



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Figur des Fotografen

bei

**Max Dauthendeys *Der Geist meines Vater*, Wilhelm Raabes
Der Lar und Louise Otto-Peters' *Neue Bahnen*.“**

Verfasserin

Liesa Roithner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz

Danksagung

Ich möchte mich bei meinen Eltern bedanken, die mir das Studium all die Jahre ermöglicht haben und immer eine seelische Stütze waren. Diese Diplomarbeit wäre nie ohne die Inspiration, Motivation und redaktionelle Hilfe meines Bruders und meiner Freunde entstanden.

Großer Dank gebührt meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz, die mir während meiner langen Recherchearbeit mit ihren Ideen und kostbaren Ratschlägen geholfen hat und mir stets Verständnis entgegenbrachte. Vielen Dank für Ihre Bemühungen.

Dieses positive Umfeld hat meinen Schreibprozess vorangetrieben und gab mir Kraft, diese Diplomarbeit zu vollenden.

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	9
1. Einleitung in die Fragestellung	12
1.1 Die historischen Anfänge der Fotografie und der Fotografietheorie	12
1.1.1 Vom Spiegelbild zur Daguerreotypie	12
1.1.2 Die kommerzielle Ausbreitung der Fotografie	16
1.1.3 Die Problematik einer einheitlichen Fotografietheorie	17
1.1.4 Die Fotografie zwischen Wissenschaft und Kunst	19
1.1.5 Die Spuren der Unsterblichkeit	21
1.1.6 Zeitstrukturen und Wahrnehmungsschwellen	23
1.1.7 Die Fototheorie einer neuen Wahrnehmung	25
1.2 Literatur und Fotografie	27
1.2.1 Die intermediale Beziehung zwischen Literatur und Fotografie	29
1.2.2 Der französische Einfluss auf die fotografische Literatur	35
1.2.3 Fotografische Literatur im deutschsprachigen Raum	38
1.2.4 Schreibformen in Literatur und Fotografie des <i>Neuen Sehens</i>	42
1.2.5 Fotografie und Literatur nach 1945	44
1.2.6 Autobiografie und Fotografie	47
2. Das goldene Zeitalter der Fotografie:	
Max Dauthendey <i>Der Geist meines Vaters</i> (1912)	49
2.1 Die Gattungsfrage: Lebensbild, Erinnerungsbuch oder Autobiografie?	49
2.1.1 Der erzählerische Rahmen des Lebensbildes	52
2.2 Der Fotograf als Techniker – Der Autor als Techniker	56
2.2.1 Begriffsdefinition: <i>techné</i>	56
2.2.2 Der Dichter als Techniker	57
2.2.3 Der Fotograf als Techniker	59
2.2.4 Die ersten Versuche Karl Dauthendey's	61

2.3 Die Wahrnehmung des Fotografen zwischen Subjektivität und Objektivität	65
2.3.1 Der Blick des fotografischen Apparats	67
2.3.2 Der räumliche Blick des <i>operators</i>	70
2.3.3 Der zeitliche Blick des <i>operators</i>	73
2.4 Exkurs: Der Fotograf als Magier	76
2.4.1 Der Fotograf als Lichtkünstler	80
2.4.2 Das Paradoxon: Leben und Tod	81
2.4.3 Die <i>Aura</i>	82
2.4.4 Der Blick der Abgebildeten	83
2.4.5 Der Blick des <i>spectators</i>	86
2.5 Der Weg zur Dichtung: Max Dauthendeys Konflikt zwischen Kunst und Technik	88
2.5.1 Der Vater-Sohn Konflikt	88
2.5.2 Der Weg zur Dichtung	90
2.5.3 Schreibweise Impressionismus	95
3. Das Verlachen der Fotografie	100
3.1 Fotografierezeptionen in Humoresken, Lustspielen und Satiren	101
3.2 Die publizistische Karikatur	106
4. Der Verfall der Fotografie: Wilhelm Raabe: <i>Der Lar</i> (1889)	111
4.1 Die Entstehungsgeschichte zu <i>Der Lar</i>	111
4.2 Künstlerexistenzen in <i>Der Lar</i>	112
4.2.1 Dr. Paul Warnefried Kohl und Bogislaus Blech	114
4.2.2 Der Verfall eines Malers	115
4.3. Der fotografische Stillstand: Leichenfotografie und Taxidermie	119
4.4 Schreibweisen und erzählerischer Aufbau von Wilhelm Raabes <i>Der Lar</i>	124

5. Die Frau als Künstlerin:	
Fotografinnen in Louise Otto-Peters Roman <i>Neue Bahnen</i> (1864)	128
5.1 Entstehung und emanzipatorische Tendenzen im Roman <i>Neue Bahnen</i>	128
5.2 Künstlerexistenzen im Roman <i>Neue Bahnen</i>	129
5.3 Die Frau als Fotografin	133
5.3.1 Frau Reichmann	136
5.3.2 Felicitas Ahlhorn	138
5.4 Der voyeuristische Blick	140
5.5 Schreibweisen und erzählerischer Aufbau von Louise Otto-Peters <i>Neue Bahnen</i>	144
 6. Konklusion	 149
 7. Literaturverzeichnis	 155
 8. Anhang	 169
8.1 Abstract	169
8.2 Lebenslauf	170

0. Einleitung

1826 experimentierte Nicéphore Niépce erstmals mit einer fotografischen Abbildungsmethode. Allerdings wurden erst 1839 in Frankreich die ersten Daguerreotypen der Öffentlichkeit präsentiert. Von diesem neuen Medium fasziniert, konnten Fachleute und Laien die Fotografie zunächst in ihrer technischen Beschaffenheit nicht verstehen und erfassen. Neben der technischen Innovation, irritierte vor allem die neue Abbildungsschärfe die Betrachter. Ein neues Zeitalter des Sehens begann und die bisher unbekannte Wahrnehmungsgewohnheit veränderte Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts.

Thema dieser Forschungsarbeit ist, die Reaktionen, die die Fotografie auf ihrem Weg zu einer wissenschaftlichen Disziplin in anderen Kunstbereichen hervorrief, zu analysieren. Ausgehend von zwei wichtigen fotografietheoretischen Schriften *Die Kleine Geschichte der Photographie* von Walter Benjamin und *Die helle Kammer* von Roland Barthes findet die mediale Beziehung zwischen Fotograf und Literatur Beachtung. Die intermediale Relation von Literatur und Fotografie erlangt im zeitgenössischen Literaturdiskurs immer mehr Aufmerksamkeit. In den Jahren nach der Einführung der Fotografie findet man jedoch wenige literarische Zeugnisse, die qualitativ von großer Bedeutung sind. Die Literatur entwickelt durch die exakte Abbildungstechnik ebenfalls neue Wahrnehmungsmechanismen. Der literarische Realismus und der Naturalismus sind als Reaktionen auf die fotografische Exaktheit zu verstehen.

Ausgehend von der Überlegung, dass die Schreibweise eines Fotografen der gleichzeitig Schriftsteller ist, besonders von dem bildhaften Abbildungsmedium geprägt ist, habe ich für diese Arbeit nach Autobiografien von Fotografinnen oder Fotografen gesucht. Dabei zeigt sich, dass kaum schreibende Fotografen der frühen Fotografiegeschichte bekannt sind. Einziges Zeugnis eines Fotografen, der Pionierarbeit in Deutschland geleistet hat, ist der *Geist meines Vaters* von Max Dauthendey. Der Schriftsteller schreibt die Lebensgeschichte seines Vaters Karl Albert Dauthendey, einem Daguerreotypisten erster Stunde, nieder.

Nach einer Kontaktaufnahme mit dem Fotografiehistoriker Anton Holzer wurde die Annahme bestätigt, dass es aus dem zu behandelnden Zeitraum (1829-1912) mit großer Wahrscheinlichkeit keine Autobiografien großer deutschsprachiger Fotografen gibt, ähnlich der Memoiren von Gaspard-Félix Tournachon *Als ich Photograph war. Quand j'étais photographe* (1900) aus Frankreich. Eine daraus resultierende Frage war, ob es bei den Fotografie- Autorinnen und Autoren einen Konflikt zwischen Fotografie und Literatur gab, oder eine Abwehrhaltung festgestellt werden kann. Um dies zu beantworten, steht am Beginn

meiner Untersuchung die historische Einbettung der Fotografie in den Kunstdiskurs und die Zusammenfassung der bedeutendsten fototheoretischen Werke. In weiterer Folge wird einleitend die Beziehung zwischen Literatur und Fotografie ins Zentrum der Betrachtung gerückt. Die kurze Darstellung der ersten Relation von Bild und Text im literarischen Realismus wird bis in die Gegenwart weiter behandelt.

