

Interferenzen im Detail auszuführen (vgl. 230), denn dann hätte sich beispielsweise ergeben, daß Kubins »Visionsarbeit« (230) aus einem Transformationsprozeß entsteht, der literarische, kunsthistorische und allgemeinkulturelle Versatzstücke memoriert und imaginiert.

Trotz des beträchtlichen Aufwands mißlingt das kollektive Unterfangen, eine, so die im Titel des Sammelbandes stehende Ankündigung, kohärente wie eingängige »Definition des Phantastischen in der Literatur« zu erstellen. Dem »Sparring-Partner« (13) genannten Todorov und seiner vergleichsweise stringenten, jedenfalls aber originären Theorie des Phantastischen in der Literatur können die Beiträge weder in argumentativer noch in stilistischer Hinsicht adäquat antworten. Seismographisch präzise bezeichnet der Sammelband dagegen die momentane Lage der verhältnismäßig jungen deutschsprachigen Phantastik-Forschung, die derzeit keine neuen, fruchtbaren Impulse aussendet. Nach tastend-dilettierenden Anfängen um die Zeitschrift *Phaicon* (1974–82) und einem gewissen Aufschwung im Zuge der postmodernen Erzählliteratur muß, bei unverändert anhaltendem Legitimationszwang, die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Phantastischen Literatur durch absolute Seriosität und Qualität überzeugen. Um das zu behandelnde Textkorpus durch eine gültige theoretische Grundlage zu bestimmen bzw. anschließend die Wechselwirkungen zu anderen Genres zu untersuchen, eignet sich Todorovs weithin bekannte Systematik nach wie vor gut, wenn auch durchaus Erweiterungen anzubringen wären. Die dringend erforderliche, im angelsächsischen Raum seit langem vollzogene Konsolidierung der Phantastik-Forschung und ihre Einbettung in Literatur- und Kunstwissenschaft können dann im nächsten Schritt durch Lexika, Handbücher sowie fundierte Abhandlungen zu einzelnen Autoren geschehen. Umso erstrebenswerter erscheint dieses Ziel, da die Phantastische Literatur als vornehmstes Arbeitsfeld einer intermedial arbeitenden Komparatistik geradezu prädestiniert ist.

Thomas Amos

Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*. München (Wilhelm Fink) 2006 (=Bild und Text. Hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter u. Karlheinz Stierle). 472 S.

Mit der Einführung neuer digitaler Techniken der Bilddarstellung, -abbildung und -erstellung seit den 1980er, vor allem aber seit den 1990er Jahren, scheint die Photographie in eine Krise geraten zu sein. Folgt man der Aufsatzsammlung von Herta Wolf, dann befinden wir uns am Ende des photographischen Zeitalters,<sup>22</sup> nach William J. Mitchell haben wir das postphotographische Zeitalter längst erreicht.<sup>23</sup> Man muß nicht soweit gehen wie Wolf oder Mitchell, gleichwohl läßt sich schwerlich abstreiten, daß der Übergang von der analogen zur digitalen Photographie eine Umbruchsituati-

22 Wolf, Herta: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2002. Dies.: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2003.

23 Vgl. Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. 3. Aufl. Cambridge/Mass. 1998, 20.

on darstellt, die mehr einer Veränderung der Wahrnehmung der photographischen Medien denn einem Kontinuitätsbruch zwischen analogen und digitalen photographischen Verfahrensweisen zu verdanken ist.

Diese Umbruchsituation ist für Bernd Stiegler Anlaß genug, Bilanz über 150 Jahre Photographiediskussion zu ziehen. Explizit geht es Stiegler dabei weder um eine kunsthistorische noch um eine technikhistorische Photographiegeschichte, sondern um eine Theoriegeschichte (9).<sup>24</sup> Damit trägt er der Tatsache Rechnung, daß zu Beginn des 21. Jahrhunderts weniger ein Bruch in der Kontinuität photographischer Praktiken, als vielmehr eine Krise in der Photographietheorie eingetreten ist. Das Buch zeichnet diese Theoriegeschichte als eine Geschichte permanenter Umbrüche nach. Lobenswerterweise begnügt sich der Verf. nicht damit, die Vielzahl theoretischer Positionen in ihrer chronologischen Reihenfolge zu resümieren und zu paraphrasieren, lassen sich diese doch – zumindest auszugsweise – in der vierbändigen, von Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen herausgegebenen Sammlung quasi aus erster Hand nachlesen.<sup>25</sup> Konsequenter verfolgt Stiegler, der sich überzeugt zeigt, daß eine »Geschichte der Photographie nur als Vielfalt höchst unterschiedlicher Praktiken, ästhetischer Diskurse und theoretischer Entwürfe geschrieben werden kann« (9), seinen in der Einleitung formulierten Anspruch, eine »theoriehistorische Kontextualisierung der Photographie« (11) vorzunehmen. Zu diesem Zwecke hat er den diskursanalytischen Ansatz seiner ebenso umfang- wie materialreichen Habilitationsschrift zum Verhältnis von Photographie, Wissenschaften und Literatur<sup>26</sup> wieder aufgenommen.

