

Annette Deeken

Photographie in der Literatur



Der gefrorene Augenblick

Photographie in der Literatur

Mit der Photographie, so lautet ein berühmtes Wort von Walter Benjamin, habe das „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ seinen Anfang genommen. Augenfällig und für jedermann sinnlich wahrnehmbar wurde dieser Kulturwandel durch die Erfindungen von Film und Fernsehen fortgesetzt. Erstaunlicherweise jedoch sind all diese visuellen Medien der Moderne nicht dasselbe Verhältnis zur Welt der Literatur eingegangen. So haben die Medien des bewegten Bildes, Film und Fernsehen also, zumindest in einigen Bereichen eine enge Verbindung zur Literatur gefunden: Schriftsteller schreiben Drehbücher, Romane werden verfilmt und Theaterstücke elektronisch inszeniert. Ganz anders verhält es sich mit der Photographie; sie hat von sich aus nie eine Brücke zur Literatur gebaut.

„In unnachahmlicher Treue“

Der Eindruck, daß es zwischen Literatur und Photographie keine Verbindungslinien gäbe, beruht auf dem vorherrschend dokumentarischen Charakter des technischen Bildmediums. „Es wäre schön, wenn ich jetzt durch eine Zauberruthe alle bisher gegebenen unbestimmten Wortbeschreibungen im Gemälde verwandeln könnte“ /1/, meinte Johann Gottfried Herder. Dieser Wunsch nach einem präzisen Faksimile, das langatmige Wortkunst erübrige, wurde 1838 Wirklichkeit. Während eines Aufenthalts in Paris hatte Alexander von Humboldt Gelegenheit, sich von der Erfindung Daguerres überzeugen zu lassen. Fasziniert von der wegweisenden Erfindung der Abbildungstechnik berichtete er:

Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue mahlen; Licht, gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten, bleibende Spuren zu lassen. Betrug, Nachhelfen mit Pinselstrichen ist aber garnicht denkbar. Die Bilder haben ganz den unnachahmlichen Naturcharakter, den die Natur nur selbst hat aufdrücken können. /2/

Eben dieser Charakter einer (vermeintlich) unverfälschten Wiedergabe der Wirklichkeit, ohne menschliches Zutun, steht nun aber in direktem Gegensatz zum Reich des Wortes und zur Freiheit der literarischen Gestaltung. Der Vorteil der „unnachahmlichen Treue“ in der Wiedergabe impliziert zugleich den Nachteil, von der Welt der literarischen Imagination ausgeschlossen zu sein.

Noch nicht einmal die vielgestaltig denkbare Möglichkeit der Buchillustration, wie Malerei und Graphik sie bieten können, wurde in dem visuellen Medium innovativ genutzt. Meist bleibt der Bezug zur Literatur auf eine äußerliche Beziehung beschränkt, wie etwa bei Bildbänden oder auf Buchumschlägen. Auch wenn die Photographie zum Beispiel im Bildjournalismus längst bewiesen hat, daß sie kein bloßes Instrument der Abbildung ist, auch wenn sie gestalten und künstlerisch manipulieren kann, der Befund bleibt: die Photographie hat zur Literatur keine innere Beziehung entwickelt. Dieser Befund ist deshalb umso erstaunlicher, weil sich der historische Nachfolger des technisch reproduzierbaren Mediums ja keineswegs an diese Weltenteilung gehalten hat. Der Film, nichts anderes als „lebende Photographien“, wie man zur Zeit seiner Entstehung sagte, ist ebenso industriell, technisch und reproduktiv wie das photographierte Bild, aber er hat es immerhin zu einer eigenständigen Gattung, der Literaturverfilmung, gebracht.

Verschiebt man die Blickrichtung etwas, stellt sich der Befund jedoch anders dar: von seiten der Literaten nämlich wurde das Bildmedium keineswegs ignoriert, auch wenn Heinrich Heine (der zur Zeit der öffentlichen Bekanntgabe der Erfindung Daguerres in Paris weilte) keine Silbe darüber verlor. Einige Spuren sollen im folgenden nachgezeichnet werden.