Im Rahmen meiner Untersuchung werde ich das Hauptaugenmerk auf literarische Zeugnisse der frühen Fotografiegeschichte legen und werde einerseits die Autobiografie *Als ich Photograph war* (1900) des Fotografen Nadar und andererseits das Lebensbild *Der Geist meines Vaters* (1912) des gelernten Fotografen, deutschen Schriftstellers und Malers Max Dauthendey als Beispiel für die goldene Phase der Fotografiegeschichte analysieren. Diese beiden Werke belegen das historische Bild des Fotografen, das sich zwischen technischen Experimenten und dem Vorwurf der Scharlatanerie, aber auch der Magie, bewegt. Mit Max Dauthendeys Entwicklung zum Dichter, entgegen dem Berufswunsch seines Vaters, Fotograf zu werden, kann wiederum ein Beispiel für die Überlegenheit der Literatur geltend gemacht werden, das die Kunstdebatte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts behandelt.

Eine weitere Reaktion der Literatur- und Kunstwelt auf die Einführung und rasche Verbreitung der Fotografie war das „Gelächter“¹. Die Fotografie stand in ihren Anfangsjahren für die Industrialisierung und war für Künstler eine oberflächliche Reproduktion der Welt. Schriftsteller und Karikaturisten schufen über die Fotografie Komödien, Satiren oder Humoresken, die die Fotografie als Kunstform und die Figur des Fotografen verspotteten.

Romane der fortgeschrittenen Fotografiegeschichte zeichnen hingegen ein anderes Bild des Fotografen. Wilhelm Raabes Roman *Der Lar* (1889) illustriert die Geschichte eines gescheiterten bildenden Künstlers, der als Leichenfotograf sein Geld verdienen muss. Dies zeigt den von Nadar beschriebenen Verfall der Fotografie durch Laienfotografen, die über das Berufsfeld Schande bringen. Der Roman *Der Lar* kann deshalb als gesellschaftliches Negativbild der Fotografen gelesen werden, dem jeder künstlerische Anspruch entzogen wurde.

Ein weiterer zu untersuchender Roman der deutschen Frauenrechtskämpferin Louise Otto-Peters führt die Figur der Fotografin in der deutschsprachigen Literatur ein, die entgegen der gesellschaftliche Konvention diesen von Männern dominierten Beruf ergreift. Louise Otto-Peters liefert mit *Neue Bahnen* (1864) ein Werk, in dem die Fotografie um die voyeuristische Komponente des männlichen Blicks erweitert wird.

¹ Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink 1990. S. 165.

Alle genannten literarischen Zeugnisse der frühen Periode werden schließlich auf die Schreibweisen der jeweiligen Autorinnen und Autoren hin betrachtet. Ebenso werden gattungstheoretische Aspekte eine Rolle in der Untersuchung spielen.

Meine Intention ist es, die Figur des Fotografen zum Ausgangspunkt der Fragestellung zu machen, die sich auf dem Feld der intermedialen Beziehung zwischen Fotografie und Literatur der Frühphase der Fotografiegeschichte bewegt. Die gewählten literarischen Beispiele sind teils unerforscht und schwer zugänglich, dennoch oder gerade deshalb eröffnen sie neue Sichtweisen auf die Rezeption der Fotografie in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts. Das historisch jüngste veröffentlichte Werk *Der Geist meines Vaters* (1912) zeigt die Figur des Fotografen in den goldenen Jahren der Fotografiegeschichte, Wilhelm Raabes *Der Lar* (1889) während der Jahre der Kommerzialisierung und Louise Otto-Peters *Neue Bahnen* (1864) die Frau als Fotografin.

1. Einleitung in die Fragestellung

1.1 Die historischen Anfänge der Fotografie und der Fotografietheorie

1.1.1 Vom Spiegelbild zur Daguerreotypie

Sein eigenes Antlitz im Augenblick zu bannen und unsterblich zu machen, findet seinen Ursprung bereits im Mythos des eitlen Narziss, der an der Wasserquelle sitzend, sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt, wie Ovid in den *Metamorphosen*² erzählt. Auch der Autor Tipheigne de la Roche träumt in seinem 1760 erschienen Roman *Giphantie*³ von einer Illusion, das Spiegelbild auf einer Leinwand festzuhalten, die jedoch, im Gegensatz zur Malerei, die Genauigkeit des Objekts dauerhaft abzubilden vermag.⁴ Das Streben flüchtige Spiegelbilder zu bannen, führt weiter zu der Vorstellung Schattenbilder zu fixieren. Plinius schreibt in der *Naturalis Historia*⁵ von der Tochter des Töpfers Butades aus Sikyon, der für sie das Schattenbild ihres Geliebten nachzeichnet. Der Vater füllte die Umrisse mit Ton und erschuf ein Abbild des Mannes. Diese Sage ist ein weiteres Beispiel der Sehnsucht ein Abbild von realen Menschen zu erschaffen. Nicht nur der Mythos um Narziss, sondern auch Plinius' Sage sind Beispiele für den Gedanken, Bilder der Welt festzuhalten. Dieses Streben erinnert an Platons Ideenlehre und der menschlichen Sehnsucht zur wahrhaftigen Erkenntnis zu gelangen. Mit der Erfindung der Fotografie scheint jedoch die Möglichkeit gegeben, dieses Streben zu erfüllen.

Die technischen Anfänge der Fotografie liegen bei der Erfindung der Camera Obscura. Das optische Phänomen, wenn eine kleine Öffnung in der Wand oder im Fensterladen, durch die eine davor liegende Landschaft als umgekehrtes Bild auf die gegenüberliegende Wand oder einen weißen Auffangschirm projiziert wurde, ist bereits Aristoteles bekannt. Eine genauere Beschreibung findet sich bei einem arabischen Gelehrten namens Alhazan im frühen 11. Jahrhundert. Als der Erfinder der Camera Obscura gilt jedoch der Italiener Johannes Baptiste

² Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Nach der ersten dt. Prosaübersetzung von August Rode neu übers. und hg. v. Gerhard Fink. Düsseldorf [u.a.]: Artemis und Winkler 2001.

³ Tipheigne de la Roche: *Giphantie*. In: *Voyages au pays de nulle part*. Hg. v. Francis Lacassin. Paris: 1990. S. 1019-1085. Zit. nach Albers, Irene: *Das Fotografische in der Literatur*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 550.

⁴ Vgl. Blazejewski, Susanne: *Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur*. Marguerite Duras "L'Amant" und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 21.

⁵ Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde*. Lat.-dt. Buch XXXV: Farben, Malerei, Plastik. Hg. u. übers. v. Roderich König. München 1978. (Tusculum-Bücherei).

Porta, der von 1538 bis 1615 lebte und die Kamera erstmalig für Porträtaufnahmen benutzte. Es gibt aber noch frühere Aufzeichnungen des Universalgenies Leonardo da Vinci, der in seinen 1500 verfassten Tagbüchern Hinweise auf die Konstruktion einer derartigen Kamera liefert. Da diese Schriften erst 1797 veröffentlicht wurden, galt Portas *Magiae naturalis*⁶ aus dem Jahr 1558 als erste wissenschaftliche Veröffentlichung.

Der nächste Entwicklungsschritt war das Einarbeiten einer bikonvexen Linse in die Lochkamera. Der dadurch erzeugte Hohlspiegel sollte das auf dem Kopf stehende Bild aufrichten. Im 18. Jahrhundert wird diese modifizierte Art der Lochkamera in tragbarer Form für Landschaftsaufnahmen verwendet. Die Vorarbeit zu fotochemischen Entwicklungsmethoden, die schließlich zur Daguerreotypie führten, leistete der an der Universität Altdorf lehrende Johann Heinrich Schulz 1725. Er entdeckte, dass „das Schwärzen von Silbersalz nicht von der Wärme der Sonne [...] herrührte, [...] sondern ausschließlich eine Wirkung des Lichtes war.“⁷ Seine fotografischen Experimente blieben jedoch erfolglos, da die Abbilder aus den Glasplatten nach einiger Zeit verschwanden. Dennoch galten seine Versuche als wichtiger Schritt für die Erfindung der Fotografie. Thomas Wedgwood erweiterte Schulzes Versuche, ist aber nicht im Stande diese Bilder lichtbeständig zu machen, daher musste man sie in der Dunkelheit aufbewahren. Diesem Problem der fehlenden Haltbarkeit der ersten Kopierversuche und der Bilder der Camera Obscura nehmen sich zwei französische Fotografiepioniere Anfang des 19. Jahrhunderts unabhängig voneinander an. Einer von ihnen ist Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833) in Chalon-sur-Saône, der andere Louis Jacques Mandé Daguerre (1787- 1851), der in Paris experimentierte und sein Geld als Theatermaler verdiente. Joseph Nicéphore Niépce arbeitet mit seinem Bruder Claude Niépce 1793 daran, die Bilder der Camera Obscura chemisch haltbar zu machen. Erst durch einen Vertragsabschluss 1829 von Joseph Nicéphore Niépce und Louis Jacques Mandé Daguerre kommt es zum wissenschaftlichen Austausch beider. Dass jedoch Daguerre der Namensgeber des fotografischen Verfahrens ist, liegt am frühzeitigen Tod von Joseph Niépce. Niépce gelangen erste Fotografien 1824. Er arbeitete mit Zinnplatten und bildete aus seinem Arbeitszimmer den Hof und das Nebengebäude ab. In dieser ersten Phase seines Experimentierens nennt Niépce seine Bilder noch „héliographie“⁸, über die er schließlich

⁶ Zit. nach Gernsheim, Helmut: Die Fotografie. In Zusammenarbeit mit Alison Gernsheim. Mit 285 Abbildungen, davon 27 in Farbe. Aus dem Englischen übertragen von Helmut Gernsheim. Wien, München, Zürich: Verlag Fritz Molden 1971. S. 11.

