

Beckett vergleichbar. Helmuth Kiesels Monographie läßt Zusammenhänge hervortreten, die bislang nicht gesehen wurden.

Horst-Jürgen Gerigk

Christoph Ribbat: *Blickkontakt: Zur Beziehungsgeschichte amerikanischer Literatur und Fotografie (1945–2000)*, München (Wilhelm Fink) 2003. 359 Seiten.

Dass das Verhältnis von Literatur und Fotografie nach wie vor als ein vergleichsweise unterakzentuiertes Forschungsfeld der medienwissenschaftlich zwar zusehends sensibilisierten, die fortschreitende Entprivilegierung des Skripturalen jedoch oftmals noch immer mit Skepsis verfolgenden Philologien gelten darf, steht außer Frage. Folglich ist jede Studie, die sich um die Aufarbeitung der mannigfaltigen Wechselbeziehungen von ›Schreiben‹ und ›Lichtschreiben‹ bemüht, zunächst einmal zu begrüßen. Wenn sie dann auch noch in qualitativer Hinsicht überzeugt – umso besser. Zumindest über weite Strecken gelingt dies der hier zur Diskussion stehenden Untersuchung durchaus, die sich den US-amerikanischen Literatur-Fotografie-Interdependenzen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts widmet. Deren Heterogenität, so der Verfasser im Vorwort, erlaube allein ein an wenigen Schwerpunkten orientiertes Arbeiten, und so präsentiert er seiner Leserschaft nach einer die theoretische Rahmung des Folgenden konzis darstellenden Einleitung drei jeweils knapp hundert Seiten lange Kapitel von hoher thematischer Eigenständigkeit: Während die ersten beiden Abschnitte, welche den Fotjournalismus der 1940er und 1950er Jahre bzw. die Entwicklung des Fotobuchs seit der Jahrhundertmitte ins Zentrum stellen, sich stärker an der Fotografie interessiert zeigen, präsentiert sich der dritte, den fotografischen Diskursen im Gegenwartsroman nachspürende Abschnitt deutlich literaturwissenschaftlicher – nicht eben zum Vorteil der Studie, welche, dies sei bereits an dieser Stelle gesagt, ihre Stärken vor allen Dingen in den ersten zwei Dritteln hat. Hier gelingen Ribbat einige bemerkenswerte Beobachtungen, was sich zentral auf die Tatsache zurückführen läßt, dass der Verfasser nicht in die ›Theoriefalle‹ tappt, in der sich das Gros der gegenwärtigen Fotoforschung befindet, welches noch immer meint, klären zu müssen, wie das Verhältnis zwischen Realität und Fotografie beschaffen ist – dies obgleich hierzu mit André Bazins 1945 vorgelegter »Ontologie des fotografischen Bildes«, Karl Paweks Schriften der 1960er Jahre (*Totale Photographie* [1960], *Das optische Zeitalter* [1963] sowie *Das Bild aus der Maschine* [1968]), spätestens aber mit Philippe Dubois' *Der fotografische Akt* von 1983 alles, aber auch wirklich alles Relevante gesagt worden ist. Nicht zuletzt aufgrund des – gerade bei medienwissenschaftlich aufgeschlossenen Philologen häufig zu beobachtenden – Fehlglaubens, die x-te Proust-, Benjamin- oder Barthes-Exegese würde neue Erkenntnisse über das Bildmedium ans Tageslicht befördern, »[bleiben]«, so heißt es in der Einführung völlig zu Recht, »[d]ie fotografischen Werke selbst [...] oft ›ungelesen‹, ebenso die künstlerischen Strategien, die Themen, die

Ästhetik der fotografischen Praxis« (28). Ein Umdenken sei demnach dringend geboten, und ohne Frage liefert Ribbats Studie hierzu einen wichtigen Beitrag.