Der erste Photoamateur in der Literatur

Schon lange bevor mit der Photographie die technische Reproduktion von Bildern möglich wurde, war man allenthalben fasziniert von dem Phänomen der flüchtigen Schatten, das Platon in seinem berühmten Höhlengleichnis thematisiert hat. „Und sie bilden sich auf einer Wand ab, die einer dünnen und mit einem Loch versehenen Wand entgegengesetzt ist“, beschrieb Leonardo da Vinci das Phänomen der optischen Abbildung, die sich durch eine sogenannte Camera obscura herstellen läßt. Fasziniert und verwundert fragte da Vinci: „Wer könnte glauben, daß ein so enger Raum die Formen des gesamten Universums in sich aufnehmen könnte?“ /3/ Dieser Faszination schlossen sich Lessing und Goethe uneingeschränkt an. Zu ihrer Zeit war die Camera obscura bereits ein dem Photoapparat täuschend ähnlicher Kasten, tragbar und handlich, mit einem Objektiv und einem Sucher versehen. Die dreidimensionale Realität konnte mittels einer optischen Linse, die das Licht bündelte, auf eine Fläche projiziert werden. Die Perspektive einer Straßenszene, die Umrisse einer Silhouette und die Proportionen konnten dank der einfachen Lochkamera abgebildet werden. Dieses Festhalten des widergespiegelten Bildes freilich war noch kein mechanischer Akt, sondern bedurfte einer zeichnenden Hand. Goethe war nicht nur ein großer Bewunderer dieser Camera obscura, deren Verwendung er auf seiner Italienreise erlernt hatte, er besaß auch selbst einen solchen Apparat.

In dem Roman „Die Wahlverwandschaften“ schildert Goethe einen Engländer, der seine Reisebekanntschaft Eduard bei der Anlage eines Parks berät. Auch wenn der englische Parkexperte, seine Ansichten aus der Ferne noch selbst gezeichnet hatte, so konnte er dies doch nur mit Hilfe der „dunklen Kammer“ bewerkstelligen. Unabhängig von Zeit und Raum konnte er seine Amateurbilder für den privaten Gebrauch vorführen, so, wie man später die technisch hergestellten Daguerrotypen und Photographien vorzeigte.

... denn er beschäftigte sich die größte Zeit des Tags, die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer aufzufangen und zu zeichnen, und dadurch sich und andern von seinen Reisen eine schöne Frucht zu gewinnen. Er hatte dieses, schon seit mehreren Jahren, in allen bedeutenden Gegenden getan und sich dadurch die angenehmste und interessanteste Sammlung verschafft. Ein großes Portefeuille, das er mit sich führte, zeigte er den Damen vor und unterhielt sie, teils durch das Bild, teils durch die Auslegung. Sie freuten sich, hier in ihrer Einsamkeit die Welt so bequem zu durchreisen, Ufer und Häfen, Berge, Seen und Flüsse, Städte, Kastelle und manches andre Lokal, das in der Geschichte einen Namen hat, vor sich vorbeiziehen zu sehen. /4/

Prosa im Atelier

Durch die Erfindungen von Niépce, Daguerre und Talbot wurde es bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts möglich, der tragbaren dunklen Kammer Bilder zu entlocken, die nicht nur flüchtige Schattenbilder waren, sondern bleibende Spiegelbilder. Die Frühzeit des neuen Mediums und des neuen Berufsstandes der Photographen schildert der Schriftsteller Max Dauthendey in seinem Buch „Der Geist meines Vaters“. Das autobiographisch geprägte Werk trägt den Untertitel „Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert“, eine mit Bedacht gewählte Bezeichnung, denn mit ihm distanzierte sich der künftige Lyriker von seinem Vater Carl, einem Photographen. Und er distanzierte sich gleichzeitig von dem neuen Bildmedium, in welchem er den naiven Glauben an den technischen Fortschritt verkörpert sah, wie er typisch für das 19. Jahrhundert gewesen war.

Dauthendeys Erzählung spiegelt aus subjektiver Sicht einen wichtigen Abschnitt der Photographiegeschichte wider, denn wegen der langen Belichtungszeiten wurde das tägliche Brot der Berufsphotographen bis zur Jahrhundertwende nicht in der Außenwelt, sondern in der künstlichen Binnenwelt der Ateliers verdient.