Die Geschichte der Photographietheorie erweist sich für den Verf. vorrangig als eine Geschichte der Wahrnehmungstheorie und der permanenten Veränderung des Blicks. Dies wird insbesondere in den Ausführungen zu den theoretischen Positionen im 19. Jahrhundert deutlich, denen Stiegler fast die Hälfte seines Buches widmet, und damit dem seit einigen Jahren neu erwachten Interesse an der Pionierzeit der Photographie wie auch der Bedeutung der Debatten des 19. Jahrhunderts gerecht wird. Ausgangspunkt stellen die frühesten Äußerungen zur Daguerreotypie ab 1839 und der dort vorherrschende, naive ontologische Bildrealismus dar. In diesen Texten erweise sich die Photographie nicht als Abbild, sondern als »vollkommene Wiedergabe des Wirklichen« (20) – eine These, die bis in die Gegenwart fester Bestandteil der Photographietheorie ist (23) und die uns beispielsweise in der von Roland Barthes in *La chambre claire* (dt.: *Die belle Kammer*, 1980) formulierten Evidenz des photographischen Abbildes wiederbegegnet.<sup>27</sup>

24 Mit der von Michel Frizot herausgegebenen *Neuen Geschichte der Fotografie* liegt bereits seit einigen Jahren eine umfangreiche und herausragende Photographiegeschichte vor, die eine kunst- wie technikhistorische Ausrichtung vereint: Frizot, Michel (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998.

25 Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie* 1–3. München 1979–1980, [Neudr. 1999]. Amelunxen, Hubertus von (Hg.): *Theorie der Fotografie* 4. München 2000. – Im Jahr 2006 ist eine einbändige Neuauflage, die die vier Teilbände zusammenfaßt, erschienen: Kemp, Wolfgang u. Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie I–IV: 1839–1995*. München 2006.

26 Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001.

27 Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1989, 87.

Als zu Recht herausragenden Text der Frühzeit der Photographietheorie benennt Stiegler William Henry Fox Talbots Sammlung *The Pencil of Nature* (1844–46), die nicht nur die erste Verbindung von Photographie und Text ist, sondern aus Sicht des Verf. ein Konzentrat der Theorie und Metaphorologie der ersten 50 Jahre der Photographiegeschichte darstellt (35). Seit Talbot erweise sich die Photographie als – auch für die Literatur relevante – Metaphernmaschine (34).<sup>28</sup>

Wie schon in seiner Habilitationsschrift *Philologie des Auges* schenkt Stiegler dem Zusammenhang von Photographie, Stereoskopie, Wahrnehmungstheorie und -physiologie besondere Aufmerksamkeit. In expliziter Abgrenzung zu Jonathan Crary sieht der Verf. die Photographie in ihren Anfängen nicht bereits als Teil einer neuen diskursiven Formation (der physiologischen Optik) an.<sup>29</sup> Vielmehr habe sich die Subjektivierung des Blicks in Abgrenzung zur – vermeintlich – objektiven Photographie vollzogen (29). Gleichwohl zeigt Stiegler, wie die physiologische Bestimmung der Wahrnehmung bei Johannes Müller und Hermann von Helmholtz wiederum auf die Photographie und ihre theoretische Bestimmung zurückgewirkt hat, »daß Wahrnehmung notwendig konstruktiv ist« (147). Mit Peter Henry Emerson hält die Subjektivierung Einzug in die Photographie. An die Stelle des Simulakrums der Natur tritt bei Emseron die »spezifische Bildorganisation des Blicks« (148).

Die vermeintliche Objektivität und Authentizität der Photographie erweist sich aus der Perspektive Stieglers als ein Ergebnis diskursiver Regelmäßigkeiten und Formationen. Nirgends wird dies deutlicher als im Kapitel zur »Photographie des Unsichtbaren« (87–136). Neben der Moment- und Chronophotographie Eadweard Muybridges und Jules Mareys sowie der ballistisch-photographischen Experimente Ernst Machs zieht Stiegler die Röntgenphotographie und die Geisterphotographie als Beispiele dafür heran, wie die Kamera zu einem »Medium zwischen Sichtbaren und Unsichtbarem« (87) wurde.

