA 199) bis zur »Fährfrau« in »Max Aurach« (DA 339) –, so verwandelt sich der kindliche Page, der vom Alter her und mit seinem auffallend weißen Gewand im Derwisch in den »Ausgewanderten« einen Vorläufer hat, in eine mehrfach konnotierte Allegorie. Wenn Austerlitz sich vom »forschenden Blick des Pagen [durchdrungen fühlt], der gekommen war, sein Teil zurückzufordern und der nun im Morgengrauen auf dem leeren Feld darauf wartete, daß ich den Handschuh aufheben und das ihm bevorstehende Unglück abwenden würde« (A 268), erinnert der Knabe an einen unheilvollen Schicksalsboten. Weil aber Austerlitz angesichts dieses Fotos erneut erfahren muß, daß er trotz dieses scheinbar so evidenten Beweises keinerlei Erinnerung an den Moment der Aufnahme damals wie überhaupt an die meisten Details aus seiner Kindheit besitzt (A 267), läßt sich der Page zusätzlich als eine Allegorie der Medien verstehen, gemäß ihres spezifischen Gebrauchs im Buch: als Botschaft über Zeit und Raum hinweg, deren Inhalt verständlich bleibt.

Diese Beobachtung wird nun in »Austerlitz« auf das Medium allgemein erweitert. Denn auch dort, wo Fotos eine klare Erinnerung auszulösen scheinen, erweist sich diese, wie bereits in den »Ausgewanderten«, nicht selten als unsicheres Produkt der Einbildung: Austerlitz' Vermutung, es handle sich bei der Frau auf dem Standbild aus dem Film »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt« um seine Mutter (A 358), weil er sich »die Schauspielerin Agáta« immer genau so »vorstellte« (A 359), wird von Věra widersprochen, die ihm statt dessen ein Porträt einer anderen Frau als das »zweifelsfrei[e]« Bildnis

564 Vgl. C. Jacobs: What does it mean to count, S. 913ff., die im Leimotiv des Schmetterlingsfänger in den »Ausgewanderten« u.a. eine Metapher für das Erzählen sieht.

seiner Mutter präsentiert (A 361). Der Hinweis, die Fotografie sei »unbeschriftet« (A 360), nährt allerdings Zweifel an dieser Behauptung.

*

Das Scheitern der Fotos als Medium der Erinnerung hängt dabei mit ihrem buchstäblich *oberflächlichen Charakter* zusammen, der sie mit den beiden anderen Gedächtnismodellen des Buches verbindet, dem Gedächtnis der Dinge und der Architektur. Ob bei der »Verschuppung [der] Oberfläche« der gußeisernen Tragsäule, die sich an Austerlitz »erinnert« (A 320), oder beim Leitmotiv der abgesperrten Türen und »stummen Fassaden« (A 312) im Hause des Predigers Elias in Austerlitz' Jugend (A 69), bei dessen Besuch in Marienbad 1972 (A 312) und in Terezín 1991 (A 275 bis 280) oder abschließend im *Gare d'Austerlitz* (A 412) – so wie Austerlitz bei seinem entscheidenden Erlebnis im »Ladies Waiting Room« zwar ins Innere des Bahnhofs gelangt, am Ende aber wie auf eine Bühne »hinaustritt« (A 197) und in einer schier endlosen Reihung jedes neue Detail über seine Vergangenheit stets auf ein weiteres verweist, so bleibt Austerlitz bei seiner Erinnerungsarbeit letztlich immer nur auf der Außenseite der Dinge.

Etabliert wird dieses in »Austerlitz« entscheidende Element der *Oberfläche* bimedial: sowohl durch die Schachtelsätze des Erzählers und Austerlitz', der sich, als er das erste Mal seit seiner Kindheit mit Věra wieder Tschechisch spricht, wie einer fühlt »der mit unsicheren Schritten hinausgeht aufs Eis« (A 234); als auch durch die 88 Fotos und auf diesen immer dort in besonderem Maße, wo sie die im Buch dominante Gedächtnismetapher der Architektur zeigen. Dies ist u.a. bei den Abbildungen der *Glasflächen* der Fall⁵⁶⁵; vor allem aber bei den Fotos der »stummen Häuserfronten« und »blinden Fenster« (A 275) bei Austerlitz' Besuch in Terezín: Gerade an der Stelle im Buch, an der Austerlitz bemerkt, »die Türen und Tore« (A 276) verwehrt ihm den »Zugang« ins Innere der Häuser (A 280), wird der Text von den immer mehr Platz einnehmenden und schließlich ganzseitigen Fotos geschlossener und verriegelter Hauseingänge verdrängt, ja, versperrt (A 276 bis 279).



entlang aufgereiht waren. Am unheimlichsten aber schienen mir die Türen und Tore von Terezín, die



Öffnen sich dann aber doch hin und wieder die *Grisaille*-Tafeln der Abbildungen und damit die Türen zu den Räumen und Sälen des Gedächtnisses, warten dahinter nicht etwa farbenprächtige Räume der Transzendenz, sondern der lichtlose und damit schwarze »Abgrund der Zeit« (A 181) wie des »Gedächtnisses« selbst (A 203). Denn wozu die Türen der Häuser Terezíns »den Zugang versperrten«, das ist ein »nie noch durchdrungene[s] Dunkel, in welchem [...] nichts mehr sich regte als der von den Wänden abblätternde Kalk und die Spinnen, die ihre Fäden ziehen, mit ihren hastig trippelnden Beinen über die Dielen laufen oder erwartungsvoll in ihren Geweben hängen« (A 280). Wie sein Autor Sebald weiß denn auch Austerlitz, den angesichts seiner Situation das »abgründige Gefühl« (A 305) der »Bodenlosigkeit« überkommt (A 161) und der mehrfach den Wunsch verspürt, sich »in die Tiefe zu stürzen« (A 181, 185 und 406), daß sich »hinter dem Illusionismus der Oberfläche eine furchterregende Tiefe verbirgt« (Logis 181).

Das Schwarz, das aus dieser Tiefe stammt, zeigt sich nun sowohl im Text⁵⁶⁶ als auch auf den Abbildungen in »Austerlitz« erneut durch den auffal-

566 Z.B. strahlender Frühlingstag und dunkle Bahnhofshalle am Anfang (A 9), Erzähler betritt Antwerpener Bahnhofs bei Sonnenuntergang (A 13), Eintreffen des Erzählers in Breendonk am Abend (A 44), Fahrt des Erzählers zum Augenarzt an einem »dunklen Dezembertag« (A 56), Nachtwanderungen Austerlitz' (A 186), Nebel bei Austerlitz' Rendezvous mit Marie de Verneuil (A 200), »immer dunkler werdende böhmische Felder« bei Fahrts Austerlitz' von Terezín nach Prag (A 290), Věra schont ihre Augen im »Dämmer« ihres Zimmers (A 294), sich herabsenkende Dämmerung und dunkle Bäume und Büsche bei Spaziergang in Marienbad 1972 (A 312f.), »dunkler, bedrückender Morgen« bei Abfahrt Austerlitz' aus Prag (A 318), »das Licht begann bereits abzunehmen« bei Spaziergang des Erzählers und Austerlitz' zum St. Clement's Spital (A 328), Finsternis bei Austerlitz' Metrofahrt in Paris (A 382),

lenden *Schwarzweißkontrast*⁵⁶⁷, der durch die häufigen Glas- bzw. Fenstermotive noch verstärkt wird.⁵⁶⁸ Was dabei hervorgekehrt wird, das ist das, was Sebald »das metaphysische Unterfutter der Realität« nennt und das er anhand von Blumenbildern und einem Stilleben Jan Peter Tripps erläutert (Logis 181):

»Die Blumen, die zuerst in der ganzen Pracht ihrer Lokalfarben gemalt werden sollten, sind zu lautlosen Grisailen geraten, in denen das Koloristische nur noch eine geisterhafte Spur hinterlassen hat. Gleichsam entleibt sind sie, in porzellanener Todesstarre. Alle tragen sie Frauennamen und gehören somit zu einem anderen Geschlecht. Überliefert wird in ihrer extravaganten, divahaften Gestalt der beinahe schon vergangene Abglanz der organischen Natur. Ebenso sind auf dem Bild mit den grünen Weintrauben diese ein letztes Zeichen des Lebens. Ein eigenartig zereemonieller, emblematischer Stil bestimmt das Arrangement. Der finstere Hintergrund, das weiße Leintuch mit dem gestickten Monogramm – schon glaubt man zu ahnen, daß es ausgebreitet ist nicht auf einer Hochzeitstafel, sondern auf einem Leichengerüst oder einem Katafalk. Und die Malerei, was überhaupt ist sie, wenn nicht eine Art Prosekturgeschäft angesichts des schwarzen Todes und der weißen Ewigkeit?« (Logis 181f.)

Zeichnet sich damit das »metaphysische Unterfutter der Realität« als Schwarz des Todes bzw. der Vergänglichkeit in den Bildern im Text und auf den Abbildungen des Buches ab und gibt ihnen als allgemeines *Vanitas*-Motiv den Charakter von barocken Allegorien, so weisen die *blinden Flecken* im Buch wie schon in den »Ausgewanderten« auf das im Einzelschicksal konkret werdende Unheil der *großen Geschichte*: Austerlitz empfindet seinen wahren Namen, den er erst nach dem Tod seiner Zieheltern erfährt und der damit für das Geheimnis seiner Herkunft wie das des Schicksals seiner Eltern steht, zunächst als »Schandfleck«, dann jedoch, als er von dessen historischen Implikationen erfährt, als »Leuchtpunkt, der mir ständig vorschwebte, so vielversprechend wie die über dem Dezembernebel sich erhebende Sonne von Austerlitz selber« (A 110).

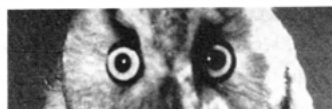
Auf das »ungesühnte Verbrechen«, auf das für Austerlitz die »dunklen Flecken« von »ausgelaufene[m] Schmieröl vielleicht oder Karbolineum« im *Gare d'Austerlitz* deuten (A 413), trifft schließlich der Erzähler am Ende des Buches. Er liest einen Bericht Dan Jacobsons über die Suche nach dessen Großvater Heschel; was Jacobson aber letztlich findet, sind lediglich die Spuren der Verfolgung und Vernichtung seiner Familie und seines Volkes, die sich im Motiv der »schreckenserregend[en] [...] Tiefe« und »Leere« einer aufgelassenen Diamantengrube in Südafrika, wohin die Familie Heschel emigriert war, verdichten: »Der Abgrund, in den kein Lichtstrahl hinabreicht, ist Jacobsons Bild für die untergegangene Vorzeit seiner Familie und seines Volkes, die sich, wie er weiß, von dort drunten nicht mehr hervorholen läßt« (A 420).

Vergehen des »letzte[n] Rest[es] Helligkeit« beim letzten Treffen des Erzählers mit Austerlitz (A 409), einbrechender Abend am Ende (A 421)

567 Vgl. A 116, 141, 179, 189, 266, 280ff., 325, 361, 368

568 A 19, 66, 317, 410f., 413

Der undurchdringlich dunkle wie unerreichbare Abgrund der Grube am Ende des Buches führt das an seinem Anfang aufgestellte Motto *ad absurdum*: Während seines Besuches im Nocturama des Antwerpener Tiergartens fallen dem Erzähler die »große[n] Augen« der Nachttiere auf, durch die er sich an den »unverwandt forschenden Blick [...] bei bestimmten Malern und Philosophen« erinnert fühlt, »die vermittelt der reinen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt« (A 11). Die vier unbezeichneten Abbildungen von Augenpaaren – zwei einer Nachtaffenart und einer Eule, zwei von Jan Peter Tripp und Ludwig Wittgenstein – illustrieren diesen metaphysischen Blick und verwandeln sich zugleich in seine allegorische Darstellung (A 11).