Sein Vater sei ein durch und durch prosaischer Mensch gewesen, der niemals in seiner

Jugend ein Märchen gelesen habe, der die Literatur der Romantik bedenkenlos ignoriert und sich stattdessen dem Gewerbe „der neuen Lichtkunst“ gewidmet habe. Bei diesen Arbeiten habe er, wie Max Dauthendey mit bitterem Unterton vermerkt, dem väterlichen Photographen als Lehrling gedient.

Mein Tag begann ungefähr so: dreißig Personen kamen an, eine Hochzeitsgesellschaft, ein Gruppenbild. Jede dieser Personen ist eine Welt aus Licht und Schatten, jede eine verkörperte Eitelkeit, die in der Sekunde der Aufnahme das vorteilhafteste Gesicht ihres ganzen Lebens aufsetzen soll. Alle diese dreißig Personen, die sich sonst nie im Leben zusammengefunden haben, sollen jetzt plötzlich in drei Minuten von mir vorteilhaft zusammengesetzt werden, von mir, der ich die Leute in meinem Leben noch nie gesehen, der ich von ihrem Lachen, ihrem Sprechen, ihren Gesichtszügen verwirrt werde, von mir sollen alle diese Wildfremden zu einem harmonischen Ganzen vereinigt werden. Ein Bild soll in fünf Minuten entstehen, das noch nach fünfzig Jahren den Enkeln zur goldenen Hochzeit gezeigt werden soll! /5/

Die Aufgabe, ein Gruppenbild in künstlich hergestellter Harmonie abzulichten, erschien Max Dauthendey als ein sinnloses Diktat der Technik. Die Photographie, wie er sie als Jugendlicher im Atelier seines Vaters erlebte, war ein prosaisches Geschäft, bar jeder Poesie und Inspiration. Und wenn der seelenlose Apparat überhaupt einmal die Kunstwelt des Ateliers verließ, dann nahm dies für den Photolehrling die Form einer Fließbandarbeit an. Die Fähigkeit des sturen Ablichtens nahm groteske Züge an:

Inzwischen wird eine Leiche angemeldet. Ein Graf hat sich erschossen. Die Beerdigung ist morgen. Der Apparat muß in des Toten Wohnung geschickt werden. Sobald ich mit den nächsten Aufnahmen fertig bin, muß ich hineilen. Erst sind aber einige Studenten zu erledigen. Beim Studenten, nicht zu vergessen, du Träumer, immer die Gesichtshälfte photographieren, die die meisten Schmissee aufweist. Welche rührenden Geschmacklosigkeiten muß ich mit heldenhafter Selbstverleugnung auf dringenden Wunsch ausführen! /6/

Nach dieser Schilderung verwundert sicher nicht mehr, daß Max Dauthendey sich der Rolle eines lyrischen „Träumers“ verschrieb und das prosaische Gewerbe des Ablichtens in seinem weiteren Werk mit keiner Silbe mehr erwähnte.

Die optische „Epidemie“

Die Photographie als das reine Gegenstück zur Poesie, das rein technische Reproduzieren jenseits aller ästhetischen Feinsinnigkeit – diese negative Distanz zum Medium findet sich auch bei Thomas Mann. Aber seine beißende Ironie richtete sich, im Unterschied zu Dauthendey, nicht gegen das Medium als solches, sondern gegen ihren massenhaften Gebrauch in der Hand von Amateuren.