Als chronologischen Ausgangspunkt wählt diese das Ende des Zweiten Weltkrieges, das heißt eine »Zeit, in der die Fotografie auf dem Höhepunkt ihrer Macht stand« (72), was sich zweifellos auch dem vom Verfasser besonders profilierten Umstand verdankte, dass sich, so meinte man damals, angesichts des vielfältigen Grauens die eklatanten Limitationen der verbalen Repräsentation nur zu deutlich offenbaren – zumal gegenüber der Fotografie, deren vermeintliche Objektivität und Wirklichkeitsnähe sie dazu prädestinierte, zur zentralen Elends- und Grausendokumentatorin zu avancieren. Selbst unschuldig und wahrhaftig, fungierte das Bildmedium zugleich als Stimme der Unschuldigen, allen voran der Kinder, deren deplorabilem Dasein in Nachkriegseuropa sich zahlreiche Fotografen widmeten, unter anderem Magnum-Mitbegründer David Seymour. Dessen berühmtes Bild von dem polnischen Mädchen Terezka, das, verstört in die Kamera blickend, auf einer Tafel ein Chaos mäandernder Linien zeichnet, dokumentiert aber genau genommen weniger die Macht der Fotografie als vielmehr deren unbedingte Abhängigkeit von der Sprache, lässt doch erst die Bildunterschrift, die dem Betrachter verrät, dass es sich bei den Krakeleien um Terezkas Zeichnung zum Thema »Home« handelt, das Foto zur erschütternden »Repräsentation innerer Zerstörung« (53) werden. In untrüglicher Weise entlarvt die – von Ribbat hervorragend ausgewählte – Aufnahme demnach die speziell in den 1950er Jahren so oft formulierte These von der fotografischen Universalsprache als einen die Realität gründlich verzeichnenden Mythos, der seinen glühendsten Anhänger aller Wahrscheinlichkeit nach in Edward Steichen fand. Bekanntlich kuratierte dieser 1955 am Museum of Modern Art mit *The Family of Man* die noch immer fraglos bedeutendste Fotoausstellung überhaupt, die als – wenn man so wollte – notorisch optimistische Apotheose der Life-Fotografie in Ribbats Studie zwar zu Recht einen besonderen Schwerpunkt bildet, allerdings eine reichlich konventionelle Interpretation erfährt, welche gegenüber vorliegenden Arbeiten, etwa von Claudia Gabriele Philip, Allan Sekula, Eric J. Sandeen oder Lili Corbus Bezner, keinerlei nennenswerte neue Akzente zu setzen weiß. Vor allem bezüglich der überraschenderweise nach wie vor ausstehenden Ausdeutung der die Exponate flankierenden weltliterarischen Zitate hätte man von einem an Bild-Text-Relationen interessierten Literaturwissenschaftler erheblich mehr erwarten dürfen als den zwar richtigen, aufgrund der Offensichtlichkeit jedoch längst zur *opinio communis* gehörenden Befund, dass »[d]ie *Family of Man* [...] die Literaturen der Welt als Steinbruch [benutzte], aus dem man sich nach Belieben bedienen konnte« (130).

Wenige Jahre nach der Premiere von Steichens *magnum opus* – der Fotojournalismus begann seine Dominanz über die Bildkultur ganz allmählich an das aktuellere Fernsehen abzutreten – erschien Robert Franks *The Americans*, jenes legendäre 1958 in Frankreich, 1959 in den USA erstveröffentlichte Fotobuch, welches sich in vielerlei Hinsicht als gewagte Antithese zum fotojournalistischen Optimismus der 1950er Jahre präsentiert und in der Forschung mit Fug und Recht als visuelle Generalabrechnung mit dem American Dream behandelt wird.

Dem spröde layoutierten Bildteil vorangestellt ist ein Vorwort Jack Kerouacs, der – von Ribbat glänzend herausgearbeitet – Franks düstere, sich stets als solche zu erkennen gebende *Amerika-Version* schlicht nicht verstanden hat, wenn er deren Subjektivität zur Gänze verkennend konstatiert, dass die Aufnahmen einen direkten und wahrhaftigen Blick auf die USA böten. »Kerouacs Prosa«, so lesen wir bei Ribbat, »lässt Franks Projekt als ein Begleitstück zur *Family of Man* erscheinen, das nur emotional abweicht und nicht ästhetisch mit dem naiven Wahrheitsvertrauen auf die Fotografie als universeller Sprache bricht« (151). Kerouac wird nicht der einzige Schriftsteller bleiben, der erkennt, in welchem Maße sich die Fotografie von der ihr gern verordneten Abbildungsverpflichtung emanzipiert, sich die Fotografen quasi zu »Literaten der Kamera« (11) wandeln, die mit ihren Monografien zunehmend fiktional und narrativ verfahren und somit speziell in Konkurrenz zum Roman treten. Was sich bei Frank noch übersehen lässt, tritt spätestens in den fiktionalen, sich zuweilen dezidiert auf literarische Vorlagen beziehenden Bilderzählungen Duane Michaels (*Homage to Cavafy* [1978]) und Cindy Shermans (*Fitcher's Bird: Based on a Tale by the Brothers Grimm* [1992]) offen zu Tage: Das naive, unschuldige Kamera-Auge ist passé, die vermeintlich kalte und imaginationsfeindliche Technik des Fotoapparates als fiktionsauglicher ›pencil of nature‹, so die berühmte Formulierung des Fotopioniers William Henry Fox Talbots, endgültig etabliert.

