Rolf H. Krauss: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts

Ostfildern: Hatje Cantz 2000, 172 S., ISBN: 3-7757-0854-5, DM 28,-

Der Fotohistoriker Rolf H. Krauss wirft den Blick auf die Literatur des 19. Jahrhunderts um Einflüssen von Wahrnehmungsweisen nachzugehen, die infolge der Verbreitung der Fotografie entstanden sind. Krauss zeichnet damit nicht die Wege der Fotografie als Motiv in der Literatur nach, sondern sucht ‚Beweise‘ für die stillschweigende Übersetzung fotografischer Charakteristika in neue Beschreibungstechniken. Zur Identifizierung seines hybriden Gegenstands ‚literarische Fotografie‘ modifiziert er die von Heinz Buddemeier 1981 in *Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils* entwickelten Kriterien, mit deren Hilfe sich „das photographische Bild vom bloßen Blick auf einen Wirklichkeitsausschnitt“ (S.59) ebenso wie von gemalten Abbildern unterscheiden lassen soll. Dieser Katalog fotografischer Sehweisen umfasst einen festen und privilegierten Beobachterstandpunkt, Ausschnitthaftigkeit, einen größeren bzw. anderen Schärfereich, die Verkleinerung bei der Wiedergabe, Beschränkung auf den Sehsinn, Genauigkeit im Sinne einer nichtselektiven Wiedergabe sämtlicher Details, Immobilisierung des Gesehenen, Perspektivenwandel als Effekt verschiedener Brennweiten sowie die Reproduzierbarkeit der Fotografie.

Krauss will nachweisen, dass sich solche Aspekte in der literarischen Perspektivik niederschlagen. Aber wie kann Literatur ‚unscharf‘ sein? Sind unerwähnte ‚Ränder‘ von Beschreibungen mit dem fotografischen ‚Aus-Schnitt‘ vergleichbar? Diese für narratologische und intermediale Theoriebildung interessante Übersetzungsproblematik umgeht Krauss, indem er die Metaphorik der Fotografie unkritisch auf die Textanalyse anwendet und mithin metasprachlich das bereits suggeriert, was seine Analyse zutage fördern sollte. So heißt es zu Theodor Fontanes *Effi Briest*: „Alles, was beschrieben wird, tritt mit unterschiedsloser Schärfe vor die Augen des Lesers. Der mittägliche helle Sonnenschein, von dem die Rede ist, der breite Schatten wirft, verstärkt diesen Befund.“ Denn: „Die vorhandene Helligkeit ermöglicht eine starke Ablendung des Objektivs bei relativ kurzer Belichtungszeit mit der Folge einer über das ganze Bild in der Fläche und in der Tiefe gleichmäßig verteilten Schärfe. Insofern kann von einer spezifisch photographischen Schärfe gesprochen werden.“ (S.73) Nur: Der Leser ist kein Betrachter. Dass es eine fotografische Vorlage zur beschriebenen Szenerie gegeben hat bzw. diese unbewusst so beschrieben worden ist, als hätte es eine solche gegeben, müsste Krauss dem Leser erst beweisen!

Bei Krauss hat Sprache die Funktion, in einem 1:1-Verfahren Wirklichkeit abzubilden. Das ästhetische Potential einer sprachlichen Beschreibung, ihr ‚Mehr‘ gegenüber einer abzubildenden Realität, gerät fast ganz aus dem Blick. „Vorgeführt wird die möglichst eingehende Beschreibung einer bestehenden Bildvorlage, nicht weniger, aber auch nicht mehr“ (S.75), behauptet Krauss zum Gehalt seiner literarischen Vorlagen, über die er abseits der Kriterien zur fotografischen Wahrnehmung nicht mehr sagen kann, als dass mit „[L]iebe zum Detail Das [sic!] Bild beschrieben wird“. (S.75)

Der Liebhaber ist überzeugt: „Je literaturwissenschaftlich unbefangener ich mich diesem Vorgehen unterzog, desto deutlicher mussten etwaige Spuren photographischer Technik erkennbar werden.“ (S.20) Der vorgeblich amateurhafte Verzicht auf Theorie ersetzt aber nur die genaue Analyse und eine sachliche Argumentation. „Victor schlendert wie mit einer Kamera bewaffnet über die Insel. Wo es interessant ist, bleibt er stehen und macht eine Aufnahme. Der Erzähler beschreibt nicht den Gang selbst, sondern die Bilder, die Victor von ihm aufgenommen hat. Schon insofern ist die so dem Leser vorgestellte Bilderkette photographischer Natur.“ (S.103)

Bedauerlich ist dieser Ton deshalb, weil neben der interessanten Fragestellung auch Krauss' Methode zunächst ansprechend ist. Er vergleicht Texte aus dem Zeitraum von 1772 bis 1905 zu verwandten Motiven und kann die Ähnlichkeit einer von verschiedenen panoramatischen Techniken geprägten Sehweise mit literarischen Schreibweisen vor der Erfindung der Fotografie ebenso nahelegen wie die unterschiedlichen Funktionen panoramatischer und fotografischer Perspektivik im *Grünen Heinrich* von Gottfried Keller. Anregend sind auch seine Beispiele,

wie Bewegung mit beschreibenden Mitteln als Bilderkette suggeriert werden kann (Stifter) oder eine Folge von immer detaillierteren Teilbildern die Handlung überformt (Storm).

Mit chronologisch vorgehenden Vergleichen zu den Themen Porträt, Architektur, Landschaft und Innenraum legt Krauss nahe, dass Reflexion, stilisierende Ordnungsschemata und die Wiedergabe von Empfindungen nach Erfindung der Fotografie abgelöst werden von der Privilegierung des Sehsinns, der Benennung des Sichtbaren. Das Ende der ‚poetisierten‘ Beschreibung begründet Krauss dementsprechend mit der ‚anschlagbaren‘ Objektivität der Fotografie.

Das Fazit kann nur nüchtern ausfallen: Krauss' Argumentation schafft keine Klarheit, sondern nur wenig mehr als unscharfe Relationen zwischen zwei medialen Ausdrucksformen. Die Lektüre legt nahe, dass sich das Verhältnis von Fotografie und Literatur in zukünftigen Studien mit dem Blick auf ihre jeweiligen Differenzen, Eigengesetzlichkeiten und auf die Grenzen ihrer Übersetzbarkeit produktiver bestimmen lassen wird als allein mit Metaphern der Fototechnik. Und dann sollten entsprechende Vorüberlegungen von Hubertus von Amelunxen vielleicht auch ernster genommen werden, als Krauss es in seiner Einleitung getan hat.

Torsten Pflugmacher (Essen)