War es doch die »Eule der Minerva«, die Hegel als »Topos für die notwendige Verspätung und Nachträglichkeit historischen Wissens«⁵⁶⁹ durch die Philosophie in seinen »Grundlinien der Philosophie des Rechts« (1821) wählte. Die »einbrechende Dämmerung« bildet dort die Voraussetzung für den Flug der Eule. Denn erst die stete Abnahme von Licht und vor allem von Farbe in der altgewordenen Welt ruft die Philosophie auf den Plan, die nun »ihr Grau in Grau«⁵⁷⁰ zu malen beginnt. Diese graue Welt ist indes bei Hegel nicht negativ konnotiert: Die Philosophie stellt die Vollendung des Bildungsprozesses der Welt dar »und das heißt für Hegel: die Verwirklichung der Vernunft«⁵⁷¹, durch welche die Welt – nachträglich – erkannt wird.

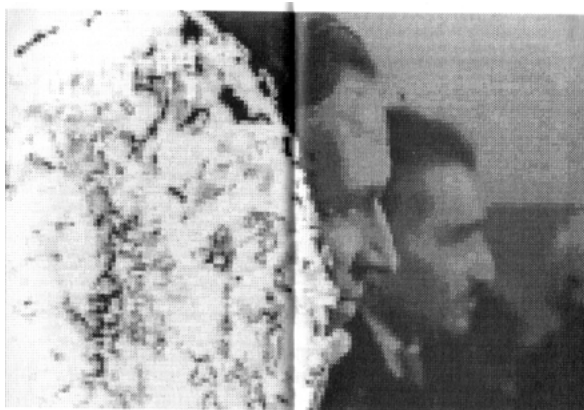
Konträr zum scharfen Blick der Nachttiere im Nocturama und der Philosophen verhält sich nun die Sehstärke Austerlitz' und des Erzählers – und damit gerade der beiden Figuren des Romans, denen daran gelegen ist, das metaphorische Dunkel der Vergangenheit zu durchdringen. Wie Paul Bery-

569 I. Mülder-Bach: Das Grau(en) der Prosa, S. 199

570 Georg Friedrich Hegel: Werke. Hrsg von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 7. Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 28

571 I. Mülder-Bach: Das Grau(en) der Prosa, S. 200

ter in den »Ausgewanderten« leidet der Erzähler am Beginn des Buches unter der »Beeinträchtigung des Blicks«. Die Welt um ihn löst sich, »unterschiedslos«, auf »in eine bedrohliche schwarze Schraffur« (A 55) – dieselbe »schwarze Schraffur«, von der, wie der Erzähler später erfährt, auch Austerlitz' Blick bei seinen hysterischen Anfällen »verschleiert« ist (A 331) und die sich bei seinem Versuch, das Dunkel der Vergangenheit zu durchdringen, vor seinen Augen manifestiert: Als Austerlitz auf den Standbildern des Propagandafilms »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt« seine Mutter sucht, sind – was dadurch noch betont wird, daß das die Textpassage begleitende Foto auf einer Doppelseite abgebildet wird – die »Körperformen« der Menschen darauf, wie in einer Reminiszenz an Antonionis »Blow up«, »unscharf geworden und hatten sich, besonders bei den draußen im hellen Tageslicht gedrehten Szenen, an ihren Rändern aufgelöst. [...] Die zahlreichen schadhafte Stellen des Streifens [...] zerflossen jetzt mitten in einem Bild, löschten es aus und ließen hellweiße, von schwarzen Flecken durchsprinkelte Muster entstehen«. (A 353) Die Erhellung der von blinden Flecken durchsetzten Oberfläche der Abbildungen, geschweige denn der dunklen Abgründe dahinter, erscheint unmöglich.



Angesichts der Dunkelheit, die sich stetig ausbreitet und das gesamte Buch bis zum Schluß bestimmt, wo der Abend hereinbricht (A 421), befindet sich der Entwicklungsprozeß der Welt im Roman in einem ähnlichen Stadium wie in Hegels »Grundlinien«: Die Welt in »Austerlitz« geht analog zur wachsenden Finsternis ihrem Ende zu. Mit dieser Feststellung stellt sich aber nun, anders als bei Hegel, nicht etwa die Erkenntnis ein, daß es in der Weltgeschichte vernünftig zugegangen sei. Die Geschichte zeigt vielmehr eine Welt, die mit ihren grotesk-absurden Festungen und schließlich den Vernichtungslagern regelrecht um den Verstand gekommen ist und ihn eben jenen zu rauben droht, die diesen Sachverhalt durchschauen: Dem depressiven, ja, suicidalen Opfer – der Jude Austerlitz – und dem in der Festung von Breendonk, dem späteren Gefangenenlager der Nazis, einer Ohnmacht nahen Erzähler (A 39 und 41), der sich – ein im Land der Täter Nachgeborener – die Folterer nur zu gut vorstellen kann, »die Familienväter und die guten Söhne aus Vilbiburg und aus Fuhlsbüttel, aus dem Schwarzwald und aus dem Münsterland [...], denn unter ihnen hatte ich ja gelebt bis in mein zwanzigstes Jahr« (A 37f.).

ZUSAMMENFASSENDE VERGLEICH DER AUTOREN

Brinkmann und Sebald

Figuren des Fotografen

Anders als bei Alexander Kluge besitzen Rolf Dieter Brinkmanns und W.G. Sebalds literarische Texte einen Ich-Erzähler – einen Ich-Erzähler, der fotografiert. Die Charakteristika dieses erzählenden Fotografen bzw. fotografierenden Erzählers stellen bei beiden Autoren Variationen der vier Figuren des Fotografen dar, die Siegfried Kracauer in seiner »Theorie des Films« und in »Geschichte – Vor den letzten Dingen« beschrieben hat – das Medium der Fotografie schreibt sich in die Poetologie des Textes ein.

Zum einen gleicht für Kracauer der Blick des Fotografen dem des *Fremden*. Kracauer bezieht sich hier auf eine Stelle aus Marcel Prousts »Die Welt der Guermantes«, in der der Ich-Erzähler nach langer Abwesenheit auf seine geliebte Großmutter trifft. »Auf ganz automatische Weise« kommt bei dieser Wiederbegegnung in den Augen des Erzählers »eine Photographie« zustande: Für einen kurzen Moment befindet er sich außerhalb des gewohnten Alltags-Zusammenhangs und sieht, gefühlsmäßig abgelöst und deshalb quasi fotografisch, »eine von der Last der Jahre gebeugte Frau', auf dem Kanapee sitzend, die keinerlei Ähnlichkeit mit dem Bild aufweist, das er sich von ihr in seiner Seele mit Liebe gebildet hatte«.¹ In Kracauers letztem Buch »Geschichte« erfährt diese Figur, die bei Proust »Beobachter« und »Fremder« genannt wird, eine Steigerung: Sie wird zum »Exilierten«, der seinen fotografischen und daher im gleichen Maße genauen wie neutralen Blick dem Umstand verdankt, daß er aufgehört hat »anzugehören«.

»Wo lebt er dann? Im fast vollkommenen Vakuum der Exterritorialität, dem wahren Niemandsland, das Marcel beim ersten Anblick seiner Großmutter betrat. So mag er seine frühere Existenzweise mit den Augen dessen ansehen, »der nicht mehr zum Haus gehört.« Und er ist genauso frei, aus der Kultur, die seine eigene war, auszutreten, wie genügend ungebunden, in die ausländische jenes Volkes einzutreten, in dessen Mitte er lebt.«²

Ob er nun wie Brinkmann durch Rom (»Rom, Blicke«), Köln und Longkamp (»Erkundigungen«), Austin/Texas (»Westwärts 1 & 2«) und eine ortlose Medienwelt (»Schnitte«) streift oder sich, wie Sebalds Erzähler, als gebürtiger Deutscher von seiner Wahlheimat Norwich nach Italien (»All'estero«), die USA (»Ambros Adelwarth«), die ostenglische Küste (»Die Ringe des Sa-

1 S. Kracauer: Geschichte, S. 84

2 Ebd., S. 85

turn«), Belgien (»Austerlitz«) und zurück ins Allgäu (»Il Ritorno in Patria«, »Paul Bereyter«) auf den Weg macht – die Wahrnehmung des Fremden ist dabei die des *Melancholikers*, liegt doch auch dieser laut Kracauer eine ähnliche Erfahrung der »Selbstentfremdung« zugrunde wie der des Fremden. Die Folge ist erneut die Schärfung des Blicks auf die Umwelt: »Der Niedergeschlagene« identifiziere sich gerade aufgrund seines seelischen Zustands »mit einer Vielzahl von Objekten«, ja, er strebe »unwillkürlich danach, sich an die zufälligen Erscheinungen in seiner Umwelt zu verlieren.«³ Die »elegischen Gegenstände«, denen seine Aufmerksamkeit gilt, begründen dabei teilweise seine Niedergeschlagenheit. Auf den Abbildungen in ihren Texten gilt somit das Hauptinteresse Brinkmanns wie Sebalds, die beide durchgehend ihre marode psychische Verfassung hervorheben, dem allgemeinen Verfallsprozeß, der in den menschenleeren, verdreckten, ja, ruinenhaften Städten und post-apokalyptischen Landschaften sichtbar wird, sowie, ausschließlich bei Sebald, für den das Foto zudem durch seinen *Memento-mori*-Charakter zum melancholischen Objekt *per se* wird, den katastrophalen Folgen der Weltgeschichte, den die Fotos historischer Ereignisse (z.B. DA 275 und RS 95, 118, 120, 153), von Verstorbenen und verfallenen jüdischen Friedhöfen erahnen lassen.

Sebalds Ich-Erzähler nähert sich hier der Figur des *Historikers* an, wie Kracauer ihn in »Geschichte« beschreibt. Die Vorgehensweise des Historikers vergleicht er dort mit der des Fotografen: So wie der Fotograf bei der Aufnahme – z.B. im Vergleich zur Produktion eines Gemäldes – sein Ich zurücknehme, reduziere der Historiker seine formgebenden zugunsten seiner realistischen Tendenzen, gehe ihm doch »die Freiheit des Epikers oder Dramatikers ab, sein Material nach Belieben zu ändern oder zu formen«: Einfühlung und Versenkung »in das Beweismaterial« dienen dem Fotografen wie dem Historiker ganz der »Loyalität zur Evidenz.«⁴ Den Charakter eines *Mediums* besitzt denn auch Sebalds Ich-Erzähler: Vor den Erzählungen anderer Figuren, die vom Erzähler protokolliert werden und dabei bezeichnenderweise – wie am deutlichsten in »Austerlitz« – monologische Züge tragen, rücken die Mitteilungen über die eigene Befindlichkeit und vor allem Biographie weitgehend in den Hintergrund.

Am Ende sind sowohl Brinkmanns wie auch Sebalds Ich-Erzähler als Fotografen vor allem (*Augen-)*Zeugen⁵ – Zeugen der Zerstörung der Welt durch das alltägliche und in den Medien allgegenwärtige Geschäft mit Geld, Sex und Tod bei Brinkmann und damit, wie bei Sebald, durch einen globalen entropischen Prozeß.