⁷ Ebenda S. 16.

⁸ Busch, Bernd: Fotografie/fotografisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 497.

1827 seine erste Publikation *Héliographie: Dessins & Gravures*⁹ verfasste. Ihm wird jedoch zu diesem Zeitpunkt, wegen technischer und chemischer Unzulänglichkeiten das Patent für seine Erfindung von der Royal Society in London verwehrt. Um seine Entwicklung zu vervollständigen, kontaktiert Niépce seinen künftigen Kollegen Daguerre und den Grafiker Frédéric Lemaître. 1831 nimmt Daguerre die Errungenschaft von Niépces zur Hilfe, Silberplatten mit Joddämpfen zu bearbeiten. Dies führt zu einer massiven Verkürzung der Belichtungszeit auf dreißig Minuten, die bei Niépce noch mehrere Stunden dauerte, indem er die unsichtbaren Bilder mit Quecksilberdämpfen sichtbar macht. Erst nach dem Tod von Niépce gelingt Daguerre die endgültige Fixiertechnik der Jodsilberplatten mit Quecksilberdämpfen. Schließlich präsentiert er die Erfindung mit der Überzeugung, er habe die Fotografie revolutioniert, vor der Académie des Sciences, deren berühmtes Mitglied Alexander von Humboldt war. 1839 kauft die französische Regierung das Verfahren und sicherte Daguerre und Niépces Sohn, Isidore, einen Geldbetrag im Gegenzug zur Veröffentlichung einer ausführlichen Beschreibung der Erfindung. Bereits im selben Jahr sendet die österreichische Regierung den Mathematiker und Physiker Andreas von Ettinghausen nach Paris, um dieses Verfahren zu studieren. Ihm ist es auch zu verdanken, dass die Daguerreotypie in Österreich rasche Verbreitung findet.

1841 entwickelt William Henry Fox Talbot im Jahr 1841 ein Negativ-Positiv Verfahren, das im Gegensatz zur Daguerreotypie nicht mit Metallplatten arbeitet, sondern mit Silberbrom beschichtetem Papier. Erste Versuche notiert er 1835 in seinen Tagbüchern, jedoch erreichten Talbots Bilder nicht die Schärfe der Daguerreotypie. Doch sein Verfahren besitzt die für die gesamte Fotografie wichtigste Eigenschaft, die Herstellung beliebig vieler Papierbilder vom konservierten Negativ. Talbots 1844 erschienenes Werk *The Pencil of Nature*¹⁰ und das ein Jahr später veröffentlichte Werk *The Sun Pictures Scotland*¹¹, sind erste Beispiele für mit Fotografien illustrierten Büchern. Deswegen greifen berühmte Fotografen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie David Octavius Hill und Robert Adams auf das Talbot'sche Verfahren zurück.

Die Verwunderung und Irritation durch und über die Daguerreotypie und Talbotype ist immens, dass diese „strenge und wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Alltagswelt [...] das

⁹ J.N.Niépce: *Héliographie: Dessins & Gravures* (1827). Zit. nach Busch, Bernd: *Fotografie/fotografisch*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 497.

¹⁰ Talbot, William Henry Fox: *The pencil of nature*. Introd. by Colin Harding. Repr. der Ausg. London 1844. Chicago, Ill. [u.a.]: KWS Publ. 2011.

¹¹ Talbot, William Henry Fox: *The Sun Pictures of Scotland*. (1845). Zit. nach Blazejewski, Susanne: *Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur*. Marguerite Duras' „L'Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 23.

Ziel vieler Maler seit van Eyck, ja schon seit der hellenistischen Zeit“¹² war. Deshalb sehen die bildenden Künste eine große Bedrohung in der Fotografie und der Maler Paul Delaroche verkündet: „Von heute an ist die Malerei tot!“¹³ Der Geburtsstunde der Fotografie folgt eine lang andauernde Mimesis- und Kunstdebatte, die in der frühen Phase der Fotografiegeschichte oftmals zu Ungunsten der Fotografie ausfällt. Der *Leipziger Stadtanzeiger* schreibt sogar von einer „französischen Teufelskunst“¹⁴, wobei die Quellen dieses Artikels nicht belegt werden können. Erst die intensive Auseinandersetzung mit Max Dauthendeys *Der Geist meines Vaters* wird Aufschluss über dieses Missverständnis geben. Dennoch waren die Stimmen der Rezeption nicht immer negativ, so schreibt der *Allgemeine Anzeiger für die Deutschen* am 17. Januar 1839 und das *Pfennig-Magazin*, am 23. März über eine wunderbare Erfindung aus Frankreich, die höchstes Interesse erregte.¹⁵ Das Hauptproblem der Fotografie im frühen 19. Jahrhundert besteht darin, die technischen Vorraussetzungen der Kamera und die chemischen der Fotoentwicklung richtig anzuwenden. Der Berliner Kunsthändler Louis Sachse scheiterte ebenfalls an den falsch gemischten Chemikalien und der Optiker Theodor Dörffel baute die Kamera der Daguerreotypie nach, um anschließend seine Fotografien zu einem hohen Preis zu verkaufen. In Deutschland sind die Reaktionen auf die Erfindung der Fotografie sehr ambivalent, dennoch wurde die Fotografie in Berlin bald zu einem „gängigen Objekt im Kunsthandel [...]“¹⁶

¹² Vgl. Gernsheim, Helmut: Die Fotografie. In Zusammenarbeit mit Alison Gernsheim. Wien, München, Zürich: Verlag Fritz Molden. 1971. S. 23.

¹³ Ebenda S. 23.

¹⁴ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963. S. 48.

¹⁵ Vgl. Peters, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900. Köln: DuMont Buchverlag. 1979. S. 21.

¹⁶ Ebenda S. 24.

1.1.2 Die kommerzielle Ausbreitung der Fotografie

Dieses erste Jahrzehnt nach der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert, beschreibt Walter Benjamin in seinem grundlegenden fototheoretischen Text die *Kleine Geschichte der Photographie*, als die erste Blütephase der Fotografie. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gilt bei Hermann Krones *Lehrmuseum für Photographie*¹⁷ und Josef Maria Eders *Ausführliches Handbuch der Photographie*¹⁸ als Verfallszeit der Fotografie auf Grund der zunehmenden kommerziellen Ausbreitung der Fotografieindustrie. Neben dem Verkauf von Daguerreotypen wird vor allem die Porträtfotografie Haupteinnahmequelle vieler Fotografen. Maßgebende Beteiligung an dieser Entwicklung hat André Adolphe Eugène Disderi mit der Einführung des Visitenkartenporträts. Disderi konnte mit seinem neuen Verfahren mehrere Bilder auf der fotografischen Platte aufnehmen und entwickeln. Mit dieser ökonomischen Technik bildet er ebenfalls berühmte Malereien auf einer Fotografie ab und verkauft diese Abzüge gewinnbringend. Walter Benjamin kommentiert diese Entwicklung in der *Kleinen Geschichte der Photographie*, dass „von überallher Geschäftsleute in den Stand der Berufsphotographen“¹⁹ eindringen. Dennoch wirkte die „brutale Exaktheit der fotografischen Schwarz- Weiß- Registratur [...] gerade in den ersten Jahren, auf viele Kunden erschreckend“²⁰, was dazu führt, dass die Fotografiateliers überladene Kulissen aufbauen und Retuschetechniken anwenden.

Technische Erneuerungen, beispielsweise lichtstärkere Objektive, prägen die Zeit nach 1880, neben dem Kolorieren und Übermalen von Porträts. Die für die Masse und bürgerliche Bevölkerung produzierten Fotografien, stehen somit gegen die Kunstfotografie und entflammen den Streit der Fotografie mit den bildenden Künsten und der Literatur. Denn die Fotografie, durch ihre schnell angefertigten Reproduktionen und Vervielfältigungsverfahren, ist ein Gegensatz zum künstlerischen Unikat eines Malers und von geringem künstlerischem Anspruch. Auch innerhalb der Fotografietheorie kommt es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Trennung von Amateur- und Kunstfotografen. Denn in der ersten Blütephase

¹⁷ Krone, Hermann: Historisches Lehrmuseum für Photographie. Experiment. Kunst. Massenmedium. (entst. Ende des 19. Jh.). Hg. v. W. Hesse. Dresden 1998. Zit. nach Busch, Bernd: Fotografie/fotografisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 506.

¹⁸ Vgl. Busch, Bernd: Fotografie/fotografisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 506.

¹⁹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963. S. 53.