In seinem Roman „Der Zauberberg“ hält Thomas Mann die Entwicklung fest, daß die Photographie seit Beginn des 20. Jahrhunderts kein Privileg mehr darstellte für ein spezielles Gewerbe, sondern Einzug in den Alltag hielt. Den historischen Wandel von der Berufsausübung zur Hobbybeschäftigung zeichnet Thomas Mann auf satirische Weise, indem er die „Liebhaberphotographie“ aufs Korn nimmt, nicht zufällig in dem Kapitel „Der große Stumpfsinn“. Denn um ihre Langeweile zu vertreiben, war den bourgeoisen Lungenkranken auf dem Zauberberg jede Mode recht. Noch vor dem unentwegten Verzehr von Schokolade oder dem Sammeln von Briefmarken nennt Thomas Mann die Photographie als modisches Mittel ihrer „betriebsamen Liederlichkeit“:

... schon zweimal aber – denn wer lange genug hier oben verweilte, konnte die periodische Wiederkehr solcher Epidemien erleben – war die Leidenschaft dafür auf Wochen und Monate zur allgemeinen Narretei geworden, so daß niemand war, der nicht, mit besorgter Miene den Kopf über eine in die Magengrube gestützte Kamera gebeugt, die Blende hätte blinzeln lassen, und das Herumreichen von Abzügen bei Tische kein Ende nahm.

Ein Jahrhundert zuvor hatte Goethe den Bild-amateur noch voller Respekt geschildert, als einen Mann, der seine „tragbare dunkle Kammer“ nutzte, um die ferne Welt in der Tasche mit sich führen und Unwissenden zeigen zu können. Bei Thomas Mann hingegen erntet der Amateur 1924 nichts als Spott, jedoch keineswegs deshalb, weil er fotografiert, sondern weil er dieses schlecht und motivlos tut, sich jeder Mode bedenkenlos verschreibt.

Bald fand man das einfache Lichtbild abgeschmackt; Blitzlichtaufnahmen und farbige Photographien nach Lumiäre kamen in Schwung. Man weidete sich an Bildern, auf denen Personen, vom Magnesiumblitz jäh betroffen, mit stieren Augen aus fahl verkrampften Gesichtern blickten, wie Leichen Ermordeter, die man mit offenen Augen aufrecht hingesezt. /7/

Anlässlich einer Rezension bekannte sich Thomas Mann denn auch „zu einer fast schon überläuferischen Vorurteilslosigkeit“ gegen die Photographie, sofern sie Bildkunst sei.

Das „textierte“ Photo

Zu den wenigen historischen Versuchen einer Annäherung zählt der Dadaismus, der die Mediengrenzen zwischen Literatur und Photographie aufheben wollte. In diese Richtung zielt auch die heute nur wenig bekannte Satire aus dem Jahr 1929 „Deutschland, Deutschland über alles.“ Sie trägt den Untertitel „Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen montiert von John Heartfield.“ In seinem Vorwort machte Tucholsky auf die ihm eigene polemische Art deutlich, daß beide in dem Buch kombinierten Medien eine eigenständige Leistung einbringen: es sei eben unmöglich, „eine Fotografie zu textieren“. Womit Tucholsky auf den Sachverhalt anspielte, daß gerade durch die Verbindung von Literatur und Bild eine neue Qualität in der Aussage geschaffen werde.

Am deutlichsten wird diese neue, in diesem Fall satirische Qualität der Medienverbindung an Tucholskys vielzitiertem Gedicht „Mutterns

Mutterns Hände



*Hast uns Stulln jeschnitten
un Kaffe jekocht
un de Töppe rübajeschohm ---
hast jewischt und jenäht
un jemacht und jedreht . . .
alles mit deine Hände.*

*Hast de Milch zujedeckt,
uns Bobons zujesteckt
un Zeitungen ausjetragen ---
hast die Hemden jezählt
un Katoffeln jeschält . . .
alles mit deine Hände.*

*Hast uns manches Mal
bei großen Schkandal
auch 'n Katzenkopp jegeben.
Hast uns hochjebracht.
Wir wahn Sticker acht,
sechse sind noch am Leben . . .
alles mit deine Hände.*

*Heiß warn se un kult.
Nu sind se alt.
Nu bist du bald am Ende.
Da stehn wa nu hier,
und denn komm wir bei dir
und streicheln deine Hände.*

Hände“ /8/, das zumeist als reiner Textteil wiederabgedruckt wurde. Mit ausgesprochen irreführender Konsequenz, denn für sich genommen lesen sich die Reime im Berliner Dialekt wie eine rührende Hommage zum Muttertag, wie ein verklärendes Loblied an die unermüdlich arbeitende Mutter. Ganz anders jedoch liest sich die Aussage, sobald man das Photo betrachtet, das nämlich das Resultat der Mutterliebe nüchtern und eindringlich dokumentiert: abgearbeitete Hände einer Frau aus offenbar ärmlichen Verhältnissen. Das Gefühl der Rührung wird so polemisch gebrochen und nimmt die Qualität eines gesellschaftskritischen Untertones an.