Alltägliche Avantgarden

Surrealismus

Deutlicher noch als Brinkmann steht Sebald inhaltlich und formal dem Surrealismus von allen avantgardistischen Traditionen am nächsten. So wie bei Brinkmann die Massenmedien dem Alltag surrealen Charakter verleihen, wird bei Sebald insbesondere an den Fotografien der »surreale Saum der Wirklichkeit« sichtbar (UH 152). Auf inhaltlicher Ebene erscheint die

3 S. Kracauer: Theorie des Films, S. 42

4 Ebd., S. 61

5 Ebd., S. 40

Gegenwart durch die Eigenschaft der Fotos, wie kein anderes Medium vor ihnen Erinnerungen auszulösen, ja, die Vergangenheit selbst und damit die Toten zurückzubringen, von Gespenstern bevölkert. Bedeuten doch »die Schwarzweißphotographie bzw. die Grauzonen in der Schwarzweißphotographie«, so Sebald in einem Interview, jenes »Territorium [...], das zwischen dem Tod und dem Leben liegt«. Chromatisch entspreche dieses dem riesigen Niemandsland, »wo die Leute dauernd herumwanderten und wo man nicht genau wußte, wie lang man sich dort aufhalten muß, ob das jetzt ein Purgatorium im christlichen Sinne war oder eben so eine Art Wüstenei, die man zu durchqueren hatte, bis man auf die andere Seite kam.«⁶ Vor diesem Hintergrund handelt es sich bei der Fotografie denn auch für Sebald im Grunde um nichts anderes »als die Materialisierung gespenstischer Erscheinungen vermittelt einer sehr fragwürdigen Zauberkunst«.⁷ Der Übergang zwischen Foto, Erinnerung, Einbildung, Traum und Wirklichkeit verwischt dabei zusehends – nicht nur durch das Korsakowsche Syndrom, sondern auch durch die Träume, in die manche Textstellen scheinbar nahtlos übergehen (DA 186) und die insbesondere durch ihre anachronistischen Requisiten wie Glacéhandschuhe, Kutschen, Bicyclettes (DA 179) oder Ballons (RS 28) und Figuren wie einer gefiederten Dame und einer schweigsamen Gräfin Dembowski, die ein weißes Angorakaninchen an einer Leine spazieren führt (DA 186), aus dem Traumtagebuch eines Surrealisten stammen könnten.

Formal verbindet Sebald mit Breton der Bezug auf die Methode der *bricolage*, das »wilde Denken«, das den Büchern beider Autoren zugrunde liegt und aufgrund dessen sie assoziativ zwischen den einzelnen inhaltlichen Elementen Analogien herstellen, nicht zuletzt auch mittels der in den Text montieren Abbildungen – sei es in Bretons »Nadja« der Vergleich, den Nadja zwischen Gedanken und Fontänen anstellt und der den Erzähler sowohl ein Foto eines Wasserstrahls in den Tuileries als auch auf einer Vignette aus einem Buch Berkeleys wiedergeben läßt (N 73f.); seien es bei Sebald z.B. in den »Ring des Saturn« die diversen Illustrationen der »Naturgeschichte der Zerstörung« anhand eines Fotos von toten Heringen (RS 71) und, wenig später, einer Abbildung von Ermordeten in Bergen-Belsen (RS 78).

Die Motivation für dieses »Wilde Denken«, das exemplarisch in der Gestalt des Schizophrenen verwirklicht ist – bei Breton in Nadja, bei Sebald in Ernst Herbeck – und das die Grundlage des poetologischen Verfahrens beider Autoren darstellt, bildet nun zum einen ein Moment des Protestes gegen die jeweils vorherrschende zeitgenössische Ideologie und die Propagierung des vermeintlichen Fortschritts. Denn orientiert sich nach Sebald »die technische Progression [...] teleologisch an der Katastrophe [...], bedeutet das, daß die der verwalteten Sprache diametral entgegengesetzte kreative Tendenz zur Symbolisierung und Physiognomisierung, von der die Sprache der Schizophrenen geprägt ist, den Ort unserer Hoffnung genauer bestimmt als der geordnete Diskurs« (BdU 140). Andererseits offenbart sich sowohl für die klassischen Surrealisten als auch für Sebald in der Dokumentation von Koinzidenzen und Produktion von Korrespondenzen eine höhere Ordnung, die jenseits des Verstandes und der Vernunft liegt.

6 »Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument«. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie, in: NZZ vom 26.2.2000

7 W.G. Sebald: Campo Santo, in: Ders.: Campo Santo, S. 28

Anders als bei Breton liegt dieser surrealen Ordnung der Dinge jedoch keine Verdrängung des Sexualtriebs zugrunde; das Objekt der Verdrängung, das bei Sebald in die Gegenwart zurückkehrt, ist die unheilvolle Vergangenheit seiner Protagonisten. Zum Fetisch werden die auf den Fotos abgebildeten Objekte bei Sebald in den seltensten Fällen wie in »Beyle oder das merkwürdige Faktum der Liebe«, der ersten Erzählung aus »Schwindel. Gefühle.«, der Gipsabguß der Hand der von Beyle unglücklich geliebten Métilde (SG 25) als Gegenstände des *sexuellen Begehrens*, sondern als Manifestationen des Gedächtnisses der Dinge und damit als Gegenstände des *Begehrens nach Erinnerung*. Austerlitz fotografiert nach eigener Aussage ausschließlich Objekte, nicht aber Personen (A 116f.). Dieser Unterschied zwischen dem Gegenstand der Verdrängung bei Breton und Sebald zeigt sich besonders deutlich an der vielleicht auffallendsten Analogie beider Autoren hinsichtlich ihrer fotografischen Motivik: der Montage von Augenpaaren (bei Breton N 95; bei Sebald SG 15, 87, DA 365, A 11 und die Bilder Tripps in »Unerzählt«). Bei Breton üben die »Farnaugen« Nadjas auf den Erzähler eine besondere erotische Wirkung aus (N 54f.); bei Sebald jedoch weisen die ausgeschnittenen Augenpaare des Heiligen Georg und der Jungfrau auf dem Bild Pisanellos nicht auf eine »amour fou«, sondern blicken auf das doppeldeutige »Grauen« der Geschichte, das nicht nur schwer repräsentierbar erscheint, sondern auch undurchdringlich, so daß jedwede metaphysische Erkenntnis versagt.

Wie mit Breton verbinden Sebald mit dem symbolistischen Vorläufer der Surrealisten, Georges Rodenbach, textuelle und fotografische Motive. Deren inhaltliche Motivationen unterscheiden sich freilich: In »Brügge – Tote Stadt« spiegelt sich die melancholische Stimmung des einsamen Hugues Viane in den auf den Fotos menschenleeren Straßen des stets grauen Brügges und verwandelt sich seine Wohnung in eine »Reliquiensammlung« aus fettschichteten Erinnerungsgegenständen; schließlich glaubt er aufgrund von Analogien im äußeren Erscheinungsbild in Jane seiner aus dem Totenreich wiedergekehrten Frau gegenüberzustehen und beginnt eine Affäre mit ihr. All dies sind Folgen der Trauerarbeit Vianes, die vor allem dadurch erschwert wird, daß gleichzeitig sein sexuelles Begehren weiter existiert.

Eben diese Trauerarbeit gestaltet sich nun bei Sebald – beispielsweise in »Austerlitz« – ungemein schwierig, da zwar oftmals potentielle Erinnerungsgegenstände, vor allem Fotos, von den Verstorbenen vorhanden sind; durch sie stellen sich aber entweder keine oder lediglich höchst fragmentarische und dann immer noch unsichere Erinnerungen ein. Die menschenleeren Gebäude und Städte auf Sebalds schwarzweißen Abbildungen sind damit einerseits, wie bei Rodenbach, *metonymische Symbole* für die innere Verfassung der Protagonisten des Textes. So wie der Fotograf als Melancholiker eine Affinität für »elegische Objekte« besitzt, so projiziert er ja sein Gefühlsleben auch nach außen und d.h. in diesem Fall: auf die auf den Fotos wiedergegebenen Licht- und Wetterverhältnisse.⁸ Da diese (vergeblichen) Versuche, die Vergangenheit zurückzubringen, Teil von Sebalds Projekt einer »Naturge-

8 So besitzt nach Susan Sontag der Melancholiker eine Neigung, »seine innere Erstarrung nach außen zu projizieren als die Unveränderbarkeit des Unglücks, das übermächtig und den Dingen gleich empfunden wird.« Sontag: Im Zeichen des Saturn, in: Im Zeichen des Saturn. Essays, München, Wien: Hanser 1980, S. 136; Sontag bezieht sich hier auf Benjamins »Trauerspiel«-Aufsatz, S. 333

schichte der Zerstörung« bilden, stehen die grauen Landschaften jedoch nicht nur für den seelischen Zustand eines Individuums, sondern auch für einen allgemeinen Verfallsprozeß: In den gleichnishaften Erzählungen verwandeln sich die Abbildungen zu *Allegorien*, auf denen, im Sinne Benjamins, die »Zeichenschrift der Vergängnis«⁹ auf den Dingen erkennbar wird.

Futurismus

Bei Brinkmann machen die Fotos neben dem alltäglichen Surrealismus auch den alltäglich gewordenen Futurismus sichtbar. Der historische Futurismus war geprägt von der Idee des *Dynamismus*. Dabei galt es, auf Gemälden oder auf Fotos anhand von Mehrfachbelichtung die »Schönheit der Geschwindigkeit«¹⁰ darzustellen; d.h. nicht nur Geschwindigkeit allgemein wie z.B. im »Technischen Manifest der futuristischen Malerei« die »zwanzig Beine eines galoppierenden Pferdes«¹¹, sondern vor allem die neuen Wahrnehmungen, die sich in einer durch den technischen Fortschritt veränderten Welt ergeben. Was aber 1909 zur Zeit der Veröffentlichung von Marinettis »Futuristischem Manifest« in weiten Teilen noch Zukunftsmusik war – ein von Maschinen und sich stetig steigender Beschleunigung bestimmter Alltag –, das ist in den 1970ern Gegenwart. Diesen *Dynamismus*, der jetzt für den überreizten Brinkmann keinen Geschwindigkeitsrausch, sondern einen Geschwindigkeitsalbtraum darstellt, wird vor allem auf den – wie in »Rom, Blicke« oder »Schnitte« – aus Zügen oder – in »Westwärts 1 & 2« – aus dem Flugzeug aufgenommenen Fotos ins Bild gesetzt, auf dem Geschwindigkeit durch das Verschwimmen der Landschaft sichtbar wird.

Eng verbunden mit dem Begriff des *Dynamismus* ist im Futurismus der der *Simultaneität*, wie ihn Umberto Boccioni anhand seines Gemäldes »Die Straße dringt ins Haus« (1912) erläutert: Nicht nur mittels der neuen Darstellung von Geschwindigkeit durch die Aufgliederung des Bewegungsablaufes in seine Einzelteile, sondern durch die Wiedergabe der »Gesamtheit der bildnerischen Empfindungen [...], die im Maler, der auf dem Balkon steht, ausgelöst werden«, durch die von jeder Logik befreiten »Synthese von Erinnerung und Sehen«, wird der Betrachter »mitten ins Bild« versetzt.¹² Wenn Brinkmann nun in seinen wegen ihrer Anordnung im Vergleich zu den futuristischen Collagen der »Befreiten Worte« überwiegend statisch wirkenden Text-Bild-Montagen ebenfalls eine *Simultaneität* von zeitlich auseinanderliegenden Eindrücken erzeugt, gibt er damit zwar auch wie Boccioni seine persönlichen »Empfindungen« wieder; gleichzeitig bildet er jedoch lediglich eine Medienwelt ab, in deren Fernsehprogrammen und Nachrichten eben diese futuristische Ästhetik der *Simultaneität* alltäglich geworden ist.

9 W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 353

10 F.T. Marinetti: Manifest des Futurismus, in: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Hrsg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, S. 77

11 Zitiert nach Sylvia Martin/Uta Grosenick (Hg.): Futurismus, Köln, London, Los Angeles u.a.: Taschen 2005, S. 14

12 Ebd., S. 30

Text, aus einem Zug (DA 266, A 325) und einem Flugzeug heraus (RS 113) gemacht wurden: Sie zeigen nicht wie bei Brinkmann ein beiläufig aufgenommenes verschwommenes, sondern ein ästhetisiertes scharfes Bild.