²⁰ Busch, Bernd: Fotografie/fotografisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 507.

existierte „die Trennlinie zwischen Amateur und bewusst vorgehenden Berufs- oder wenn man will- Autorenfotografen“²¹ noch nicht. Die Emanzipation zur Kunstfotografie vollzieht sich später mit den neuen Wahrnehmungsstrategien der Strömung der *Neuen Sachlichkeit*. Die wichtigsten Vertreter dieser Phase ergreifen die kreativen Möglichkeiten der Fotografie, um den Betrachtern einen wahrhaftigen Blick auf die Umwelt zu liefern. Erst mit der Schule des *Neuen Sehens* entwickelt sich die Fotografie endgültig zur Kunst. Zuvor ist die befremdliche und neuartige Technik, Gegenstände oder Menschen detailgetreu zu reproduzieren, für Malerei, Kunst und Naturwissenschaften eine monumentale neue Wahrnehmungsstrategie, der jedoch eine einheitliche theoretische Fundierung fehlt.

1.1.3 Die Problematik einer einheitlichen Fotografietheorie

In einem Brief an Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau beschreibt Alexander von Humboldt diese neuartige französische Erfindung der Daguerreotypie als Zeichnungen, Stahlstiche oder bildgewordene Gegenstände. Die fehlenden eindeutigen begrifflichen Zuordnungen liegen in der starken Ambivalenz der Fotografie „die mal der Kunst, mal der Wissenschaft zugeordnet wird [...]“²² Dieses Problem deutet auf Beschreibungsschwierigkeiten neuer Medien hin. Der Fotografie fehlt in dieser ersten Blütephase eine übergreifende Kunsttheorie, die bestimmt, was die Fotografie ihrem Wesen nach ist und was sie leisten kann. Die Fotografie wird, so stellt Gerhard Plumpe fest, „diskursiv erfasst, bevor sie die Möglichkeit zur Artikulation eines `eigenständigen` Selbstverständnisses hatte.“²³ Die neue Mediensituation übte auf die Kunst und Kunsttheorie einen großen Druck aus, da eine einheitliche Fotografietheorie nicht feststeht. In den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts stellte sich vor allem mit dem aufkommenden Realismus die Frage nach der Leistung der Fotografie, mit der sich auch Charles Baudelaire, Courbet, Delacroix uvm. beschäftigten.

²¹ Klaus Honnef: Thesen zur Autorenfotografie (1979). In: Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. Teil III. München: Schirmer/Mosel 2006 S. 209.

²² Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Fotografie. München. Wilhelm Fink 2006. S. 16.

²³ Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink 1990. S. 42.

Über das „Wesen“²⁴ der Fotografie

Roland Barthes siedelt in *La chambre claire* (1980), fasziniert von einer Fotografie des jüngsten Bruders Napoleons, seine Suche nach einer Theorie der Fotografie zwischen „Fotografietheorie und Literatur“²⁵ an. Sein Verdienst ist es, dass das Fotografische, abseits der strengen Motivgeschichte, nun hinsichtlich seiner Ästhetik und Poetik zu, analysiert wird. Rosalind Krauss sieht in ihrer Untersuchung *Das Photographische* in Barthes Ansatz eine Reinigung des Fotografiediskurses von Verallgemeinerung „rein empirischer [...] rein rhetorischer oder rein ästhetischer“²⁶ Natur. Rosalind Krauss sieht jedoch auch die Gefahr an Barthes Entwurf als Reduktion einer Fotografie auf ein theoretisches Objekt, das nur zur Beschreibung anderer Wissenschaftsdiskurse dient. Wesentlich ist, dass bei der Barthes'schen Ausrichtung des Fotografieverständnisses, die „Photographie selbst [...] zum blinden Fleck“²⁷ wird. Walter Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie*, eines der maßgeblichsten Werke der Fotografiegeschichte und Theorie, erfüllt nach Krauss ebenfalls nicht den Anspruch, das „theoretische Objekt *Photographie*“²⁸ zu erfassen. Benjamins Essay zeigt die Fotografieentwicklungen bezüglich ihrer historischen Hintergründe und die Veränderungen der modernen Gesellschaft der Industrialisierung des späten 19. Jahrhunderts. Krauss fordert gegen Benjamin und Barthes die Fotografie als einen Index zu erfassen und sie versucht nicht „über die Photographie zu schreiben, sondern über das Wesen des Indexes, über die Funktion der Spur und ihre Beziehung zur Bedeutung, über die Bedingungen des deiktischen Zeichens.“²⁹

Bernd Stieglers *Theoriegeschichte der Photographie* will abseits der technischen oder kunstgeschichtlichen Entwicklung eine Theorie beleuchten, die als Reflexionsmedium der brüchigen neuen Wahrnehmung und des erweiterten Sehens fungiert. Der historische und soziale Kontext, der für seine Untersuchung grundlegend ist, wirft aber gleichzeitig das Problem auf, dass Geschichte, Theorie, Technik und deren Rezeption schwer voneinander zu trennen sind. Somit bewegt sich Stiegler auf einer Metaebene der Betrachtung um den

²⁴ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 11.

²⁵ Albers, Irene: *Das Fotografische in der Literatur*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 535.

²⁶ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 11-12.

²⁷ Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch. Übersetzt von Henning Schmidgen. München: Wilhelm Fink Verlag 1998. S. 14.

²⁸ Ebenda S. 15.

²⁹ Ebenda S. 16.

Kontext der Fotografie und wendet sich gegen Barthes, der sich lediglich auf das Wesen „an sich“³⁰ einer mystisch anmutenden Fotografie beschränken will.

Siegfried Kracauer hat in seinem Spätwerk *Theorie des Films* (1960), die Fotografie als Vorläufer des Films beschrieben. Eine phänomenologische Betrachtung dieses Mediums zur Erfassung des Wesens der Fotografie bleibt hingegen für Kracauer ein unmögliches Unterfangen. Er will in seiner Analyse „von den Anschauungen ausgehen [...] die auf diese oder jene Weise tatsächlich vorhandene Trends und Anwendungsmethoden widerspiegeln. Es ist also ratsam, zuerst historisch gegebene Ideen und Begriffe ins Auge zu fassen.“³¹ Doch die geschichtliche Betrachtung darf nicht in das Zentrum gerückt werden, sie dient lediglich als Summe von Theorien, von denen er Gemeinsamkeiten herausfiltern will.

Aus den wichtigsten fototheoretischen Texten geht hervor, dass sich die Fotografie einerseits zwischen den Fronten der Kunst und Technik behaupten muss, andererseits zwischen dem Paradoxon Leben und Tod bzw. dem Vergessen und Erinnern. Die *memento mori*-Funktion einer Fotografie, gemeint ist das Bannen eines Augenblicks der Vergangenheit, ist das wesentlichste Merkmale der Fotografie. Die massivste Ambivalenz der frühen Fotografieggeschichte war die Differenz „Objektiv- mechanischer versus subjektiv-künstlerischer Auffassung [sic].“³²

1.1.4 Die Fotografie zwischen Wissenschaft und Kunst

Die vermeintlich mechanische Objektivität der Fotografie durch die Kamera ist der Haupteinwand gegen ihre künstlerische Glaubwürdigkeit. Da in der Frühphase keine Theorie zu Beschreibung der Fotografie herangezogen werden kann, nimmt die Fotografie Anleihen an den bildenden Künsten. So bemerkt Ursula Peters, dass gerade die Daguerreotypien malerisch angelegte Porträts seien, und in der frühen Phase, Motive „wie in der Malerei dieser Zeit- Lustgarten, Museum, Zeughaus und Schloß [sic]“³³ sind, da sich andere Bildthemen durch die langen Belichtungszeiten kaum verwirklichen ließen. Das Bedürfnis der Kunden

³⁰ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 11.

³¹ Kracauer, Siegfried: Werke. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang >Marseiller Entwurf< zu einer Theorie des Films. Band 3. Hg. v. Inka Mülder-Bach und Sabine Biebl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005. S. 25.

³² Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras „L'Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 66.

³³ Peters, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900. Köln: DuMont Buchverlag. 1979. S. 25.

nach Landschaftsmotiven versucht die Fotografie zu befriedigen. Walter Benjamin sieht in der Anlehnung der Fotografie an der Malerei die hohe Qualität der frühen Fotografie.

Die Fotografie findet in der künstlerischen Epoche des Realismus großen Anklang, denn die „Fotografie - jede Fotografie - scheint eine unschuldigere und deshalb genauere Beziehung zur sichtbaren Realität zu haben als andere mimetische Objekte.“³⁴ Diese Kraft, die Realität detailgetreu abzubilden, ist Vor- und Nachteil für die künstlerische Entwicklung der Fotografie. Einerseits fühlen sich die bildenden Künste von den Vorteilen der Fotografie eingeschüchtert, andererseits wehren sie sich dagegen vehement mit dem Vorwurf, die Fotografie sei Produkt eines Apparats und keine künstlerische Leistung des Subjekts.