Besondere Aufmerksamkeit wird der Photographie des Neuen Sehens geschenkt. Ausführlich legt der Verf. dar, wie es mit dem Aufkommen der Pressephotographie und der illustrierten Zeitschriften zu einer ästhetischen und theoretischen Neuorientierung der Photographie in den 1920er Jahren kam, die dadurch »die Reife eines autonomen künstlerischen Schaffens erreicht« (192) habe. Auf rund 100 Seiten und in fünf Teilkapiteln wird versucht, »der Komplexität der theoretischen Gemengelage Rechnung zu tragen« (194f.). Im Kontext der Photographie des Neuen Sehens erörtert Stiegler mit Walter Benjamins *Kleiner Geschichte der Photographie* (1931) einen der wohl meist zitierten Theorietexte zur Photographie. Er liest Benjamins kanonischen Text als einen »Knotenpunkt von unterschiedlichen theoretischen, historischen und ästhetischen Theorien« (255). In expliziter Abgrenzung zu etablierten Positionen betont er, daß es Benjamin nicht darum gehe, »die Photographiegeschichte als Verfallsgeschichte zu charakterisieren und den mittlerweile fast sprichwörtlichen Verlust der Aura zu bedau-

28 Eine Vielzahl dieser Metaphern und Topoi – darunter beispielsweise die schon bei Talbot starkgemachte Archivfunktion der Photographie – hat der Verf. an anderer Stelle zusammengefaßt: Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt a.M. 2006.

29 Vgl. Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/Mass. u.a. 1990. (Dt.: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden 1996.)

ern« (260). Vielmehr gehe es darum, einerseits das Verhältnis der Photographie zur Technik, das deren Kunststatus definiert, zu fassen, andererseits die gesellschaftliche Verortung und die gesellschaftliche Funktion der Photographie zu bestimmen (260f.). Im sich anschließenden Teilkapitel zur Pressephotographie diskutiert Stiegler mit Siegfried Kracauers *Die Fotografie* (1927) einen weiteren klassischen Text der Photographietheorie. Photographie stelle für Kracauer »ein Zeichen des Verschwindens der Geschichte und der Erinnerung« (289) dar, und in den Photographien finde »eine Vernichtung der Wirklichkeit schlechthin statt« (290). An dieser Stelle hätte sich ein Vergleich mit Kracauers – freilich deutlich später verfaßten – *Theory of Film* (*Theorie des Films*, 1960) angeboten, welche die Errettung der äußeren Wirklichkeit im Untertitel trägt,<sup>30</sup> schließlich nimmt Kracauer in diesem *opus magnum* eine Bestimmung der Photographie vor, die derjenigen im *Fotografie*-Essay diametral entgegengesetzt ist.<sup>31</sup>

Im darauffolgenden Kapitel zu »Photographie und Gesellschaft« (313–330) werden den Theorien Susan Sontags, Roland Barthes' und Pierre Bourdieus drei Filme gegenübergestellt, in denen Photographie eine zentrale Rolle spielt: Alfred Hitchcocks *Rear Window* (*Das Fenster zum Hof*, 1954), Michelangelo Antonionis *Blow Up* (1966) sowie *One Hour Photo* (2002) von Mark Romanek. Diese auf den ersten Blick ungewöhnliche Herangehensweise rechtfertigt der Verf.: »Um die gesellschaftliche Lage der Photographie und ihre Gebrauchsweise in einer historischen Perspektive zu skizzieren, können fiktionale Darstellungen der Photographie, also *Geschichten*, ebenso von Nutzen sein, wie theoretische Analysen.« (315) Stiegler geht zunächst auf Susan Sontags Essay *In Plato's Cave* (dt. *In Platons Höhle*) im Sammelband *On Photography* (dt. *Über Fotografie*, 1977) ein und faßt ihr Dictum des *memento mori* der Photographie als eine Stilllegung all dessen, »was nach Geschichte lechzt« (317), auf. Stiegler deutet dabei *Das Fenster zum Hof* wider Sontag: »Photographischer Voyeurismus ist in Hitchcocks Film die Verwandlung von Bildern in Geschichte, Produktion von Bedeutung und Beobachtung als Teilnahme am Geschehen.« (318) Erfreulicherweise handelt er die deutlich überbewertete theoretische Position Susan Sontags in aller gebotenen Kürze ab. Roland Barthes' theoretische Stellungnahmen zur Photographie werden dagegen in gleich zwei Kapiteln gewürdigt. Auf der Grundlage von Barthes' Untersuchung der Funktion von Schockphotos in *Mythologies* (dt. *Mythen des Alltags*, 1957) interpretiert der Verf. Antonionis *Blow Up* als eine »subtil[e] Analyse der Verbindung von Photographie, Schock, Bildsprache und Zeichenreflexion sowie der Evidenz des Affekts« (327). Im sich anschließenden Kapitel versucht er so disparate Ansätze wie Semiotik, Dekonstruktion, Diskursanalyse und Kulturwissenschaften zusammenzufassen und kommt dabei zunächst noch einmal auf Roland Barthes zu sprechen. Stiegler deutet Barthes' Schrift »vor der Schwelle zur digitalen Photographie [als] eine Apotheose der Photographie« (341).