Abb. links: *Brinkmann: »Rom, Schnitte«*

Abb. rechts: *Sebald: »Austerlitz«*

Kluge und Sebald

Im Zentrum von Kluges und Sebalds literarischen Texten steht die Beschäftigung mit der jüngeren deutschen Vergangenheit, konkret: dem Zweiten Weltkrieg, wobei jedoch gelegentlich auch andere Räume und Zeiten ins Blickfeld rücken, die bei Kluge wesentlich weitläufiger ausfallen als bei Sebald. Während Sebald in den »Ring des Saturn« Abstecher in die belgische Kolonialgeschichte des 19. Jahrhunderts und den Untergang der Kaiserdynastie Chinas unternimmt, behält Kluge die gesamte Weltgeschichte im Auge. Dabei gibt er sich als Aufklärer zu erkennen – als Aufklärer über historische Zusammenhänge, die stets von den Komponenten eines »Oben« und eines »Unten« bestimmt erscheinen, was am deutlichsten in seiner Darstellung der deutschen Geschichte seit den Bauernkriegen mit ihren über die Jahrhunderte abwechselnden starken Führern wird.

Die Abbildungen in Kluges Texten stellen dabei neben dem Interview und dem neutralen Bericht eine unter mehreren Strategien der dokumentarischen Darstellung dar, die wie in der »Schlachtbeschreibung« und dem »Luftangriff auf Halberstadt« die fiktionalen Elemente, d.h. die detailgenauen Schilderungen einzelner Schicksale, bei allen grotesken Wendungen immer noch als realistisch und glaubwürdig erscheinen lassen. So wie dementsprechend beispielsweise die Darstellungen der Einzelschicksale der Bewohner Halberstadts während der Bombardierung den Charakter von Augenzeugenberichten haben, die aufgrund ihrer Präzision jede weitere fotografische Abbildung überflüssig machen, ersetzen Personenaufnahmen in der »Strategie von oben« im selben Buch oder in der »Schlachtbeschreibung« jede textliche Beschreibung.¹³

13 Vgl. Kluges Antwort auf die Frage zur Funktion der Personenaufnahmen in seinen Texten: »Das ist nichts weiter als eine Verstärkung von Sätzen. Ich kann z.B. sagen: Sie war eine anschiessame Person. Manche hielten sie für dürr. Die Nase war von ihrem Vater. Da habe ich dann auch ein Porträt gemacht. Da ist das Foto so etwas wie eine Korrektur. Es setzt die Sätze, die man schreibt, in einen Rahmen und korrigiert sie indirekt. Das ist dann wie ein Ausrufezeichen.« Aus: Thomas von Steinaecker: »Im Grunde bin ich Ikonoklast« – Ein Gespräch mit Alexander Kluge über die Abbildungen in seinen Texten, S. 34

Anders als bei Kluge geht es bei Sebald nicht um die Zusammenhänge von »oben« und »unten«. Statt auch auf die Agenten der *großen Geschichte* und ihre Handlungsschauplätze einzugehen, wie in der »Schlachtbeschreibung« z.B. Hitler und Stalingrad, konzentriert sich Sebald ausschließlich auf die Schicksale von Individuen an der historischen Peripherie, die lediglich auf die Zentren der Weltgeschichte *verweisen* – wie im Fall Austerlitz², der selbst ein äußerlich unbewegtes Leben in England führt und auf der Suche nach seiner verschleppten Mutter Jahrzehnte später nach Theresienstadt fährt, dort aber über das weitere Schicksal seiner Mutter im Lager nichts in Erfahrung bringt.

Auf den ersten Blick erweckt Sebald bei der Darstellung dieser Einzelschicksale zwar wie Kluge durch Passagen protokollartig wiedergegebener wörtlicher Rede und die Abbildungen den Eindruck, fiktives mit dokumentarischem Material zu mischen. Im Unterschied zu Kluge verfährt Sebald aber identifikatorisch. Darüber hinaus stehen nicht so sehr wie bei Kluge die Ursachen des Geschichtsverlaufes im Mittelpunkt, sondern das Problem der Darstellbarkeit von Geschichte an sich. Nicht nur ist, wie in den »Ausgewanderten«, stets ein Ich-Erzähler zwischen den Leser und den jeweils berichtenden Protagonisten geschaltet; in »Austerlitz« ist der Protagonist selbst aufgrund seiner historisch peripheren Situation auf den Augenzeugenbericht eines Dritten, in diesem Fall Věras, angewiesen. Was bei Kluge nur andeutungsweise in »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang« und in der »Schlachtbeschreibung« beim Umgang mit offensichtlichem Propagandamaterial eine Ausnahme darstellt, ist bei Sebald die Regel: Durch die diversen Vermittlungsstufen wird die Verfügbarkeit und die Glaubwürdigkeit des Dokumentes als solches in Frage gestellt, so daß die Authentizität und Aussagekraft der abgebildeten Fotos selbst thematisiert wird.

Wenn aber sowohl Kluge als auch Sebald die von ihnen dargestellten Biographien, ja, geschichtlichen Ereignisse als Allegorien (Sebald) und Metaphern (Kluge) bezeichnen¹⁴, offenbart sich ein weiterer grundlegender Unterschied in ihrem Verhältnis zur Geschichte. Kluge schreibt eine »Chronik der Gefühle«, bei dem sich sein Fokus *trotz* aller »Lernprozesse mit tödlichen Ausgängen« auf die Auswege richtet, die evolutionär im Menschen in eben der Kraft angelegt sind, die Kluge »das Gefühl« nennt. Ungleich pessimistischer wirkt dagegen Sebalds »Naturgeschichte der Zerstörung«, in der die Natur nicht auf Lösungen und damit auf das (Über-)leben, sondern lediglich auf das unabwendbare Ende und damit den Tod deutet. Dieser Unterschied im historischen Ansatz offenbart sich am deutlichsten in Sebalds Lektüre des Endes von Kluges »Luftangriff auf Halberstadt«, »Die Sonne ›lastet‹ über der ›Stadt‹, da ja kaum Schatten ist« (LH 79) in »Luftkrieg und Literatur«. Für Sebald zeigt sich hier exemplarisch das Wirken des entropischen Prozesses:

»Läßt die materialistische Erkenntnistheorie oder irgendeine Erkenntnistheorie überhaupt sich aufrechterhalten angesichts solcher Zerstörung, oder ist nicht diese vielmehr das unwiderlegbare Exempel dafür, daß die gewissermaßen unter unserer Hand sich entwickelnden und dann anscheinend unvermittelt ausbrechenden Katastrophen in einer Art Experiment den Punkt vorwegnehmen, an dem wir aus unserer,

14 A. Kluge: Die Kunst, Unterschiede zu machen, S. 96; S. Löffler: »Wildes Denken«, S. 137

wie wir so lange meinten, autonomen Geschichte zurücksinken in die Geschichte der Natur?« (LL 79)

Dabei ignoriert er aber die Doppeldeutigkeit des Begriffs der »Trampelpfade« bei Kluge, auf dem die Bewohner »an die alten Wegverbindungen anknüpfen« und damit für Sebald ihre Unbelehrbarkeit demonstrieren (LL 80). Beinhaltete doch der »Trampelpfad« in Negts und Kluges »Geschichte und Eigensinn« beides: Sowohl die Ebene der Erkenntnislosigkeit, von der sämtliche geschichtlichen Katastrophen für Kluge geprägt zu sein scheinen, als auch die Möglichkeit des Überlebens und den evolutionären Trieb, sich nicht unterkriegen zu lassen.

Neben dem Thema der Darstellbarkeit von Geschichte und dem pessimistischen historischen Ansatz verweist schließlich das Text-Bild-Montageverfahren auf einen weiteren grundlegenden Unterschied zu Kluge: Sebalds Hang zum Ästhetizismus. Bei seinen Montagen betont Kluge das Prinzip des Diskontinuierlichen; inhaltlich durch die scheinbar unvermittelten Sprünge zwischen Räumen und Zeiten, formal durch eine kaleidoskopartige Struktur. In diesem Sinne werden denn auch die Abbildungen eingesetzt, die zumeist einen irritierenden Kontrast zum begleitenden Text darstellen. Diese Brüche sollen den Rezipienten motivieren, selbst aktiv zu werden und wie bei einem Puzzle aus den einzelnen Elementen die historischen Zusammenhänge zu konstruieren, die laut Kluge im Lauf der Geschichte übersehen wurden und nun bei der Lektüre zum Bewußtsein und d.h., im Idealfall, ins kollektive Gedächtnis der Öffentlichkeit gelangen.

Sebald hingegen verwendet einerseits das Verfahren der geschlossenen Montage, bei der zwar die Anzahl und Diversität der einzelnen Motive und inhaltlichen Elemente nur um wenig kleiner sind als bei Kluge. Die »Kombinationsarbeit« des Rezipienten, d.h. die Produktion von Zusammenhängen, fällt hier allerdings wesentlich geringer aus, da Sebald quasi die »Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die [ihm] der selben Ordnung anzugehören schienen« (SG 107), bereits selbst gezogen hat. Andererseits fügen sich auch die Abbildungen bei Sebald zu einer stärkeren Einheit mit dem Text, da ihnen, jedenfalls auf den ersten Blick, vorrangig eine *illustrierende* und keine *kontrastierende* Funktion zukommt. Ihre subtilen Irritationen wirken erst bei näherer Betrachtung durch ihre Chromatik, ihre dezente Unschärfe und nicht zuletzt durch die Motive, die sie eben *nicht* zeigen, wie z.B. Ambros Adelwarth, Max Aurach oder Austerlitz, an deren Stelle Gebäude abgebildet werden.

Ebenso vermeidet Sebald in seinen Texten inhaltlich jede Art von grellen Effekten. Nicht nur Brinkmanns »Dreck«, also Müll und Pornografie, auch Kluges rein körperliche Ebene, die zu einem motivisch derben Kapitel wie »Arsch-Zeit« (S 717ff.) in der »Schlachtbeschreibung« führt, bleiben ausgespart. Bezeichnend hierfür sind die Kopulationsszenen bei Sebald, die mehr oder weniger stark metaphorisch umschrieben werden (NN 44, SG 260f., RS 88). Diese Tendenz zur Ästhetisierung bei Sebald, der nicht zufällig in den »Ringen des Saturn« einen Namensvetter »Seybolt« mit dem Beruf des »Kunstschönfärbers« erwähnt (RS 339), setzt sich insbesondere auf der sprachlichen Ebene fort. Neben den durchgängigen stilistischen Anachronismen (z.B. »es dünkt« und »es träumt mir«) geben nicht nur die häufigen Alliterationen (z.B. »dichter werdendes Wirrsal«, RS 273 oder »kaum ein lebender Laut«, RS 319) sowie Inversionen (z.B. 285, »ich sah es wachsen mehr

und mehr«, SG 287, »und ich sah [...], wie ein Schwimmkäfer auf dem Spiegel des Wassers ruderte von einem dunklen Ufer zum anderen«, RS 228) den stark hypotaktischen Texten einen lyrischen Anstrich, der im Gegensatz zu den betont sachlichen, parataktischen Sätzen etwa der »Schlachtbeschreibung« steht. Dementsprechend beschreibt Sebald, der als Lyriker mit »Nach der Natur« debütierte, auch die zahlreichen Untergangsszenarien, von denen die Bücher durchsetzt sind, stets in erlesenen Bildern (z.B. SG 286f., DA 165, DA 213, RS 273) – ein weiterer Unterschied zu Kluge, der sich selber als »Ikonoklast« bezeichnet.¹⁵

*

Abgesehen davon, daß Sebald in einem Interview seine Vorliebe für Schwarzweißfotos gegenüber Buntfotos ästhetisch begründet hat¹⁶, trägt die spezifische Chromatik der Abbildungen wesentlich zu ihrer Auratisierung wie auch der des Textes bei. Denn während nach Susan Sontag Farbfotos mit der Zeit lediglich vergilben, da ihre »kalte Intimität« das Ansetzen einer Patina verhindert, zeigt der Alterungsprozeß von Schwarzweißfotos eine gänzlich andere Wirkung, sie erhalten eine Aura.¹⁷ Diesen Anschein des Alten, zu dem auch die leichte Unschärfe der Bilder beiträgt, weisen damit selbst diejenigen Fotos bei Sebald auf, die eigentlich aus der Gegenwart des Ich-Erzählers stammen, sich aber nichtsdestotrotz zeitlich kaum einordnen lassen.