Das große Potential der realistischen Fotografien und der technischen Hilfsmittel des Zooms oder der Zeitverlängerung bzw. -verkürzung erkennt die Naturwissenschaft in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.³⁵ Gerade außergewöhnliche Experimente mit und durch Fotografie beeinflussen vor allem die Naturwissenschaft bis in die Gegenwart positiv. Seit den Anfängen der Fotografie erweist sich der Fotograf als hervorragender Ingenieur und Techniker, der mit seiner Forschung unsichtbare Bereiche der Natur der menschlichen Psyche offenbart. Das nicht Wahrnehmbare auf Bildern neu zu erkennen, wird von Benjamin auf dieselbe Stufe wie das „Unbewußte“³⁶ der Psychoanalyse gestellt und führt den Terminus „Optisch-Unbewußt“³⁷ ein, der durch die technische Fähigkeit des Apparats, wie Zeitlupe oder Zoom Welten erschließt, die mit bloßem Auge unsichtbar sind. Der Fotograf Karl Bloßfeldt dient mit seinem stark vergrößerten Pflanzenbildern als Exempel für das Eintauchen in neue Wahrnehmungswelten, wobei die Kamera ein detailgetreues Abbild der Umwelt erzeugt. Doch wird der Fotoapparat für das Gelingen der Fotografien verantwortlich gemacht und der Fotograf verliert in dieser Zeit der strengen Objektivierung seine Bedeutung.

Die Wissenschaft profitierte vor allem von der Detailgenauigkeit und wissenschaftliche Disziplinen können durch die Fotografie weiterentwickelt werden. Zu den wichtigsten Entdeckungen dieser Zeit zählen die elektromagnetischen Wellen von Heinrich Hertz, Hitttdorts Kathodenstrahlen, Henri Becuerels Radioaktivität und die X- Strahlen von Wilhelm Konrad Röntgen. Ihm gelingt 1895 mit der Erfindung der Röntgenfotografie die Ebene des Vergrößerns zu verlassen, und er machte das Unsichtbare sichtbar. Diese neuartige Form der

³⁴ Sontag, Susan: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 1980. S. 12.

³⁵ Vgl. Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 99.

³⁶ Schuster, Peter/ Springer-Kremser Marianne: Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie. 4. Aufl. Wien: WUV Universitätsverlag 1997. (WUV Studienbücher Psychologie; Bd. 3). S. 35.

³⁷ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963. S. 50.

Wahrnehmung des Körperinneren löste bei der Bevölkerung Irritation aus, sodass hier der Weg der Geisterfotografie geebnet wurde. Monika Schmitz-Emans schreibt dem späten 19. Jahrhundert diese zwei Strömungen zu und meint, dass moderne naturwissenschaftliche Fototechniken und die übersinnlichen Geisterfotografien „darauf hinleiten, die Grenzen des Wahrnehmbaren zu erweitern, bisher nicht gesehen und gehörte Wesen oder Kräfte ins Sichtbare oder Hörbare zu überführen. Der Photograph macht sichtbar, was man sonst nicht sah [...]“.³⁸ Nicht nur das Sichtbare, sondern auch das Hörbare, durch die Reproduktion von Stimmen und Musik durch Grammophon und Phonographen, kann diese befremdliche Wirkung erzeugen. Die Steigerung dieses Gedankens ist der Irrglaube an Optogramme. Bei dieser Technik wird die Retina vom Auge abgelöst, aufgespannt und durch eine Beleuchtungstechnik auf eine Leinwand projiziert. Bevorzugt findet diese Methode in fiktionalen Romanen oder Kriminalerzählungen Einzug.

1.1.5 Die Spuren der Unsterblichkeit

Der Ursprung der Optogramme liegt nicht nur auf technischer Seite der neuartigen Fotografieerrungenschaften, sondern auch in der mangelnden Erklärungsmöglichkeit dieses Medienumbruchs. Nicht nur die Apparaturen, von der Camera Obscura begonnen bis hin zu modernen Aufnahmetechniken, sind befremdlich, sondern auch ihre Erzeugnisse, die detailgetreuen Fotografien. Dabei ist die Ambivalenz des fotografierten Objekts zum fotografierenden oder betrachtenden Subjekt vom Paradoxon Leben und Tod geprägt. Die Fotografie schaffte es, einen sterblichen Mensch zu einem Objekt zu machen. Roland Barthes sieht in diesem Vorgang der Objektwerdung ein Ereignis des Todes. Der Fotograf hat die Fähigkeit mit seiner Apparatur die reflektierten Lichtwellen der abgebildeten Person einzufangen und kann sie fixieren. Dieser magische Vorgang wird Emanation³⁹ genannt und ist als gewaltsamer Akt zu verstehen. Jedoch zeichnet sich gerade hier die Stärke der Fotografie aus, denn die Emanation bannt eine physische Spur des Referenten auf das Abbild. Die Fotografie wird zu einem Verweis auf das real existierende Modell. Barthes schreibt über dieses Phänomen, dass eine „Nabelschnur [...] den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick“⁴⁰ verbindet.

³⁸ Schmitz-Emans, Monika: Geisterphotographie im Spiegel literarischer Texte. In: Glob Kultur. Acta Litterarum 2012. <http://www.actalitterarum.de/theorie/mse/aufsatz/geisterphotographie.html> (31.01.2012).

³⁹ Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 90.

⁴⁰ Ebenda S. 91.

Beim Entstehen einer Fotografie spielen zwei Vorgänge eine bedeutende Rolle. Ein physikalischer Vorgang, um das Licht einzufangen und ein chemischer Prozess, der das Bild erscheinen lässt. Barthes rückt die Fotografie weiter in den Bereich des Mystischen und sieht in ihr weitaus mehr, als nur Chemie. Denn das Verfahren des Einfangens eines Objekts mit Hilfe von Lichtwellen, die auf eine Silberplatte sozusagen geschrieben werden, ist mit der Alchemie verwandt.⁴¹ Die Nähe zur Magie bleibt bei Barthes weiterhin vorhanden, obwohl über hundert Jahre zwischen den Anfängen der Daguerreotypie und der Entstehung seiner Fototheorie liegen. Dass diese magische Eigenschaft der Fotografie Angst bei Modell, Fotograf und Betrachter auslöst, liegt für Barthes auf der Hand, sodass der fotografische Akt ein Akt des Schocks ist und

„wenn die Photographie dann entsetzlich wird, so deshalb, weil sie gewissermaßen bestätigt, dass der Leichnam als Leichnam lebendig ist: sie ist das lebendige Bild von etwas Totem. Denn die Unbewegtheit der Photographie ist [...] Ergebnis einer perversen Verschränkung zweier Begriffe: des REALEN und des LEBENDIGEN.“⁴²

Das Reale ist die Tatsache, die dem Betrachter suggeriert, dass die Person auf der Fotografie in der Vergangenheit existiert hat, somit lebendig war und durch die Abbildung lebendig bleibt. Die These der Spur, die für den Betrachter ein Bezugspunkt zum Referenten ist, wird in der Untersuchung *Über Fotografie* von Susan Sontag wieder aufgegriffen und prägt das Verständnis zur Fotografie bis in die Gegenwart.⁴³ Rosalind Krauss spricht in ihrer Betrachtung nun nicht mehr von einer Spur, sondern von einem Bild als Index „im Sinne des amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce, ein Zeichen, das mit seinem Referenten eine direkte, physische Beziehung unterhält, ein Verhältnis der Ableitung, der Verursachung.“⁴⁴ Walter Benjamin gesteht der Fotografie fünfzig Jahre früher einen magischen Wert zu und beschreibt mit dem Begriff der „Aura“⁴⁵, den besonderen Charakter der frühen Fotografie, die mit der Technik der Daguerreotypie eine fast schon bestechende Wirkung auf den Betrachter hat. Die *Aura* besticht durch ihre Fähigkeit die Vergangenheit in die Gegenwart zu transportieren, was der Fotografie und der auf dem Bild festgehaltenen Person, Unsterblichkeit verleiht. Der Faktor der Unsterblichkeit ist genau aus diesem Grund für den Betrachter befremdlich und zugleich schön.

⁴¹ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. S. 91.

⁴² Ebenda S. 88-89.

⁴³ Vgl. Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras „L'Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 76- 77.

⁴⁴ Krauss, Rosalind: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch. Übersetzt von Henning Schmidgen. München: Wilhelm Fink Verlag 1998. S. 9.

⁴⁵ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. S. 46-64. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 57.

Jedoch ist das Paradoxon Leben und Tod nicht nur durch die Unsterblichkeit einer fotografierten Person geprägt, sondern auch vom absoluten Gegenteil. Durch die Fotografie werden die Abgebildeten zu einem Objekt, was „im kleinen [sic] das Ereignis des Todes“⁴⁶ ist. Somit wird die Fotografie zu einem Symbol der Vergänglichkeit und Wehmut überkommt den Betrachter, da der Moment, in dem die Aufnahme vollzogen wurde, nie wieder zurückgeholt werden kann. Bloß die Erinnerung daran bleibt bestehen. Durch die Fotografielkunst entsteht eine Berührungsmöglichkeit zur Vergangenheit.

