

Philippe Hamon: *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*

Paris: José Corti 2001, 320 S., ISBN 2-7143-0749-3, FF 144,-

Hierzulande sind die Arbeiten des Romanisten Philippe Hamon wenig bekannt. Als Spezialist für französische Literatur des 19. Jahrhunderts hat er sich neben seinen Studien über Zola intensiv um eine allgemeine Theorie der Beschreibung bemüht: augenscheinlich mit Erfolg, da man die Ergebnisse – eine Monografie (*Du descriptif*, Paris 1993) und eine Anthologie (*La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris 1991) – noch heute sogar in Provinzfilialen der FNAC bereitgestellt finden kann. *Imageries* ist nun die naheliegende Erweiterung dieser literaturtheoretischen Untersuchungen; fokussiert werden intermediale Bezüge im literarischen Diskurs. Eine Übersetzung des anspielungsreichen Titels fällt allerdings schwer: ‚Bildorte‘ trifft das Thema nicht ganz, ‚Ikonotopoi‘ verweist gezielter auf Rhetorik und den Bachtinschen Chronotopos, führt aber wieder aus dem Deutschen heraus.

Worum also geht es? Die Literatur, verstanden als Ort des Imaginären einerseits, und das 19. Jahrhundert andererseits als eine Epoche, in der zahlreiche Möglichkeiten der Reproduktion von Wirklichkeit erfunden und zum alltäglich zirkulierenden Bestandteil dieser Wirklichkeit werden, treffen in dieser Studie aufeinander. Hamon schließt die Komplexe „l’imaginaire“ und „l’image“ zusammen und fragt, wie die Literatur auf die neue Konkurrenz durch Fotografien und andere Drucktechniken reagiert, welche Beziehungen sie mit ihnen eingeht und wie von ihr die neuen Medien thematisiert werden. Entsprechend spürt er jene neuen „Orte“ in der Literatur auf, die der „Bändigung“ (S.313) dieser „Übersemiotisierung“ (S.147) der Welt dienen sollen: Dunkelkammern, Museen, Ateliers und Straßen (Plakate) sind Orte der Zeichenproduktion, -speicherung und -exposition. Hinzu kommen der (weibliche) Körper als Gegenstand und Mittel der Reproduktion („Gesichter und Bäuche“, S.181), der Einfluss von Bildern auf literarische Vorstudien, Romanillustrationen sowie das Verhältnis zwischen rhetorischen und sichtbaren ‚Bildern‘.

Untersuchungen dieser Art sind Legion. Deshalb skizziert Hamon die literarische Topografie der Bilder des 19. Jahrhunderts nicht bloß phänomenologisch, sondern beschreibt die Eigenarten ihrer Beziehungen aus semiotischer Sicht. Die Fotografie wird ihm zur „Jahrhundertmetapher“ (S.49). Mit ihrer Erfindung verschwindet die klassische Ästhetik der Tiefe. Sie wird von jener Vollständigkeitssehnsucht nach einer ‚objektiven‘ Oberflächenerfassung ersetzt, wie sie die Romane des Realismus und vor allem des Naturalismus kennzeichnet. Der Autor ist das Pendant zur belichtbaren Platte: Er sammelt Eindrücke, die er unverändert wiederzugeben trachtet. Zum literarischen Topos wird in diesem Zusammenhang neben dem Spiegelmotiv das Beschreibungsschema Innenraum (= Kamera)-Fenster (= Objektiv)-Tür (= Verschluss)-Außenraum (= Motiv), das die hypertrophen Beschreibungen der zeitgenössischen Romane legitimieren soll.

Die Bildlektüre, deren simultane Repräsentation ein unkontrollierbares Zickzack des Auges erlaubt, wird Vorbild für antinarrative Romankompositionen, ähnlich der Lektüre eines Fotoalbums oder dem Besuch eines Museums, die der Autor als romananaloge, „semiophore“ (S.150) Sammelbecken begreift.

Alle möglichen gegenseitigen Repräsentationen von Museum und Literatur werden von Hamon in strukturalistisch geschulter Manier geradezu durchdekliniert. Der Museumsbesuch, ein weiterer Topos, wird zu einem Begegnungsort: Nicht nur Menschen, auch Bilder treffen dort aufeinander, in einem von der zeitgenössischen Kritik oft bemängelten bunten Wirrwarr. Funktional dienen diese Bilder ironisch als Klischee, als Auslöser von Sprache (im Museum versammeln sich auch die Adjektive) und parasprachlichen Phänomenen (Aahs und Oohs, Lachen, Schreie und andere Ausrufe), wodurch sowohl Figuren charakterisiert werden, als auch die Literatur unter dem Deckmantel der schönen Künste auf ihre eigenen Mechanismen verweist. Letzteres wird auch mit der Figur des Sammlers (oder des Antiquars) erreicht, deren heterogene Sammlungen von Kitschgegenständen die zeitgenössische Debatten um „Amerikanisierung der Kunst“ (S.97) spiegeln.

Als einen „hermeneutischen Ort“ (S.123) autorefenteriell wertbarer Tätigkeiten betrachtet Hamon das Atelier: Hier wird Realität in Repräsentation transformiert, hier schweigen die Betrachter, hier werden Bilder verhängt oder gleichsam erotisch – enthüllt, hier bezeugt das Chaos als strukturelle Analogie den ‚Bedeutungsnullpunkt‘ der Moderne, hier existiert ein Ensemble allegorischer Objekte der Repräsentation, hier treffen und mischen sich theoretischer, ästhetischer, kritischer, ethischer und technischer Diskurs.

Die literarischen Flaneure des 19. Jahrhunderts durchstreifen eine Landschaft voller Zeichen. Als besondere Konkurrenz für den Roman erweisen sich die überall anzutreffenden Plakate an den Mauern der Straßen: Realität und Repräsentation von Realität vermischen sich in der Erinnerung an eine von Bildern und Texten durchsetzte Welt. „Der gesamte realistisch-naturalistische Roman des 19. Jahrhunderts“, so Hamon, „entdeckt, dass das ‚Reale‘, das man sich ‚wiederzugeben‘ bemüht, weniger aus Dingen, Orten, Personen und konkreten wie stabilen Objekten besteht, als vielmehr aus Papierblättern ohne Dichte, die Gerüchte, Geräusche, Werbung, Bilder, Marken, Markenbilder, Zeichen, Namen, Rufe, Moden, Signale oder Slogans transportieren, welche alle auf immaterielle wie ephemere Weise zirkulieren.“ (S.169) Und was, wenn nicht die Plakatwand, bildet ein geeigneteres Symbol für Palimpseste?

Vervielfältigungstechniken wie Abdruck und Abguss übertragen sich auch auf die literarische Darstellung von Gesellschaft, „die unaufhörlich diese sozialisierten Posen und Haltungen dekliniert“ (S.183). Die damaligen Milieuthorien definiert Hamon um: „Das soziale Leben [...] ist eine verallgemeinerte Semiotik“ (S.202): „So wie die Industrie Bilder vervielfältigt, ist auch die Gesellschaft eine riesige

Maschine zur Herstellung von Abzügen und zur Auslöschung von Differenzen“ (S.200) durch Nachahmung.

Liest man sich durch die vielen Fundstellen, mit denen der zu einem beschreibenden Gestus neigende Hamon diese Thesen belegt, wundert man sich, warum nicht schon früher ein solcher Versuch unternommen worden ist, die Kopie als zentrale Metapher des 19. Jahrhunderts zu entschleiern.

Torsten Pflugmacher (Essen)