Darüber hinaus schreibt der Text den Abbildungen genau die beiden Merkmale zu, die Benjamin als charakteristisch für die Aura eines Kunstwerks heraus streicht, seine Einmaligkeit und die Dauer der im Unterschied beispielsweise zum Film nicht in der Masse, sondern individuell im Stillen erfolgenden Rezeption.¹⁸ Zudem akzentuiert der Text dort, wo der Ich-Erzähler Gewährspersonen aufsucht, die Eigenschaft des jeweils aufgefundenen Dokuments als *Unikat*. Der Verlust der Fotoalben Mme Landaus (DA 68) und Tante Finis (DA 108f.) in den »Ausgewanderten« oder der am Ende des Romans dem Erzähler von Austerlitz übergebenen »schwarzweißen Bilder« (A 414) wäre, so läßt sich mutmaßen, nicht wieder gutzumachen. Im Text selbst wiederum werden die Fotos dadurch, daß sie, abgesehen von den Serien in »Schwindel. Gefühle.«, stets nur spärlich abgebildet werden, einerseits der Inflation der Reproduktion entgegengesetzt.¹⁹ Andererseits wird die sich Zeit nehmende, ruhige Rezeptionshaltung, die damit dem Leser selbst nahegelegt wird, auch im Text von den Protagonisten praktiziert; ja, es

15 Vgl. Thomas von Steinaecker: »Im Grunde bin ich Ikonoklast« – Ein Gespräch mit Alexander Kluge über die Abbildungen in seinen Texten, S. 32: »Ich bin im Grunde Ikonoklast. Ich würde Bilder eher vernichten, als sie zu häufen.«

16 Vgl. »Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument.«: »Ich misstraue der Farbe nicht prinzipiell. Es ist nur so, dass man eher an Schwarzweißaufnahmen herankommt. Farbphotos haben, wenn sie nicht schön gemacht sind, sehr häufig etwas Ordinäres an sich, was bei Schwarzweißreproduktionen fast immer entfällt. Für mich ist das Diskrete des Schwarzweiß schon immer besonders attraktiv.«

17 Vgl. S. Sontag: *On Photography*, S. 140f.

18 W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 479

19 Vgl. auch Heiner Boehncke: *Clair obscur*, S. 51

kommt zu eben jenen Momenten in der Betrachtung, anhand derer Benjamin seinen Begriff der Aura für sich definiert: Einmal wenn er von der Legende erzählt, ein chinesischer Maler habe sich so sehr in sein Gemälde versenkt, daß er buchstäblich darin eingegangen sei²⁰, und dieses Motiv in »Austerlitz« aufgenommen wird, von dessen Hauptfigur es heißt, er habe sich so sehr, »alles um mich her vergessend, in einer ganzseitigen Illustration« von der Wüste Sinai versenkt, daß er sich »unter den winzigen Figuren, die das Lager bevölkerten, an meinem richtigen Ort« wußte (A 85); ein anderes Mal, wenn der Ich-Erzähler mit den jüdischen Weberinnen auf dem Foto am Ende von den »Ausgewanderten« (DA 355) oder Austerlitz mit dem Pagen auf seinem Kindheitsfoto (A 268) Blickkontakt haben und damit die Erfahrung der Aura einer Erscheinung machen, die nach Benjamins Definition ja darin besteht, das Angesehene mit dem »Vermögen [zu] belohnen, den Blick aufzuschlagen«.²¹ Es ist damit nicht zuletzt die Aura der Fotos, der die Bücher Sebalds ihren »dunklen Glanz« und ihre »Ausstrahlung« verdanken.

*

Bei allen Unterschieden zwischen Brinkmann, Kluge und Sebald verbindet sie am Ende doch der Bezug auf eine der frühesten Traditionen der Kombination von Text und Bild: das Emblem. In formaler Hinsicht sind es vor allem Brinkmann und Kluge, bei denen sich der dreiteilige emblematische Aufbau aus *Motto*, *Pictura* und *Subscriptio* wiederfindet, während sich diesbezüglich bei Sebald am ehesten in »Dr. Henry Selwyn« und »Paul Bereyter« in den »Ausgewanderten« Anklänge finden: Unter den Überschriften der Kapitel ist ein Zitat als *Motto* und dann, auf der nächsten Seite, noch vor dem Beginn der jeweiligen Erzählung, ein Foto abgebildet. Aufgrund der Motivik der Fotos – ein Friedhof und eben solche Geleise, auf denen sich Paul Bereyter umbringen wird – und der Überschriften der Kapitel – der Name der jeweiligen Titelfigur – wecken diese Stellen allerdings ebenso Assoziationen an Formen des Epigramms, bei dem es sich ja traditionell um eine *Grabinschrift* handelte.

Vor diesem formalen Hintergrund erweisen sich die drei Autoren darüber hinaus inhaltlich als Emblematischer. War es im Barock das aufgeschlagene »Buch der Natur«, das die Emblematischer in den *Picturae* abbildeten und in der *Subscriptio* deuteten, so spielen nun Brinkmann, Kluge und Sebald explizit auf eben dieses Bild eines aufgeschlagenen Buches an und setzen es buchstäblich um, wenn sie Fotos über den Buchfz hinweg reproduzieren. Der Gegenstand dieses »Buches« variiert jedoch: Neben dem traditionellen »Buch der Natur« bei Brinkmann und Sebald spielt letzterer wie auch Kluge auf das »Buch der Geschichte« an, während Brinkmann zusätzlich auch das »Buch (bzw. die Zeitschrift) der Medien« aufschlägt. An die Stelle expliziter didaktischer Absichten – wie noch im barocken »Lehrgedicht« des Emblems oder auch bei Tucholsky und Brecht – ist nun das Projekt der Aufklärung getreten: Der kritische Umgang mit Bildern bzw. Fotos der drei Autoren wirkt nicht nur jedweder Idolatrie entgegen; die Foto-Text-Autoren Kluge und Sebald befolgen paradoxerweise auch ein rigoroses Bildverbot: Im Unterschied

20 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 504

21 W. Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, S. 223

zu Brinkmann, dem es ja um die explizite Abbildung des medialen »Drecks« geht, sind es bei ihnen gerade die vielen Abbildungen, die zuweilen die Unmöglichkeit jeder Darstellung vor Augen führen. Denn abgesehen von den dramatischen Aufnahmen des »unbekannten Fotografen« in Kluges »Luftangriff auf Halberstadt« und den Toten von Bergen-Belsen in den »Ringen des Saturn« fällt besonders angesichts der überwiegend unspektakulären Motive auf, daß Abbildungen der Zentren der »Schlachtbeschreibung«, d.h. die Kämpfe in und um Stalingrad, oder der »Ausgewanderten« und »Austerlitz«, d.h. der Judenverfolgung, fehlen. Beide Autoren nähern sich statt dessen ihren Hauptthemen in den Abbildungen durch scheinbar Abseitiges, durch Verweise, die auf das Grauen von Stalingrad und des Holocausts deuten, ohne es aber direkt zu zeigen.²² Zudem erhält der Leser, anders als beim Emblem, in den Bildunterschriften keine klare Deutung der Abbildungen. Zugunsten seines eigenen Bewußtseins- und damit Emanzipationsprozesses ist er vielmehr zur verstärkten Entschlüsselungsarbeit der metaphorischen oder allegorischen Foto-Texte aufgerufen.

Gelingt es dem Leser dann, den Sinn der Bücher zu entschlüsseln, erweist sich die Lektüre freilich letztlich als zwiespältig. Anders als im Barock ist der Autor des »Buches«, das hier aufgeschlagen wird, keine göttliche Entität. Ist es doch einerseits die Natur, die hier autopoetisch ihren »Text« kraft des ihr innewohnenden Prinzips quasi selber schreibt – freilich offenbart sich dabei nicht etwa eine göttliche Ordnung, sondern ein irreversibler Prozeß der Entropie und d.h.: der zunehmenden *Unordnung*. Andererseits ist es der Mensch, der sich nun als alleiniger Urheber des »Buches der Geschichte (und der Medien)« erweist. Die Chance, aus dieser Geschichte eine Lehre zu ziehen und damit die Aussicht auf Emanzipation erscheint allerdings angesichts der stets katastrophisch verlaufenden historischen Ereignisse als illusorisch – wird doch schließlich bei Sebald sogar die Möglichkeit der Erinnerung und, damit verbunden, das Schreiben von Geschichte selbst in Frage gestellt. Die »Lehre« der Geschichten aber, von denen die überlieferten und erinnerten Fragmente erzählen, besteht letzten Endes in der Unbelehrbarkeit des Menschen. Dementsprechend »erhellen« die Fotos in den Texten mit ihrer durchgehenden Thematik der Zerstörung und des Todes als Variation des *Memento-mori*-Topos vor allem immer wieder eines: Die Unmöglichkeit des Sehens als die Unmöglichkeit des Erkennens.

22 Besonders deutlich auch in Kluges »Verschrottung durch Arbeit«, einem Foto-Text über das KZ Langenstein (»Unheimlichkeit der Zeit«, Heft 4, S. 101-127), dessen Abbildungen nur aus romantischen Gemälden der Landschaft, Fotos von der Eröffnung des später errichteten Denkmals und eines Stollens mit Geröll bestehen.

LITERATUR

Primärliteratur

- Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal. Erster Band. 1938 – 1942. Hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973
- Brecht, Bertolt: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit, in: Ders.: Werke. Band 22. Schriften 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 74-89
- Brecht, Bertolt: Kriegsfibel, in: Ders.: Werke. Band 12. Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 129-267
- Brecht, Bertolt: Über die Malerei der Chinesen, in: Ders.: Werke. Band 22. Schriften 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 133f.
- Brecht, Bertolt: Über die Wiederherstellung der Wahrheit, in: Ders.: Werke. Band 22. Schriften 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 89f.
- Brecht, Bertolt: Versuche 1-12. Heft 1-14. Neudruck der ersten Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1959
- Brecht, Bertolt: Zum zehnjährigen Bestehen der »AIZ«, in: Ders.: Werke. Band 21. Schriften 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 515
- Breton, André: Die Kommunizierenden Röhren, München: Rogner & Bernhard 1973
- Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus, in: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 9-44
- Breton, André: L'Amour fou, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970
- Breton, André: Nadja, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. [*Zweite Fassung von 1962*]
- Brinkmann, Rolf Dieter: Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter, in: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Hrsg. von Uwe Wittstock, Leipzig: Reclam 1994, S. 65-145
- Brinkmann, Rolf Dieter: Anmerkungen zu meinem Gedicht »Vanille«, in: März Texte 1, Darmstadt: März Verlag 1969, S. 141-144
- Brinkmann, Rolf Dieter: Aus dem Notizbuch 1972/1973 Rom Worlds End, in: Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 95–118
- Brinkmann, Rolf Dieter: Briefe an Hartmut, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999
- Brinkmann, Rolf Dieter: Chicago, in: Der Film in Worten. Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 297-304
- Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten, in: Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 223-247