1.1.6 Zeitstrukturen und Wahrnehmungsschwellen

Der Akt des Fotografierens ist räumlich und zeitlich bedingt. Der Fotograf richtet seine Kamera auf eine Person oder ein Ereignis in einem Raum und transformiert für den Augenblick der Aufnahme die Geschehnisse auf ein Bild. Die räumliche Leistung des Fotografen und seiner Kamera besteht zum einen, „dreidimensionale Erscheinungen ins Flächenhafte übertragen und so aus dem Zusammenhang ihrer Umwelt zu lösen, wobei Schwarz, Grau und Weiß anstelle des äußeren Farbenspiels treten.“⁴⁷ Fotografien sind, ähnlich wie Spiegelbilder, flache zweidimensionale Bilder, die seitlich begrenzt sind. Das abgebildete Geschehen wird begrenzt und alles, was außerhalb des fotografischen Rahmens liegt, verschwindet. Neben dem Realitätsausschnitt hat die Fotografie die zweite Eigenschaft der Schärfung. Die auf dem Abbild gebannte Umgebung weist eine große Genauigkeit auf, die durch die natürliche Wahrnehmung des Auges nicht gegeben ist. Diese Tatsache spiegelt sich vor allem im „Phänomen der Immobilisierung“⁴⁸ wider. Der Begriff der *Immobilisierung* ist das neuartige Festhalten von Bewegungsabläufen in einer bisher noch nie dagewesenen Schärfe. Durch die neue Technik waren nun Fotografen im Stande, nicht nur räumliche Abbilder, die Wahrnehmungsschwellen überschritten, sondern auch zeitliche, mit Hilfe von Moment- und Augenblicksfotografien, zu schaffen. Im Gegensatz zu Momentbildern der Maler, ist nun die Fotografie im Stande, Schnappschüsse aufzunehmen und kann „stets nur einen einzigen Ausschnitt aus dem Fluss der Zeit herausgreifen [...]“⁴⁹ Wichtige technische

⁴⁶ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 22.

⁴⁷ Kracauer, Siegfried: Werke. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang >Marseiller Entwurf< zu einer Theorie des Films. Band 3. Hg. v. Inka Mülder-Bach und Sabine Biebl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005. S. 40.

⁴⁸ Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz 2000. S. 60.

⁴⁹ Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras“L’Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S.69.

Errungenschaften sind die berühmten Momentfotografien von Ernst Mach, Ottomar Anschütz, Eadwead Muybridge, Étienne Jules Marey. Ottomar Anschütz gelingt dies durch die starke Verkürzung der Belichtungszeit auf eine Zehntelsekunde. Das Einzelbild ist für das Auge flüchtig und verschwindet nach einer Zehntelsekunde, was zu einer Unschärfe der Wahrnehmung führt. Étienne Jules Marey hingegen versteht die menschliche Beobachtung als eine „Persistenz, da das Auge die Bewegungsabläufe verschleift und als Kontinuität wahrnimmt.“⁵⁰ Die Auflösung eines Wahrnehmungskontinuums gelang Muybridge gegen Ende der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts durch die Aufnahme eines galoppierenden Pferdes. Muybridges montierte viele einzelne Kameras neben der Rennbahn, die durch das vorbeilaufende Pferd seriell ausgelöst wurden. Mit dieser Aufnahmetechnik verbesserte und erweiterte er die Schwächen des menschlichen Auges, indem bisher unbewusste Bewegungsabläufe erkennbar wurden. Eine weitere Art Tierfotografien zu produzieren, war schließlich die fotografische Flinte von Marey, die nicht nur durch ihr Aussehen an eine Waffe, sondern auch durch ihre schnelle Aufnahmetechnik, an ein fotografisches „Schnellfeuer“⁵¹ erinnert. Nicht nur im Bereich der Tierfotografien bewirkt dies neue Erkenntnisse über Bewegungsabläufe. Der amerikanische Schriftsteller und Arzt Oliver Wendell Holmes nutzte die Serienfotografie, um das Gehverhalten seiner Patienten zu analysieren. In diesen Momentaufnahmen

Ein anderer wichtiger Wissenschaftler, der in Deutschland und Österreich maßgebende Forschung im Bereich der Sinnesphysiologie, Psychologie, Philosophie und Physik tätigte, war Ernst Mach. Mit Hilfe von Fotografie leistete er mit seinen Hauptwerken *Die Analyse der Empfindungen* (1886) und *Erkenntnis und Irrtum* (1905)⁵² einen großen Beitrag für die Wissenschaft. Für Mach stellt die Fotografie, „eine Erweiterung der Sinne dar, die der Wahrnehmung neue Felder der Sichtbarkeit erschließt und zudem all das, was wahrgenommen werden kann, frei von subjektiver Einflußnahme [sic] aufzeichnet und für die wissenschaftliche Analyse verfügbar macht.“⁵³ Mit Hilfe von ballistischen Studien mit Kanonenkugeln setzte Mach mit seinen Momentfotografien neue Maßstäbe in der Erforschung der Wahrnehmung. Die fotografische Möglichkeit der Vergrößerung, der Zeitverkürzung- oder Verlängerung eröffnete neue Wahrnehmungsperspektiven.

Der Objektivitätsanspruch der wissenschaftlichen Strömung verfestigte sich. Eine eindeutige Bestimmung der künstlerischen Position der Fotografie war noch nicht vorhanden.

⁵⁰ Stiegler, Bernd: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006. S. 40.

⁵¹ Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Fotografie. München. Wilhelm Fink 2006. S. 93.

⁵² Vgl. Ebenda S. 107-114.

⁵³ Ebenda S. 109.

1.1.7 Die Fototheorie einer neuen Wahrnehmung

Die natur- und detailgetreue Nachahmung der Welt ist der wohl größte Vorteil der Fotografie gegenüber anderer Künste. Denn die Fotografie ersetzt „den Gegenstand, sie ist nicht sein *Abbild*, sondern sein *Ebenbild* [...]. Mit der Transformation der Wirklichkeit in Bilder verändert sich auch die Wahrnehmung des Betrachters [...].“⁵⁴ Um sich diesem entscheidenden Punkt in der ästhetischen, psychologischen und physiologischen Fotografieentwicklung zu nähern, müssen drei Grundbegriffe konstatiert werden, ohne die keine Fotografie existieren kann. Das grundlegende Schema des fotografischen Dreiecks bestimmt Roland Barthes in *Die helle Kammer*:

„Ich habe bemerkt, daß ein Photo Gegenstand dreier Tätigkeiten [...] sein kann: tun, geschehen lassen, betrachten. Der operator ist der PHOTOGRAPH. Der spectator, das sind wir alle, die wir in den Zeitungen und Büchern, Alben und Archiven Photos durchsehen. Und was photographiert wird, ist Zielscheibe, Referent, eine Art kleines Götzenbild, vom Gegenstand abgesondertes eidolon, das ich das spectrum der PHOTOGRAPHIE nennen möchte, wie dieses Wort durch seine Wurzel eine Beziehung zum 'Spektakel' bewahrt und ihm überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr des Toten [sic].“⁵⁵

Die drei Komponenten, die auf eine Fotografie wirken, sind also der *operator*, der *spectator* und das *eidolon*. Diese drei Ebenen eröffnen das Feld einer neuen Seh- und Wahrnehmungsgewohnheit, wobei die Frage im Mittelpunkt steht, was der Mensch als aktiver *operator*, als *spectator* oder Betrachter eines Bildes und als Modell, das auf ein *eidolon* gebannt wird, sieht und empfindet. Der *operator* und Fotograf ist der aktiv Handelnde. Barthes, der von sich selbst sagt, dass er als Fotograf wenig Erfahrung hat, sieht die Verbindung zwischen Fotograf und seiner Kamera, das Modell „>einfangen< (überraschen) möchte, besieht, begrenzt, einrahmt und ins Bild bringt.“⁵⁶ Daraus folgt, dass der Fotograf eine neue Sehweise durch die Kamera erlangt. Er bannt einen bestimmten Ausschnitt der Realität auf ein Bild und bewegt sich zwischen subjektiver Wahl der räumlichen und zeitlichen Bedingungen und des objektiven Kameraverfahrens. Der *spectator* ist ebenfalls von dieser Veränderung betroffen. Befremdliche Blicke der Porträtierten auf der Fotografie irritieren durch ihre detailgetreue Abbildung und dem Festhalten ungewöhnlicher, der Wahrnehmung verborgenen Mimik. Blicke nehmen neue Dimensionen an, sei es der Blick eines Fotografen, der sein Modell erfasst, das wiederum in die Kamera zurückstarrt, oder der Blick des Betrachters, der mit dem Modell scheinbaren Augenkontakt herstellen kann. Das Sehen ist nach Descartes die Schnittstelle zur Außenwelt und durch den Fotoapparat ist ein

⁵⁴ Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Fotografie. München. Wilhelm Fink 2006. S. 24.

⁵⁵ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 17.

⁵⁶ Ebenda S. 18.