Lyrische Schnappschüsse

Ein besonders enge Beziehung zur Photographie hatte der Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann, der 1975 bei einem Autounfall ums Leben kam. Bezeichnenderweise gilt auch er, wie Tucholsky, als Querdenker in der literarischen Landschaft. Dem Prinzip nach wiederholt sich bei Brinkmann die Entgrenzung der Medien Grenzen durch die Montage und Collage. Am deutlichsten in seinem Buch „Rom, Blicke“, das eine Mixtur aus Autobiographie, Reiseschilderung, Reportage, Landkarten, beschrifteten Photos, Souvenirs usw. ist. Er hat in weiten Teilen die Technik des Schnappschusses, die dem Amateur zur Erinnerungsstütze dient, auf die literarische Form der Darstellung übertragen. Bei ihm nähert sich nicht die Photographie der Literatur an, sondern genau umgekehrt. Das sprachliche Kunstwerk adaptiert die Banalität des Vorgangs beim Verfertigen von Bildern: „Treten, Schritte, Sehen: klack, ein Foto!: Gegenwart, eingefroren.“ /9/

Auch in seinem lyrischen Werk hat Brinkmann seine dichte Beziehung zum visuellen Medium zum Ausdruck gebracht. Schon der Titel des Bandes „Standphotos“ verweist darauf, wie auch viele Titel von Gedichten wie „Zelluloid“, „Optik“, „Daguerrotyp“. Und explizit ein Gedicht Brinkmanns lautet:

Photographie
Mitten
auf der Straße
die Frau
in dem
blauen Mantel /10/

Dieses Gedicht Brinkmanns wirkt von seinem Inhalt her alltäglich. Seine Intensität erhält es nicht aus der Wortwahl, nicht aus dem optischen Reiz des Dargestellten, sondern aus der rhythmisch durchdachten Komposition, die sprachlich den Vorgang einer visuellen Wahrnehmung zum Ausdruck bringt. Was scheinbar nur einen Moment dauert, das Sehen der Frau im blauen Mantel während des Photographierens, löst Brinkmann in fünf Augenblicke auf, einzig und allein, weil er das Geschriebene in Absätzen anordnet und damit eindringlich betont. So hat der Lyriker seinerseits ein visuelles Medium eingesetzt, nämlich die Schrift, um ein anderes Medium zu charakterisieren – und deutlich signalisiert, daß das einfach zu bedienende Medium der Photographie banal und bar jeden Anspruchs wirken mag, aber ebensowenig sein muß wie ein lyrischer Schnappschuß.

Annette Deeken

Anmerkungen:

- 1 Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. – In: Sämtliche Werke. – Band 13. – Hildesheim 1967. – S. 250.
- 2 Zitiert nach Erwin Koppen: Literatur und Photographie. – Stuttgart 1987. – S. 37.
- 3 Ebenda. – S. 22.
- 4 Johann Wolfgang Goethe: Gesammelte Werke. – Band IX. – Zürich 1964. – S. 210f.
- 5 Max Dauthendey: Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert. – München 1912. – S. 338.
- 6 Ebenda. – S. 339.
- 7 Thomas Mann: Der Zauberberg. – Gesammelte Werke. – Band III. – Frankfurt a.M. 1960. – S. 873.
- 8 Kurt Tucholsky: Deutschland, Deutschland über alles. – Ein Bilderbuch, montiert von John Heartfield. – Berlin 1929. – S. 171.
- 9 Rolf Dieter Brinkmann: Rom, Blicke. – Reinbek 1979. S. 139.
- 10 Aus: Rolf Dieter Brinkmann: Standphotos. Gedichte 1962-1970. – Reinbek 1980. – S. 52.