- Brinkmann, Rolf Dieter: Der Maler Günther Knipp, in: Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 270-274
- Brinkmann, Rolf Dieter: Die Lyrik Frank O'Haras, in: Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 207-222
- Brinkmann, Rolf Dieter: Die Piloten, in: Ders.: Standphotos. Gedichte 1962-1970, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S. 185-280
- Brinkmann, Rolf Dieter: Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten, in: Literaturmagazin 5/1976, S. 228-248
- Brinkmann, Rolf Dieter: Einübung einer neuen Sensibilität, in: Rolf Dieter Brinkmann. Literaturmagazin. Sonderheft (Nr. 36). Hrsg. von Maleen Brinkmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 147-155
- Brinkmann, Rolf Dieter: Eiswasser in der Guadalupe Str., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985
- Brinkmann, Rolf Dieter: Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987
- Brinkmann, Rolf Dieter: Flickermaschine, in: Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 84-93
- Brinkmann, Rolf Dieter: Godzilla, in: Ders.: Standphotos. Gedichte 1962-1970, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S. 160-183
- Brinkmann, Rolf Dieter: Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie »Silverscreen«, in: Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 248-269
- Brinkmann, Rolf Dieter: Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans, in: Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 275-295
- Brinkmann, Rolf Dieter: Schnitte, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988
- Brinkmann, Rolf Dieter: Spiritual Addiction. Zu William Seward Burroughs' Roman Nova Express, in: Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 203-206
- Brinkmann, Rolf Dieter: Über Lyrik und Sexualität, in: Streit-Zeit-Schrift 7 (1969), H. 1, S. 65-70
- Brinkmann, Rolf Dieter: Vanille, in: März Texte I, Darmstadt: März-Verlag 1969. S. 106-140
- Brinkmann, Rolf Dieter: Westwärts 1 & 2, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975
- Brinkmann, Rolf Dieter: Westwärts 1 & 2. Erweiterte Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005
- Brinkmann, Rolf Dieter: Wie ich lebe und warum [Fassung 1974], in: Ders.: Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 143-150
- Brinkmann, Rolf Dieter: Wie ich lebe und warum. [Fassung 1970], in: Matthaei, Renate (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt a.M.: März-Verlag 1970, S. 67-74

- Eder, Klaus/Kluge, Alexander: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München, Wien: Hanser 1980
- Kluge, Alexander: Büchner-Preis-2003. Rede. Auf: http://kluge-alexander.de/presse_dankrede_buechnerpreis-2003.shtml vom 11.1.2007
- Kluge, Alexander: Das Politische als das Intensität alltäglicher Gefühle. Rede bei der Verleihung des Fontane-Preises für Literatur, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.): Alexander Kluge, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 310-324
- Kluge, Alexander: Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945, in: Ders.: »Unheimlichkeit der Zeit«, Neue Geschichten, Hefte 1-18, in: Ders.: Chronik der Gefühle. Lebensläufe. Band 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 27-82
- Kluge, Alexander: Die Differenz. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises, in: Ders.: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit, Berlin: Wagenbach 1987, S. 73-89
- Kluge, Alexander: Die Kunst, Unterschiede zu machen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003
- Kluge, Alexander: Die Lücke, die der Teufel läßt. Im Umfeld des neuen Jahrtausends, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003
- Kluge, Alexander: Die Patriotin, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1979
- Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sog. »Filmische«, in: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 201-210
- Kluge, Alexander: Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft, in: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 214-221
- Kluge, Alexander: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Hrsg. von Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 1999
- Kluge, Alexander: Lernprozesse mit tödlichem Ausgang. [*Erste Fassung*], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972
- Kluge, Alexander: Lernprozesse mit tödlichem Ausgang, in: Ders.: Chronik der Gefühle. Band 2. Lebensläufe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 827-920
- Kluge, Alexander: Rede über das eigene Land: Deutschland, in: Ders.: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit, Berlin: Wagenbach 1987, S. 35-58
- Kluge, Alexander: Schlachtbeschreibung. Der organisatorische Aufbau eines Unglücks. [*Vierte Fassung*], München: Goldmann 1978
- Kluge, Alexander: Schlachtbeschreibung, in: Ders.: Chronik der Gefühle. Basisgeschichten. Band 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 509-795
- Kluge, Alexander: Tür an Tür mit einem anderen Leben. 350 neue Geschichten, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006
- Kluge, Alexander: Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann, Berlin: Merve 2001
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2001 [Darin: Maßverhältnisse des Politischen]
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Geschichte und Eigensinn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 [1981]

- Rodenbach, Georges: *Bruges-la-Morte*. Präsentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris: Flammarion 1998
- Rodenbach, Georges: *Brügge. Tote Stadt*, Bremen: Manholt Verlag 2003
- Sebald, W.G.: *Austerlitz*. Roman, Frankfurt a.M.: Fischer 2003 [Taschenbuchausgabe]
- Sebald, W.G.: *Campo Santo*. Hrsg. von Sven Meyer, München, Wien: Hanser 2004
- Sebald, W.G.: *Campo Santo*, in: Ders.: *Campo Santo*. Hrsg. von Sven Meyer, München, Wien: Hanser 2004, S. 19-38
- Sebald, W.G.: *Die Ausgewanderten*. Vier lange Erzählungen, Frankfurt a.M.: Fischer 1994 [Taschenbuchausgabe]
- Sebald, W.G.: *Die Beschreibung des Unglücks*. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke, Frankfurt a.M.: Fischer 1994 [Taschenbuchausgabe]
- Sebald, W.G.: *Die Ringe des Saturn*. Eine englische Wallfahrt, Frankfurt a.M.: Fischer 1997 [Taschenbuchausgabe]
- Sebald, W.G.: *Die Zerknirschung des Herzens*. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss, in: Ders.: *Campo Santo*. Hrsg. von Sven Meyer, München, Wien: Hanser 2004, S. 128-148
- Sebald, W.G.: *Ein Versuch der Restitution*, in: *Campo Santo*. Hrsg. von Sven Meyer, München, Wien: Hanser 2004, S. 240-248
- Sebald, W.G.: *For Years Now*. Poems by W.G. Sebald. Images by Tess Jaray, London: Short Books 2001
- Sebald, W.G.: *Konstruktionen der Trauer*. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer, in: *Campo Santo*. Hrsg. von Sven Meyer, München, Wien: Hanser 2004, S. 101-127
- Sebald, W.G.: *Logis in einem Landhaus*. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere, München, Wien: Hanser 1999
- Sebald, W.G.: *Luftkrieg und Literatur*. München, Wien: Hanser 1999
- Sebald, W.G.: *Nach der Natur*. Ein Elementargedicht, Nördlingen: Greno 1988
- Sebald, W.G.: *Schock und Ästhetik*. Zu den Romanen Döblins, in: *Orbis Litterarum* H. 3 (1975), S. 241-250
- Sebald, W.G.: *Schwindel*. Gefühle, Frankfurt a.M.: Fischer 1994 [Taschenbuchausgabe]
- Sebald, W.G.: *Unheimliche Heimat*. Essays zur österreichischen Heimat, Frankfurt a.M.: Fischer 1995 [Taschenbuchausgabe]
- Sebald, W.G.: »Verzehret das letzte selbst die Erinnerung nicht?«, in: *Manuskripte* H. 99 (1988), S. 150-158
- Sebald, W.G./Tripp, Jan Peter: »Unerzählt«. 33 Texte und 33 Radierungen, München, Wien: Hanser 2003
- Tucholsky, Kurt/Heartfield, John: *Deutschland, Deutschland über alles*. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografien. Montiert von John Heartfield, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973
- Tucholsky, Kurt: *Gesammelte Werke*. Ausgewählte Briefe 1913-1935, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962
- Tucholsky, Kurt: *Gesammelte Werke*. Band I. 1907-1925, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1960
- Tucholsky, Kurt: *Gesammelte Werke*. Band II. 1925-1928, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1960

- Tucholsky, Kurt: Gesamtausgabe. Band 10: Texte 1928, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004
- Tucholsky, Kurt: Gesamtausgabe. Band 3. Texte 1919, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999
- Tucholsky, Kurt: Gesamtausgabe. Band 4. Texte 1920, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996

Literatur zu den Autoren

- Albersmeier, Franz-Josef: Collage und Montage im surrealistischen Roman. Zu Aragons »Le Paysan de Paris« und Bretons »Nadja«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 12:46 (1982), S. 46-63
- Arrouye, Jean: La Photographie dans »Nadja«, in: Mélusine 1982, S. 123-150
- Atze, Marcel: Die Gesetze von der Wiederkunft der Vergangenheit. W.G. Sebalds Lektüren des Gedächtnistheoretikers Maurice Halbwachs, in: Marcel Atze/Franz Loquai (Hg.): Sebald. Lektüren, Eggingen: Edition Isele 2005, S. 195-211
- Beaujour, Michel: Was ist »Nadja«?, in: Surrealismus. Hg. von Peter Bürger, Frankfurt a. M.: Insel 1982, S. 173-190
- Bechtold, Gerhard: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit: die multimedialen Montage-Texte Alexander Kluges, Tübingen: Narr 1983
- Becker, Hans J.: Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys »Deutschland, Deutschland über alles«, Bonn: Bouvier 1978
- Boehncke, Heiner: Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder, in: W.G. Sebald. Text + Kritik. Heft 158, München: Text + Kritik 2003, S. 43-62
- Bosse, Ulrike: Alexander Kluge – Formen literarischer Darstellung von Geschichte, Frankfurt a.M.: Lang 1989
- Brady, P.V.: From Cave-Painting to »Fotogramm«: Brecht, Photography and the *Arbeitsjournal*, in: Forum for Modern Language Studies 14.3 (July 1978), S. 270-282
- Brady, P.V.: The Writer and the Camera: Kurt Tucholsky's Experiments in Partnership, in: MLR 74 (1979), S. 856-870
- Carp, Stefanie: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges, München: Wilhelm Fink Verlag 1987
- Christian Schulte: Cross-Mapping/Aspekte des Komischen. »Mit der Straßenkarte von Groß-London den Harz durchwandern.« Auf: http://www.kluge-alexander.de/aufsatz_crossmapping.shtml vom 11.01.2007
- Crownshaw, Richard: Reconsidering Postmemory: Photography, the Archive, and Post-Holocaust-Memory in W.G. Sebald's Austerlitz, in: *Mosaic* 37 (2004), S. 215-236
- Duttlinger, Carolin: Traumatic Photography: Remembrance and the Technical Media in W.G. Sebald's Austerlitz, in: W.G. Sebald. A Critical Companion. Hrsg. von J.J. Long und Anne Whithead, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 155-171
- Edwards, Paul: The Photograph in Georges Rodenbachs *Bruges-la-Morte*, in: *European Studies*, XXX (2000), S. 71-89
- Finke, Susanne: Der fünfte Ausgewanderte: W.G. Sebald, in: Franz Loquai (Hg.): *Far from Home: W.G. Sebald*, Bamberg: Otto-Friedrich-Universität 1995, S. 22-34

- Fuchs, Anne: «Die Schmerzespuren der Erinnerung». Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2004
- Gemünden, Gerd: The Depth of the Surface, or, What Rolf Dieter Brinkmann Learned from Andy Warhol, in: GQ 68.1. (Winter 1995), S. 235-250
- Groß, Thomas: Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns, Stuttgart, Weimar: Metzler 1993
- Großklaus, Götz: Verlust und Wiedergewinnung der eigenen Geschichte: Rolf Dieter Brinkmann – Alexander Kluge, in: Gegenwart und kulturelles Erbe. Hrsg. von Bernd Thum, München: Iudicium-Verlag 1985, S. 335-365
- Hansen, Miriam: Crossings between Film, Literature, Critical Theory, in: Sigrid Bauschinger/Susan Cocalis/Henry Lea (Hg.): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film, Bern: Francke 1984, S. 169-196
- Harris, Stefanie: The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten, in: GQ 74 (2001), S. 379-391
- Hepp, Michael: Tucholsky. Biographische Annäherungen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993
- Herzog/Kluge/Straub. Reihe Film 9. Hg. Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München, Wien: Hanser 1976
- Jacobs, Carol: What does it mean to count? W.G. Sebald's «The Emigrants», in: MLN 119:5 (December 2004). S. 905-929
- Kaes, Anton: Tucholsky und die Deutschen. Anmerkungen zu »Deutschland, Deutschland über alles«, in: Kurt Tucholsky. Text + Kritik, München: Text + Kritik 1985³, S. 12-23
- Karsten, Hermann: Bewußtseinserkundungen im »Angst- und Todesuniversum«: Rolf Dieter Brinkmanns Collagebücher, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 1999
- Kluges Fernsehen. Hg. von Christina Schulte und Winfried Siebers, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002
- Kramer, Andreas: Schnittpunkte in der Stille. Rolf Dieter Brinkmann und William S. Burroughs, in: William S. Burroughs. Hrsg. von Marcel Beyer und Andreas Kramer, Eggingen: Isele 1995
- Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, in: Schäfer, Jörgen (Hg.): Pop-Literatur. Text + Kritik. Sonderband, München: Text + Kritik 2003, S. 26-40
- Kramer, Rainer: Auf der Suche nach dem verlorenen Augenblick. Rolf Dieter Brinkmanns innerer Krieg in Italien, Bremen: Edition Temmen 2000
- Lensing, Leo O.: Literature and Photography in Modern Vienna, in: Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century. Ed. by Ingeborg Hoesterey and Ulrich Weisstein, Columbia: Camden House 1993, S. 159-187
- Lensing, Leo: »Photographischer Alldruck« oder politische Fotomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Fotografie, in: Zeitschrift für deutsche Philologie. Heft 4 (1988), S. 556-571
- Long, J.J.: History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten, in: MLR 98 (2003), S. 117-137