Hilfsmedium eingeschaltet. Die Fotografie erweitert und präzisiert die Wahrnehmungsschwelle. Nicht nur die Wissenschaft profitiert von diesem Vorteil der Fotografie, sondern sie kann, so Siegfried Kracauer, „innewohnenden Formkategorien des Wahrnehmens“⁵⁷ überwinden. Kracauer schließt mit dieser These an Benjamins Theorie des *Optisch-Unbewußten* an.

⁵⁷ Kracauer, Siegfried: Werke. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang >Marseiller Entwurf< zu einer Theorie des Films. Band 3. Hg. v. Inka Mülder-Bach und Sabine Biebl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005. S. 46.

1.2 Literatur und Fotografie

„Moment verweile doch, du bist so schön.“⁵⁸
Faust I, (V. 17.000).

Der Faust'sche Wunsch, flüchtige Momente festzuhalten, ist eine menschliche Sehnsucht. Literatur kann durch die Schrift genau diesen Zweck erfüllen, was sie für Friedrich Kittler zu einem Universalmedium macht. Literatur ist in seinem Werk *Aufschreibsystem 1800,1900*⁵⁹ im Stande, nicht nur Ereignisse auf Papier zu bannen. Die Authentizität von Literatur kann berühren, Momente unvergesslich machen. Susan Sontag nennt diesen Drang, die Welt in Worte zu fassen, in der Essaysammlung *Über Fotografie*, eine Entladung „Faustischer Energie [...]“.⁶⁰ Der Schrift kommt eine große Bedeutung zu, die anfänglich mit der Kraft von Bildern nicht in Konkurrenz steht.

Gotthold Ephraim Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) thematisiert die Frage nach der Leistung von Literatur und Malerei. Ausgangspunkt ist das Betrachten der Laokoon- Gruppe, die den Priester mit seinen Söhnen, mit dem Tod ringend, darstellt. Beeindruckt von der künstlerischen Ästhetik der Statue spürt Lessing ihre bildhafte Kraft, eine Szene erstarren zu lassen. Die Laokoon-Gruppe regt Lessing an, die Fähigkeiten der Literatur mit den Leistungen der bildenden Künste zu vergleichen. Im 16. Kapitel der theoretischen Schrift stellt Lessing fest, dass die Malerei die Körper, „deren Theile neben einander existieren“⁶¹, in Raum und Zeit anordnet, die Literatur hingegen Handlungen, „die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen“⁶², in der Gestalt einer Geschichte konstruiert. Deshalb zeigt die Literatur „die Dinge nur als Handlung, nur in Gestalt ihrer Geschichte, die Malerei umgekehrt die Geschichte nur in Form von Körpern, von Dingen.“⁶³ Poesie schafft eine Handlung nebeneinander, während die Malerei und bildende Kunst einen Augenblick der Handlung festhält. Die Aufgabe des Malers besteht darin, den ausdruckstärksten Moment zu einem Bild zu machen und das vergangene und zukünftige Geschehen vereint sich in diesem Bild. Dichter überführen hingegen singuläre Handlungsteile in einen Gesamtzusammenhang und Einzelbilder werden in eine zeitliche Bewegung

⁵⁸ Goethe, Johann Wolfgang v.: Faust. Erster Teil. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag. (= 29. Hamburger Leseheft). S. 49.

⁵⁹ Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibsystem 1800,1900*. 2. erweiterte und korrigierte Auflage. München: Fink 1987.

⁶⁰ Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 1980. S. 10.

⁶¹ Lessing, Gotthold, Ephraim: *Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH 2012. 115.

⁶² Ebenda S. 115.

⁶³ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 247.

aufgelöst. Die Poesie muss die Eigenschaften eines Körpers erwähnen, „welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.“⁶⁴ Zu detaillierte Beschreibungen eines Gegenstandes führen zu einem Verlust der Einbildungskraft des Rezipienten. Diese Problematik führt zu einer Verwirrung beim Leser, der keine fortlaufende Handlung erkennen kann, da zu viele Details dominieren. Dies bedeutet in Übertragung auf die Mimesisdebatte des Realismus im 19. Jahrhundert, dass eine fotografische Schreibweise die Gesamthandlung nicht mehr erkennen lässt und nur der einzelne Ausschnitt vorrangig ist. Die Literaturtheorie des 19. Jahrhunderts erweitert infolgedessen die Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*. Lessing hatte, so stellt Kracauer fest, in seinem „großartigen Versuch [...] die Grenzen zwischen Malerei und Dichtung abzustechen, die beiden Künsten innewohnenden Wandlungsmöglichkeiten nicht gebührend in Betracht“⁶⁵ gezogen. Das neue Medium mit seiner bildhaften Genauigkeit lässt dem Detail eine höhere Bedeutung zukommen. In einem Briefwechsel Gottfried Kellers an Paul Heyse schreibt Keller 1880, dass der realitätsgetreuen Darstellung mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird, als in den Jahrhunderten zuvor. Folglich gewinnt ein abgebildeter Gegenstand „eine Intensität und Evokationskraft, an die zu Zeiten Lessings noch nicht zu denken war.“⁶⁶

Dennoch wird dieser Versuch, die Realität erstarren zu lassen und sich durch Medien anzueignen mit Hilfe der Fotografie an die Spitze getrieben, sodass sie zu einer Halluzination wird, die jedoch eine „wahre Halluzination“⁶⁷ ist. Die *wahre Halluzination* ist eine nach außen getragene Abbildung der Imagination. Das subjektive innere Bild der Welt wird durch die Fotografie zum realen Simulakrum. Somit ist die Fotografie die „wahre Halluzination das Paradigma der (literarischen) Einbildungskraft [...]“.⁶⁸ Die Literatur verhält sich ebenfalls nach diesem Prinzip. Die innerpersonelle Vorstellung wird in der Literatur in ein schriftliches Medium übersetzt. Beide Medien gleichen einander in ihrer Vorgehensweise durch das Übersetzen der Realität in ihren medienspezifischen Code. Dieser Code ist im Falle der Literatur die Schrift und in der Fotografie die Abbildung eines Modells. Das Entziffern des Codes ist ein Akt des Lesens dieser Medien. Fotografien zu lesen und zu deuten, ist die entscheidende menschliche Leistung, die die Fotografie in die Nähe der Schrift rückt und an

⁶⁴ Lessing, Gotthold, Ephraim: *Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH 2012. S. 116.

⁶⁵ Kracauer, Siegfried: *Werke. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang >Marseiller Entwurf< zu einer Theorie des Films*. Band 3. Hg. v. Inka Mülder-Bach und Sabine Biebl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005. S. 42- 43.

⁶⁶ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 246.

⁶⁷ Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006. S. 117.

⁶⁸ Ebenda S. 118.

Lessings Abhandlung *Laokoon* erinnert. Fotografie schafft eine exaktere Genauigkeit als die Malerei, dennoch beruht sie auf demselben Prinzip des Nebeneinanders und der Figuration durch Körper, nicht durch Handlungen.

1.2.1 Die intermediale Beziehung zwischen Literatur und Fotografie

Der Beginn des Einflusses von Fotografien auf die Literatur ist nicht eindeutig festzulegen. Da die Fotografie eine größere Exaktheit als die Malerei aufweist, führt dies zu einer großen Konkurrenz zwischen diesen Disziplinen. Ob die Fotografie auch auf schriftliche Medien abfärbt und in weiterer Folge auf die Literatur, ist ein Forschungsfeld, das bisher kaum untersucht wurde. Wenn jedoch die Etymologie des Wortes Fotografie betrachtet wird, wird die Beziehung zwischen Schrift und Abbildung sichtbar. Das griechische Wort *phos*, im Genetiv *photos*, bedeutet Licht, und *graphein* Schreibung und Schrift.⁶⁹ Fotografie ist ihrem Wortursprung nach eine Schrift, die mit Licht schreibt.

Die intermedialen Grenzen und Überschneidungen zwischen Bild und Schrift zeichnen sich bereits sehr früh ab. William Henry Fox Talbot, der Erfinder des Positiv- Negativ Verfahrens, illustriert sein Werk *The Pencil of Nature*, publiziert zwischen 1844 und 1846, mit Fotografien und dies ist die erste mediale Überlappung von Bild und Schrift. Mit *The Pencil of Nature* gelingt Talbot eine außergewöhnliche Verbindung von Fotografie und Schrift, die zuvor noch nie dagewesen war. Sein Werk erklärt in einem ersten Teil das fotografische Verfahren der Talbotypie, im zweiten folgen mit einer Bildunterschrift versehene Abbildungen. Erstmals wird mit diesen Bildunterschriften konkret die Überschneidung von Schrift und Fotografie dargestellt. Mit diesem Werk Talbots „finden sich bereits nahezu alle Topoi, die in den kommenden Jahrzehnten die Beschreibung und die Theorie der Photographie prägen werden“⁷⁰, insbesondere das mit einem Paratext unterlegte fotografische Abbild. Das zweite Projekt Talbots ist seine Illustration von Walter Scotts Romanen unter dem Titel *The Sun Pictures of Scotland* aus dem Jahr 1845. Speziell hier wird die „enge Beziehung von Literatur und Photographie, um deren Herstellung Talbot in seinem gesamten Werk stets bemüht war“⁷¹, sichtbar. Die Notwendigkeit der Bildunterschrift wird jedoch erst mit dem Aufkommen der avantgardistischen Fotografie unumgänglich, „ohne die alle

⁶⁹ Busch, Bernd: Fotografie/fotografisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 495.