Die Gegenwartsromanciers scheinen dies allerdings nicht realisiert zu haben. Zumindest warten ihre Werke nicht selten mit hochgradig konventionellen Zuschreibungen bezüglich der Fotografie auf, die gern als eine mit dem Makel der Naivität bzw. des bloß Faktischen behaftete Negativfolie präsentiert wird, vor der die Imaginationskraft des Skripturalen um so deutlicher Kontur gewinnt. »Oft wird der fotografische Diskurs in den Roman eingebaut, um die Möglichkeiten der Literatur zu betonen und zu entfalten« (38), nimmt der Verfasser in der Einleitung das zentrale Ergebnis vorweg, welches er im dritten Abschnitt anhand zahlreicher Einzelinterpretationen – unter anderem von Don DeLillos *Mao II* (1991), Jeffrey Eugenides' *The Virgin Suicides* (1993), David Gutersons *Snow Falling on Cedars* (1995) sowie Charles Fraziers *Cold Mountain* (1997) – entfaltet. Nicht immer überzeugen diese, so etwa, wenn Ribbat Eugenides' Debüt als ein Anschreiben sowohl gegen den zeitgenössischen Realismus als auch gegen das fotografische Dokument ausweist, hierbei aber das Naheliegende übersieht: nämlich dass sich der in den 1970er Jahren spielende Roman, indem er fünf sexuell anziehende pubertierende Mädchen ins Zentrum rückt, welche, in einem Haus gefangen gehalten und sich Fluchträumen hingebend, zum Objekt eines exzessiven Voyeurismus werden, vor allen Dingen als düstere und um Realismus bemühte Antwort auf die pädophilen (Traum-)Bildwelten des kommerziell erfolgreichsten Fotografen der 1970er Jahre, David Hamilton, begreifen lässt. Bereits ein flüchtiger Blick in Hamiltons ersten, in Kollaboration mit Alain Robbe-Grillet veröffentlichten Fotoband *Dreams of a Young Girl* von 1971 offenbart die Affinität zu Eugenides' Text, dessen kongeniale Verfilmung durch Sofia Coppola demnach keineswegs zufällig wieder und wieder auf den einst so populären ›Hamilton look‹ rekurriert.

Resümierend sei angemerkt, dass Ribbats im Übrigen gut lesbare Studie, wenn auch nicht uneingeschränkt, so doch problemlos jedem empfohlen werden kann, der am spielartenreichen, sich fortwährend ausdifferenzierenden Dialog zwischen Fotografie und Literatur Interesse hat. Allerdings – das sicherlich nicht vom Verfasser zu verantwortende Manko muss erwähnt werden – stellt sie ungewein hohe Ansprüche an das Vorstellungsvermögen ihrer Leserschaft. Letztere nämlich hat sich mit einer viel zu geringen Anzahl von Abbildungen bzw. zahlreichen diesen Mangel kompensierenden Beschreibungen zu begnügen, die Ribbats Buch gerade in den ersten zwei Dritteln ungewollt den Charakter einer Übungseinheit in angewandter Ekphrasen verleihen.

Jörn Glasenapp

Julia von Rosen: *Kulturtransfer als Diskurstransformation. Die Kantische Ästhetik in der Interpretation Mme de Staëls*, Heidelberg (Winter) 2004. 306 Seiten.

Es wäre schwer und womöglich müßig zu entscheiden, welches Kapitel in Madame de Staëls kulturgeschichtlich so überaus wichtigem Werk *De l'Allemagne*, mit dem sie in übergreifenden Betrachtungen und vielen Einzelportraits die Tendenzen der deutschen Literatur und Philosophie zwischen 1750 und 1810 international bekannt machte, den größten Einfluß entfaltet hat. Als das Buch, durch die napoleonische Zensur sowohl behindert als auch im Hinblick auf sein Prestige gewaltig aufgewertet, 1813 zunächst in London und nach dem Sturz des Kaisers 1814 in Paris erschien, wurden innerhalb weniger Wochen in ganz Europa 70.000 Exemplare verkauft; bis 1870 kam es auf 15 Auflagen. Das Werk prägte das Deutschlandbild nicht nur mehrerer Generationen von Franzosen, sondern, da es in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde, auch vieler Intellektueller in der ganzen Welt. Der im Frühjahr 2004 erschienene, von Udo Schöning und Frank Seemann herausgegebene Sammelband *Madame de Staël und die Internationalität der Romantik* hat das zuletzt mit Beiträgen etwa zur russischen, britischen, nord- und südamerikanischen, aber auch zur polnischen oder portugiesischen Wirkungsgeschichte eindrucksvoll gezeigt.

Gute Aussicht auf den genannten rezeptionsgeschichtlichen Spitzenplatz unter den einzelnen Kapiteln von *De l'Allemagne* hat das verhältnismäßig ausführliche Kapitel über Immanuel Kant. Es popularisierte und verbreitete auf maßgebliche Weise eine Philosophie, die mehr als jede andere den Epochenumbruch am Ende des 18. Jahrhunderts markiert und die Prinzipien der Kunstautonomie und des späteren *l'art pour l'art* einleitete und beflügelte. Madame de Staël war sich deutlich bewußt, in bezug auf Kant eine Pionierleistung zu vollbringen. Zwar hatte es vereinzelt bereits Versuche gegeben, Kantische Ideen nach Frankreich zu vermitteln, aber weder konnte man auf Übersetzungen der Hauptwerke Kants zurückgreifen noch überhaupt eine vage Bekanntschaft mit seiner Philosophie voraussetzen. Die Autorin war deshalb gezwungen, bei ihrem Versuch einer zu-