- März, Roland (Hg.): John Heartfield: Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Eine Dokumentation, Dresden: Verlag der Kunst 1981
- Menninghaus, Winfried: Geschichte und Eigensinn. Zu Hermeneutik-Kritik und Poetik Alexander Kluges, in: Hartmut Eggert (Hg.): Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, Stuttgart: Metzler 1990, S. 258-271
- Kumpfmüller, Michael: Die Schlacht von Stalingrad. Metamorphosen eines deutschen Mythos, München: Wilhelm Fink Verlag 1995
- Andreas Moll: Emblematische und intermediale Strukturen in der Lyrik und in den Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns, in: Gudrun Schulz/Martin Kagel (Hg.): Rolf Dieter Brinkmann: Blicke. Ostwärts – westwärts. Beiträge des ersten internationalen Symposium zum Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns, Vechta: Eiswasser 2001, S. 304-311
- Müller, Harro: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe: historische Romane im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Athenäum 1988
- Nölp, Markus: W.G. Sebald's Ringe des Saturn im Kontext photobebildeter Literatur, in: Literaturtheorie am Ende? 50 Jahre Wolfgang Iyers »Sprachliches Kunstwerk«. Hrsg. von Orlando Grossegesse und Erwin Koller, Würzburg: Francke 2001, S. 129-141
- Pane, Samuel: Trauma Obscura: Photographic Media in W.G. Sebald's »Austerlitz«, in: Mosaic 38/1 (March 2005), S. 37-54
- Plath, Nils: Zur »Fortsetzung. Fortsetzung. Fortsetzung. Fortsetzung«. Rolf Dieter Brinkmanns »Schnitte« zitieren, in: Gisela Fehrmann/Erika Linz/Eckhard Schumacher/Brigitte Weingart: Originalkopie. Praktiken des Sekundären, Köln: DuMont 2004
- Rasche, Hermann: Text and Images in Rolf Dieter Brinkmanns's Schnitte, in: Text into Image: Image into Text. Hrsg. von Jeff Morrison und Florian Krobb, Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1997, S. 241-247
- Roberts, David: Alexander Kluge und die deutsche Zeitgeschichte: *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8.4.1945*, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.): Alexander Kluge, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 77-116
- Schäfer, Jörgen: Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre, Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1998
- Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003
- Seeßlen, Georg: Interview/Technik oder Archäologie des zukünftigen Wissens. Anmerkungen zu den TV-Interviews Alexander Kluges, in: Kluges Fernsehen. Hg. von Christina Schulte und Winfried Siebers, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 128-137
- Siepmann, Eckhard (Hg.): Montage: John Heartfield: Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten. Zeitung: Dokumente-Analysen-Berichte, Berlin: Van Gennep 1988
- Soldovieri, Stefan: War-Poetry, Photo(epi)grammetry: Brecht's *Kriegsfibel*, in: Siegfried Mews (Ed.). A Bert Brecht Reference Companion, Westport: Greenwood Press 1997, S. 139-167
- Stanitzek, Georg: Autorität im Hypertext, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 233. Band. 1998, 2. Heft, S. 1-46
- Starobinski, Jean: Freud, Breton, Myers, in: Surrealismus. Hg. von Peter Bürger, Frankfurt a. M.: Insel 1982, S. 139-155

- Steckel, Gerd: »Mißverhältnisse in der Buchhaltung«. Alexander Kluge: *Schlachtbeschreibung* (1964), in: Hans Wagener (Hg.): Von Böll bis Buchheim. Deutsche Kriegsprosa nach 1945, Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1997, S. 309-323
- Stollmann, Rainer: Grotesker Realismus. Alexander Kluges Fernseharbeit in der Tradition von Komik und Lachkultur, in: Kluges Fernsehen. Hg. von Christina Schulte und Winfried Siebers, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 233-259
- Stollmann, Rainer: Schwarzer Krieg, endlos. Erfahrung und Selbsterhaltung in Alexander Kluges *Lernprozessen mit tödlichem Ausgang* (1973), in: Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Gunter E. Grimm, Werner Faulstich und Peter Kuon, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 148-167
- Stolz, Dieter: Zuviele Wörter./Zuwenig Leben. oder: He, he, wo ist die Gegenwart?, in: S.p.i.t.z. März 1995, S. 98-117
- Strauch, Michael: Rolf Dieter Brinkmann: Studie zur Text-Bild-Montage-technik, Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1999
- Trachtenberg, Alan: Wright Morris' »Photo-texts«, in: The Yale Journal of Criticism 9.1 (1996)
- Urbe, Burglind: Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann, Frankfurt a.M.: Lang 1985
- Vogt, Ludgera: Die montierte Realität: Text und Bild in Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*, in: Kulturrevolution 1988, S. 80-83
- Wagenknecht, Christian: Marxistische Emblematik. Zu Bertolt Brechts »Kriegsfibel«, in: Emblem und Emblematikrezeption. Hrsg. von Sibylle Penkert, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 543-559
- Ward, Simon: Ruins and Poetics in the Works of W.G. Sebald, in: W.G. Sebald: A Critical Companion. J.J. Long/Anne Whithead (Ed.), Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 58-71
- Weber, Markus R.: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken, in: W.G. Sebald. Text + Kritik, München: Text + Kritik, S. 63-75
- Wilms, Wilfried: Taboo and Repression in W.G. Sebald's »On the Natural History of Destruction«, in: W.G. Sebald: A Critical Companion. J.J. Long/Anne Whithead (Ed.), Edinburgh: Edinburgh University Press 004, S. 175-189

Interviews

- »Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument.« Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie. NZZ, 26.2.2000, S. 77ff.
- Hage, Volker: Lakonie als Antwort: Alexander Kluge. [Interview über »Luftangriff auf Halberstadt«], in: Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 201-210
- Löffler, Sigrid: »Wildes Denken«. Gespräch mit W.G. Sebald. In: W.G. Sebald. Porträt 7. Hrsg. von Franz Loquai, Eggingen: Isele 1997, S. 135-144

- »Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen« W.G. Sebald im Interview mit Uwe Pralle. Süddeutsche Zeitung vom 22.12.2001; auf: <http://home.eduhi.at/teacher/davogg/dossiers%20050%20garsten/dossier%20sebald.htm> vom 11.1.2007
- The Last Word – Interview mit Maya Jaggi. The Guardian, 21.12.2001. Auf: <http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,624750,00.html> vom 11.1.2007
- The Meaning of Coincidence – An interview with the writer W.G. Sebald, by Joe Cuomo, in: The New Yorker (03.9.2001); auf: http://www.newyorker.com/online/content/articles/010903on_onlineonly01 vom 11.1.2007
- von Steinaecker, Thomas: »Im Grunde bin ich Ikonoklast« – Ein Gespräch mit Alexander Kluge über die Abbildungen in seinen Texten, in: Kultur & Gespenster. H. 1 (Sommer 2006)
- »Wie erkennt man einen Dämon? Er schwatzt und übertreibt.« Interview Kluges mit Thomas Combrink für die E-Literaturzeitschrift »Titel«. Auf: http://www.kluge-alexander.de/interv_wie_erkennt_man_daemon.shtml. com 11.1.2007

Sonstige Literatur

- Adorno, Theodor W. : Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M.: Fischer 2002
- Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burckhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 2, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 524-550
- Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 1998
- Amelunxen, Hubertus: Quand la photographie se fit lectrice: le livre illustré par la photographie au XIXème siècle, in: Romantisme, Bd. 15, Nr. 47 (1985), S. 92-96
- Barthes, Roland: Der Dritte Sinn, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 47-66
- Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 11-27
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985
- Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes, in: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie. Band 3, München: Schirmer & Mosel 1982, S. 138-149
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I. 2. Abhandlungen. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 431-508
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung), in: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. VII.1.

- Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1989: Suhrkamp, S. 350-384
- Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 2. Aufsätze, Essays, Vorträge. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 683-702
- Benjamin, Walter: Der Erzähler, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 438-464
- Benjamin, Walter: Der Surrealismus, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 295-309
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 368-385
- Benjamin, Walter: Kommentare zu Gedichten von Brecht, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 2. Aufsätze, Essays, Vorträge. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 2., S. 506-571
- Benjamin, Walter: M, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band V. 1. Das Passagen-Werk. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 524-569
- Benjamin, Walter: Pariser Brief I, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. III. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974: Suhrkamp, S. 482 – 495
- Benjamin, Walter: Pariser Brief II, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band III. Kritiken und Rezensionen. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 495-507
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 691-706
- Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I. 2. Abhandlungen. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 605-654
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I. 1. Abhandlungen. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 203-430
- Blazejewski, Suzanne: Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' »L'Amant« und Michael Ondaatjes »Running in the Family«, Stuttgart: Königshausen & Neumann 2002
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981
- Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München: Wilhelm Fink Verlag 1995
- Bryant, Marsha (Hg.): Photo-Textualities. Reading Photography and Literature, New York, London: University of Delaware Press 1996
- Buch, Hans Christoph: *Ut Pictura Poesis*. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München, Wien: Hanser 1972

- Bürger, Peter: Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um neue Studien erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974
- Burkhardt, Martin: Zur Entwicklung der Photographie, in: Leviathan. Jg. 20 (1992)
- Burroughs, W. S.: The Cut-up-Method of Brion Gysin, in: Ders./Brion Gysin: The Third Mind, New York: Viking Press 1978, S. 29-33
- Busche, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, Frankfurt a.M.: Fischer 1997
- Daly, Peter M.: Emblem Theory, Nendeln: KTO Press 1979
- Dietmar Elger/Uta Grosenick (Hg.): Dadaismus, Köln, London, Los Angeles, Madrid u.a.: Taschen 2004
- Dirscherl, Klaus (Hg.): Bild und Text im Dialog, Passau: Wiss.-Verlag Rothe 1993
- Dubois, Philippe: Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1998
- Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen, in: Theorie des Films. Herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 1998, S. 58-69
- Eisenstein, Sergej M.: Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form, in: Theorie des Films. Herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 1998, S. 275-304
- Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend, in: Kursbuch 15 (1968). S. 187-197
- Ernst, Max: Jenseits der Malerei, in: Als die Surrealisten noch recht hatten. Hrsg. von Günter Metken, Stuttgart: Reclam 1976, S. 329-333
- Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur vom Kubismus bis zur Gegenwart, München: Hanser 1977
- Fiedler, Leslie: Die neuen Mutanten, in: ACID. Neue amerikanische Szene. Hrsg. von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla, Darmstadt: März-Verlag 1969, S. 16-31
- Fiedler, Leslie: Cross the Border – Close the Gap, in: Ders.: The Collected Essays of Leslie Fiedler. Vol. II, New York: Stein and Day 1971, S. 461-485
- Fiedler, Leslie: The Death of *Avant-Garde* Literature, in: Ders.: The Collected Essays of Leslie Fiedler. Vol. II, New York: Stein and Day 1971, S. 454-460
- Fiedler, Leslie: The New Mutants, in: Ders.: The Collected Essays of Leslie Fiedler. Vol. II, New York: Stein and Day 1971, S. 379-400
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche, in: Ders.: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 135-172
- Freud, Sigmund: Der Humor, in: Ders.: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 251-260
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie [1915/1917], in: Ders.: Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 193-212