Allein aufgrund der Tatsache, daß Stiegler selbst einen diskurstheoretischen Ansatz verfolgt, erweisen sich die Ausführungen zur Photographietheorie Michel Foucaults sowie zu den diskursanalytisch-kulturwissenschaftlichen Arbeiten zur Photographie als besonders spannend. Anhand zweier Texte aus den *Dits et Écrits* gelingt es Stiegler

30 Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. London 1960.

31 Im ersten Kapitel seiner Filmtheorie deutet Kracauer die Photographie, deren Wesen sich im Film fortsetze, mithin als das Medium der Objektivität *par excellence*, das die Wirklichkeit (als physische Realität) nicht nur aufdecke, sondern auch aufzeichne und konserviere. Dieser radikale Positionswandel hätte zweifelsohne eine ausführliche Erörterung verdient.

darzulegen, wie Foucault die Photographie als ein offenes und regelloses Spielfeld, als ein »ohne Beschränkungen frei zugängliches Bilderspiel« (362) auffaßt. Demgegenüber weiche die Freiheit der Bilder bei Foucault in den diskursanalytischen Untersuchungen zur Photographie einer regelhaften Strenge: »Die Photographie verwandelt sich von einem Unruhestifter bei Foucault zu einem Diskursstabilisator in der Photographietheorie.« (373) Seine eigene theoretische Position widerspiegelnd konstatiert Stiegler:

In den letzten 25 Jahren sind weite Teile der Photographietheorie und -geschichte Versuche, in explizitem oder implizitem Anschluß an Foucault eine neue Perspektive auf die Geschichte der Photographie im Kontext unterschiedlicher Wissens- und Wissenschaftsfelder zu gewinnen. Dabei spielt die Photographie als Kunst oder gar deren ästhetisch-theoretische Legitimation keine Rolle mehr. Vielmehr wird allenfalls der Kunststatus der Photographie in ein historisch-diskursives Feld integriert, in dem die verschiedenen ästhetischen Begründungsstrategien ihrerseits zum Gegenstand von Untersuchungen werden. (374)

Relativ knapp fallen im vorliegenden Buch die Ausführungen zu medientheoretischen Positionen zur Photographie aus, was implizit damit begründet wird, daß im Rahmen einer allgemeinen Medientheorie die Photographie in der Regel eher randständig oder im Zuge eines »hyperbolischen Zugriff[s] auf die Mediengeschichte« (391) behandelt werde. Neben Jean Baudrillard, der in der Photographie das Verschwinden des Realen und eine Spurensicherung dieses Verschwindens erkennt (399), und Norbert Bolz, der die Photographie »inmitten der Konfrontation von Bilderflut und Bilderlosigkeit« (397) plaziert, geht Stiegler auf die Theorie Paul Virilios, der die Photographie als einen radikalen Bruch mit der tradierten Zeitordnung auffaßt, ein. Schließlich unterzieht er Flussers Gleichsetzung der Photographie mit einer Krise der Kultur einer scharfen Kritik (396).