- Freud, Sigmund: Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse [1912], in: Ders.: Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 25-36
- Gernsheim, Helmut: Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre, Berlin: Propyläen Verlag 1983
- Hagstrum, Jean H.: The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray, Chicago: University Press 1958
- Hecken, Thomas: Pop-Literatur um 1968 in: Schäfer, Jörgen (Hg.): Pop-Literatur. Text + Kritik. Sonderband, München: Text + Kritik 2003, S. 41-54
- Hegel, Georg Friedrich: Werke. Hrsg von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 7. Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970
- Heidegger, Martin: Die Zeit des Weltbildes, in: Ders.: Holzwege. Frankfurt a.M.: Klostermann 1950, S. 69-104
- Heidtmann, Frank: Wie das Photo ins Buch kam, Berlin: Berlin-Verlag 1984
- Hermant, Jost: Pop International. Eine kritische Analyse, Frankfurt a.M.: Athenäum 1971
- Herzfelde, Wieland: John Heartfield. Leben und Werk, Westberlin: Verlag der Kunst 1986
- Hirsch, Marianne: Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory, Cambridge, MA: Harvard University Press 1997
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 4, Tübingen: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998
- Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, Stuttgart: Metzler 1978
- Huysen, Andreas: Postmoderne – eine amerikanische Internationale?, in: Ders. (Hg.): Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 13-44
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991
- Jünger, Ernst: Der Arbeiter, in: Ders.: Sämtliche Werke. Essays II, Stuttgart: Klett-Cotta 1981, S. 10-317
- Jünger, Ernst: Über die Gefahr, in: Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten. Hrsg. von Ferdinand Buchholtz, Berlin: Junker und Dünnhaupt 1931
- Jünger, Ernst: Über den Schmerz, in: Ders.: Sämtliche Werke. Essays I. Betrachtungen zur Zeit, Stuttgart: Klett-Cotta 1980, S. 145-191
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Gießen: Anabas-Verlag 1978
- Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie. Band 1 – 3, München: Schirmer & Mosel 1979 – 1982
- Killy, Walther (Hg.): Literatur-Lexikon. Band 13. Begriffe, Realien, Methoden, München: 1992
- Koppen, Erwin: Literatur und Photographie: über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart: Metzler 1987
- Korte, Hermann: Die Dadaisten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994
- Kracauer, Siegfried: Die Angestellten, in: Ders.: Schriften I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 205-306

- Kracauer, Siegfried: Die Photographie, in: Ders.: Schriften. Band 5. 2. Aufsätze: 1927 – 1931. Hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 83-98
- Kracauer, Siegfried: Schriften 4. Geschichte – Vor den letzten Dingen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964
- Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur: zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 1999
- Krauss, Rosalind: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, London: MIT Press 1985
- Krieger, Michaela: Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der *Peinture en Camaieu* im frühen 14. Jahrhundert, Wien: Holzhausen 1995
- Krieger, Michaela: Skulptur als Thema der Malerei im Œuvre des Bartholomäusmeisters, in: Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäusaltars. Hrsg. von Rainer Budde und Roland Krischel, Köln: DuMont 2001, S. 222-239
- Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993³
- Lacan, Jacques: Das Seminar. Band 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Berlin: Quadriga 1987
- Lang, Bernhard: Himmel und Hölle. Jenseitsglaube von der Antike bis heute, München: C. H. Beck 2003
- Lang, Lothar: Surrealismus und Buchkunst, Leipzig: Edition Leipzig 1992
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973
- Levi-Strauss, Claude: Sehen, Hören, Lesen, München, Wien: Suhrkamp 1995
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996²
- Lunenfeld, Peter: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild, in: Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 158-177
- Lukács, Georg: Probleme des Realismus, Berlin: Aufbau-Verlag 1955
- Maar, Christa (Hg.): Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder, Köln: DuMont 2004²
- Maier, Karl Ernst: Jugendliteratur. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung, Bad Heilbrunn: Klinkhardt 1993
- Martin, Sylvia/Grosenick, Uta (Hg.): Futurismus, Köln, London, Los Angeles u.a.: Taschen 2005
- Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte [1844], in: Günter Hillmann (Hg.): Pariser Manuskripte. Texte zu Methode und Kritik II, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1966
- Mathy, Dietrich: Europäischer Dadaismus oder: Die nichtige Schönheit, in: Hans Joachim Piechotta (Hg.): Die literarische Moderne in Europa. Band 2. Formationen der literarischen Avantgarde, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 102 – 122
- McLuhan, Marshall: Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen, Amsterdam: Verlag der Kunst 1996
- McLuhan, Marshall: The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man, New York, Toronto, London: Addison-Wesley 1960

- McLuhan, Marshall: *Understanding Media – The Extensions of Man*, New York, Toronto, London: McGraw-Hill 1964
- Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press 1994
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage: Literatur, bildende Kunst, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München: Wilhelm Fink Verlag 2000
- Mödersheim, Sabine: *Materiale und mediale Aspekte der Emblematis*, in: Eva Horn/Manfred Weinberg (Hg.): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1998
- Müllder-Bach, Inka: *Das Grau(en) der Prosa oder: Hoffmanns Aufklärungen. Zur Chromatik des Sandmann*, in: »Hoffmanneske Geschichte«. *Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Hrsg. von Gerhard Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 199-221
- Müller, Adam: *Etwas über Landschaftsmalerei*, in: Ders.: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Band 2. Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied, Berlin: Luchterhand 1967, S. 187-189
- Paquet, Marcel: *René Magritte. Der sichtbare Gedanke*. Köln, London, Los Angeles u.a.: Taschen 2001
- Petersen, Jürgen H.: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik*, München: Wilhelm Fink Verlag 2000
- Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick: zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1990
- Rajewsky, Irnia: *Intermedialität*, Tübingen, Basel: Francke 2002
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2*, New York, Berlin: de Gruyter 2000
- Riha, Karl: *Cross-Reading und Cross – Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik*, Stuttgart: Metzler 1971
- Sarah Kofman: *Freud – Der Fotoapparat*, in: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hrsg. von Herta Wolf, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 60-66
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993
- Schnitzler, Günter (Hg.): *Intermedialität – Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*, Freiburg: Rombach 2004
- Scholz, Bernhard F.: *Das Emblem als Textsorte und als Genre: Überlegungen zur Gattungsbestimmung des Emblems*, in: Christian Wagenknecht (Hg.): *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1989, S. 289-309
- Scholz, Bernhard F.: *Emblem und Emblemepoetik: Historische und systematische Studien*, Berlin: Schmidt 2002
- Schöne, Albrecht: *Emblematis und Drama im Zeitalter des Barock*, München: C. H. Beck 1964
- Shloss, Carol: *In Visible Light. Photography and the American Writer 1840 – 1940*, New York, Oxford: Oxford University Press 1987
- Simmel, Georg: *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch*, in: Ders.: *Gesamtausgabe. Band 8. II*. Hrsg. von Ottheim Rammstedt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 124-130
- Sontag, Susan: *Against Interpretation and other Essays*, New York: Anchor 1990

- Sontag, Susan: Im Zeichen des Saturn, in: Im Zeichen des Saturn. Essays, München, Wien: Hanser 1980
- Sontag, Susan: On Photography, New York: Picador 1990
- Sorensen, Bengt Algot: Symbol und Allegorie, in: Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung. Hrsg. von Manfred Lurker, Baden-Baden: Koerner 1982
- Stiegler, Bernd: Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München: Wilhelm Fink Verlag 2001
- Surmann, Rolf: Die Münzenberg-Legende. Zur Publizistik der revolutionären Arbeiterbewegung 1921-1933, Köln: Prometh-Verlag 1982
- Talbot, William Henry Fox: Der Zeichenstift der Natur, in: Wiegand, Wilfried (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt a. M.: Fischer 1981
- Täube, Dagmar R.: Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung – Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik, Essen: Verlag Die Blaue Eule 1991
- Taylor, Charles: Das Unbehagen an der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995
- Timm, Regine (Hg.): Buchillustration im 19. Jahrhundert, Wiesbaden: Harrassowitz 1988
- Das Totenbuch der Tibeter. Hrsg. von Francesca Fremantle und Chögyam Trungpa, München: Diederich 1976
- Das Totenbuch der Ägypter. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Erik Hornung, München: Goldmann 1990
- Ullrich, Wolfgang: Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde, in: Geimer, Peter: Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 381-413
- Ullrich, Wolfgang: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin: Wagenbach 2002
- Weingart, Brigitte: Bilderschriften, McLuhan, Literatur der sechziger Jahre, in: Schäfer, Jörgen (Hg.): Pop-Literatur. Text + Kritik. Sonderband, München: Text + Kritik 2003, S. 81-103
- Weissner, Carl: Cut Up. Der seziierte Bildschirm der Worte, Darmstadt: Melzer 1969
- Wescher, Herta: Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln: DuMont 1968
- Willems, Gottfried: Anschaulichkeit, Tübingen: Niemeyer 1989
- Willmann, Heinz: Die Geschichte der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. 1921 – 1938, Berlin: Dietz 1975
- Wortmann, Volker: Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln: Halem 2003
- Zima, Peter (Hg.): Literatur intermedial, Dortmund: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995

Lettre

Eva Erdmann

Vom Klein-Sein

Perspektiven der Kindheit in
Literatur und Film

Juli 2007, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-583-3

Sibel Vurgun

Voyages sans retour

Migration, Interkulturalität und
Rückkehr in der frankophonen
Literatur

Juni 2007, 322 Seiten,
kart., 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-560-4

Thomas von Steinaecker

Literarische Foto-Texte

Zur Funktion der Fotografien in
den Texten Rolf Dieter
Brinkmanns, Alexander Kluges
und W.G. Sebalds

Juni 2007, 350 Seiten,
kart., 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-654-0

Julia Freytag

Verhüllte Schaulust

Die Maske in Schnitzlers
Traumnovelle und in Kubricks
Eyes Wide Shut

Juni 2007, ca. 128 Seiten,
kart., ca. 15,80 €,
ISBN: 978-3-89942-425-6

Stefan Tigges,

Anne Monfort (Hg.)

Dramatische Transformationen

Zu gegenwärtigen Schreib- und
Aufführungsstrategien im
deutschsprachigen Theater

Juni 2007, ca. 328 Seiten,
kart., ca. 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-512-3

Peter Rehberg

lachen lesen

Zur Komik der Moderne
bei Kafka

März 2007, 296 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-577-2

Thomas Gann

Gehirn und Züchtung

Gottfried Benns psychiatrische
Poetik 1910-1933/34

März 2007, 240 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-651-9

Volker Georg Hummel

Die narrative Performanz des Gehens

Peter Handkes »Mein Jahr in
der Niemandsbucht« und »Der
Bildverlust« als Spaziergänger-
texte

Februar 2007, 220 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-637-3

Ursula Link-Heer,

Ursula Hennigfeld,

Fernand Hörner (Hg.)

Literarische Gendertheorie

Eros und Gesellschaft bei
Proust und Colette

2006, 288 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-557-4

Michael C. Frank

Kulturelle Einflussangst

Inszenierungen der Grenze
in der Reiseliteratur des
19. Jahrhunderts

2006, 232 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-535-2

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

Lettre

Petra Gropp

Szenen der Schrift

Medienästhetische Reflexionen
in der literarischen Avantgarde
nach 1945

2006, 450 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 978-3-89942-404-1

Heide Volkening

Am Rand der Autobiographie

Ghostwriting – Signatur –
Geschlecht

2006, 262 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-375-4

Meike Becker-Adden

Nahtstellen

Strukturelle Analogien
der »Kreisleriana« von
E.T.A. Hoffmann und
Robert Schumann

2006, 288 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-472-0

Annette Runte

Über die Grenze

Zur Kulturpoetik der
Geschlechter in Literatur und
Kunst

2006, 384 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-422-5

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de