Zum Abschluß kehrt Stiegler noch einmal zur Ausgangsfrage zurück: Befinden wir uns am Ende des photographischen Zeitalters? Er verneint dies und betont statt dessen, daß es keinen Kontinuitätsbruch zwischen analoger und digitaler Photographie gebe. Mit der Digitalisierung sei die Photographie zwar zum Medium der Manipulierbarkeit geworden – doch das war sie eigentlich von Beginn an, wie der Hinweis auf diverse Formen der Bildmanipulation und Bilderstellung verdeutlicht. Der postulierte ontologische Bruch zwischen analoger und digitaler Photographie diene letztendlich nur dazu, das neue Verfahren zu positionieren: »Die Stilisierung der Photographie als Mutter des Realismus diene vor allem dazu, ihr diesen [den Realismus, K.S.] erst zuzusprechen, um ihn ihr dann mit der Digitalisierung wieder zu entwenden.« (417) Die »Neubestimmungen der Photographie im digitalen Zeitalter« haben, so summiert Stiegler die Debatten der letzten Jahre, »auch eine wahrnehmungstheoretische Komponente. Die Theorie der Photographie reflektiert ein weiteres Mal eine Verschiebung der Wahrnehmung, die [...] als Konstruktivität bestimmt wird.« (420)

Den Anspruch auf eine umfassende Darstellung der Theoriegeschichte der Photographie kann Bernd Stiegler mit seinem Buch sicherlich nicht erheben. Dem theoretischen Ansatz und den impliziten Fragestellungen nach einem permanenten Wandel der Wahrnehmung und einer Sprache der Photographie ist es geschuldet, daß zahlreiche weitere Theorien und Positionen unter den Tisch fallen. Auch läßt Stiegler bestimmte Bereiche unberücksichtigt, die seines Erachtens für eine Theoriegeschichte der Photographie nicht relevant seien, darunter die ethnographische Photographie, die

Mode-, Reise- und Werbephographie sowie weitestgehend die Beziehungen zwischen Photographie und bildender Kunst. Zudem ersetzt die sekundäre und summarische, gleichwohl kontextualisierte Sicht auf die verschiedenen theoretischen Positionen nicht die Lektüre der Originaltexte. Dessen ungeachtet hat Stiegler mit seiner *Theoriegeschichte der Photographie* ein umfangreiches, gründlich recherchiertes Werk vorgelegt, das an zahlreichen Stellen zu weitergehender Lektüre und Beschäftigung einlädt und sich trotz seines wissenschaftlichen Anspruches durchweg spannend liest. Kurz, Stieglers *Theoriegeschichte* stellt eine unbedingte Bereicherung des Kanons photographietheoretischer und -historischer (Sekundär-)Literatur dar.

*Keyvan Sarkhosh*

Oxana Swirgun: *Das fremde Rußland. Rußlandbilder in der deutschen Literatur 1900–1945*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien (Peter Lang) 2006 (=Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 65). 268 S.

Wer sich über das literarische deutsche Russlandbild und die vielfältigen imagologischen Aspekte der deutsch-russischen Literaturbeziehungen vom Mittelalter bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts orientieren will, findet hierzu verlässliche erste Informationen und zahlreiche bibliografische Hinweise zu spezieller Forschungsliteratur in den zwischen 1985 und 2000 von Mechthild Keller bei Wilhelm Fink herausgegebenen vier Sammelbänden zum Thema *Russen und Rußland aus deutscher Sicht*, die innerhalb der von Lew Kopelew herausgegebenen Reihe »West-Östliche Spiegelungen« erschienen sind. Überblicksdarstellungen zu den deutsch-russischen Literaturbeziehungen des 20. Jahrhunderts liegen in größerer Zahl vor, wobei der Schwerpunkt auf der deutschsprachigen Russland- bzw. Sowjetunion-Reiseliteratur vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges liegt.<sup>32</sup>

Mit Russlandbildern in der deutschen Literatur zwischen 1900 und 1945 setzt sich die 1971 in der Ukraine geborene und derzeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Universität Bochum beschäftigte Germanistin, Komparatistin und Slavistin Oxana Swirgun in ihrer nun als Buch vorliegenden Dissertation auseinander, mit der sie 2005 bei Martin Bollacher und Bernd Uhlenbruch an der Fakultät für Philologie der Universität Bochum promovierte. Methodologisch bezieht

---

32 Vgl. neben den von Mechthild Keller herausgegebenen und zahlreiche bibliografische Angaben enthaltenden Sammelbänden (*Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. 9.–17. Jahrhundert. München 1985; *Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. 18. Jahrhundert: Aufklärung. München 1987; *Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zur Reichsgründung 1800–1871. München 1992; *Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg. München 2000) z.B. Furler, Bernhard: *Augen-Schein. Deutschsprachige Reisereportagen über Sowjetrußland 1917–1939*. Frankfurt a.M. 1987; Schütz, Erhard: *Kritik der literarischen Reportage. Reportagen und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion*. München 1977; Koenen, Gerd (Hg.): *Deutschland und die russische Revolution*. München 1998.