⁷⁰ Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Fotografie. München. Wilhelm Fink 2006. S. 35.

⁷¹ Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras“*L'Amant*“ und Michael Ondaatjes „*Running in the family*“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 23.

photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß [sic].“⁷² Nicht umsonst beschäftigte sich Walter Benjamin mit der Fotografie und ihrer Beschriftung. Denn nicht nur die Bildunterschrift gibt einen Hinweis auf das Bild, sondern auch die Fotografie musste encodiert und gelesen werden. Jene Zeit war es, die das Analphabet- Theorem der Strömung des *Neuen Sehens* von Laszlo Moholy- Nagy prägte. Denn „nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein.“⁷³ Fotografie ist eine Lichtschrift und ihr Betrachter muss diese lesen können. Eine Tatsache die Susan Sontag nicht nur der avantgardistischen Fotografie zuschreibt, sondern der Fotografie im Allgemeinen. Eine Fotografie zu lesen, bedeutet sie zu interpretieren, denn durch Fotografie wird „die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, freischwebender Partikel, und Geschichte, vergangene und gegenwärtige, und einem Bündel von Anekdoten [...]. Die Kamera atomisiert die Realität, macht sie >leicht zu handhaben< und vordergründig.“⁷⁴ Fotografien als Ausschnitte der zeitlichen und räumlichen Welt, sind nicht mehr Interpretationen eines Autors oder eines Malers, sondern wirkliche „Miniaturen der Realität [...]“.“⁷⁵

Dennoch bleibt der Widerspruch zwischen den objektiven und subjektiven Ansprüchen eines Fotografen erhalten. Die Fotografie kann sich von ihrer Objektivität befreien, da vor allem in der Moderne, einerseits der Fotograf die Perspektive und das Motiv frei wählt und andererseits der Betrachter das Foto individuell interpretiert. Um die ungebündelten und beziehungslosen Fotografien wieder zu ordnen, werden Sammelalben erstellt, die eine Bildgeschichte erzählen. Das Festlegen der Reihenfolge ist ein subjektiver Akt, der Autor des Albums wird zu einem Ordner der Bildausschnitte. Fotografien als Wörterbuch und Sammel- oder Familienalben rücken nicht nur im Bereich des Ordners von Fotografie, sondern auch in den Bereich des Rezipienten, der die Fotografien in der festgelegten Reihenfolge deutet. Diese Nähe der Fotografie zur Schrift war bereits im Realismus spürbar, wo die Daguerreotypie dem Maler als ein „>Wörterbuch< der Natur“⁷⁶ dienen sollte. Derartige Metaphern in Anlehnung an die Schriftkultur waren nicht ungewöhnlich, da ein Fachvokabular der neuen Medientechnik fehlte. Diese frühen Zeugnisse der Verbindung von

⁷² Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963. S. 64.

⁷³ Ebenda S. 64.

⁷⁴ Sontag, Susan: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 1980. S. 28.

⁷⁵ Ebenda S. 10

⁷⁶ Kracauer, Siegfried: Werke. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang >Marseiller Entwurf< zu einer Theorie des Films. Band 3. Hg. v. Inka Müller-Bach und Sabine Biebl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005. S. 34.

Schrift und Bild zeigen, dass beide Medien einander ergänzen, jedoch bleibt die Frage offen, wie der Literaturbetrieb auf die Fotografie reagiert.

Die erste theoretische Beschäftigung mit dem intermedialen Feld der Literatur und Fotografie findet bei Irene Albers mit dem 1980 erschienen Text *Die helle Kammer* von Roland Barthes statt. Tatsächlich werden die medialen Einflüsse der Fotografie erst von der modernen Foto- und Literaturwissenschaft rückblickend analysiert. Erwin Koppen stellt ebenfalls eine spät einsetzende Beschäftigung mit dem Einfluss der Fotografie auf die Literatur fest. Walter Benjamin, Gisèle Freund und Siegfried Kracauer sind die Ausnahmen, die sich bereits in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts mit Fotografietheorie beschäftigt haben. Barthes oder Benjamin versuchen zu erklären, dass sich Literatur und Fotografie beeinflussen. Beide bauen auf dem Prinzip der „Übersetzung des einen in das andere Medium“⁷⁷ auf.

Der literarische Realismus in Frankreich geht mit der Entwicklung der Fotografie Hand in Hand. Für den deutschsprachigen Raum stellt Koppen die These auf, dass „die Photographie nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die Literatur verändert hat.“⁷⁸ Somit ist das Forschungsfeld der intermedialen Beziehungen zwischen Fotografie und Literatur von höchstem Interesse für die allgemeine Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft. Die Literaturwissenschaft kann den Einfluss der Fotografie auf die Literatur ab der Zeit des frühen Realismus auf fünf Ebenen untersuchen.

Die erste Ebene der intermedialen Beziehung zwischen Fotografie und Literatur sieht Bernd Stiegler in der Betrachtung der Mimesisdebatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁷⁹ Diese Problematik ist auf die durch die Fotografie neue eröffneten Wahrnehmungsmöglichkeiten zurückzuführen. Die Gefahr, dass die Fotografie auch die Literatur übertreffen kann, führt zu einer Abwehrhaltung und einem vollkommenen Verschweigen der Fotografie im Literaturdiskurs.

Der zweite mögliche Analysepunkt ist eine Untersuchung der Poetologie im Hinblick auf die „historische Semantik der Blickbeschreibung [...]“⁸⁰ Rolf Krauss will den Einfluss der neuen Wahrnehmungs- und Sehgewohnheiten in der Literatur des Realismus ausmachen. Seine These behauptet, dass „nach der Erfindung der Photographie stärker als bisher in Bildern

⁷⁷ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 147.

⁷⁸ Krauss, Rolf H.: *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.* Ostfildern: Hatje Cantz 2000. S. 10.

⁷⁹ Vgl. Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 145.

⁸⁰ Ebenda S. 145.

gedacht und geschrieben wurde.“⁸¹ Er versucht den Einfluss des fotografisch- technischen Blicks auf die Literatur zu analysieren. Die Erweiterung des Blickfeldes ist nicht erst seit der Erfindung der Fotografie Thema der Literatur. Panorama, Diorama und der altmodische Blick aus dem Fenster sind bekannte Motive und Wahrnehmungsstrategien der Literatur, dessen beliebte Beispiele E.T.A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster*⁸², Wilhelm Raabes *Die Chronik der Sperlingsgasse*⁸³ und Karl Friedrich Kretschmanns *Scarron am Fenster*⁸⁴ sind.

Abseits der hohen Literatur zieht das Abbildungsverfahren von Daguerre in die Literaturkritik ein und das auf eine negative Weise. Schilderungen, die ähnlich einer Daguerreotypie detailgenau aufgebaut waren, wurden als plump und oberflächlich abgewertet. Dies führte dazu, dass der *Daguerreotyp* als negatives Synonym für eine literarische Gattung verwendet wurde. Diese neu eingeführte Bezeichnung war eine literarische Gattung „der Stadtbeschreibungen und des Reiseberichts“⁸⁵, die versuchte realitätsgetreu Länder und deren Bevölkerung zu beschreiben. Diese fotografische Darstellungsart galt als minderwertige und plumpe Nachahmung der Wirklichkeit. Dennoch konnte das Adjektiv *fotografisch* für den literarischen Stil auch lobend verwendet werden.⁸⁶ Diese Ambivalenz der Literaturkritik steht im Zeichen der Mimesisdebatte der damaligen Zeit.

Der dritte Punkt des Einflusses der Fotografie auf die Literatur ist motivgeschichtlich zu betrachten. Hauptsächlich bedienen sich Trivialerzählungen dem modernen neuen Requisit, aber auch Reiseberichte, die schon im Titel auf das neue Abbildungsverfahren hinweisen, erfreuen sich immer größerer Popularität. Die bekannten Beispiele für diese neue Berichterstattung durch Literaten wie Friedrich Wilhelm Hackländer *Daguerreotypen, aufgenommen während einer Reise in den Orient in den Jahren 1840 und 1841*⁸⁷ deuten bereits hier auf eine intensiver werdende Überschneidung von Fotografie und Beschreibung.

⁸¹ Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz 2000. S. 59.

⁸² Hoffmann, E.T.A.: Des Vetters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerard Koziellek. Stuttgart: Reclam 1996.

⁸³ Raabe, Wilhelm: Die Chronik der Sperlingsgasse. Nachwort von Ulrike Koller. Bibliogr. Erg. Ausgabe. Stuttgart: Reclam 1997.

⁸⁴ Kretschmann, Karl Friedrich: Scarron am Fenster. In: Taschenbuch zum geselligen Vergnügen von W.G. Becker. Leipzig: Voß und Compagnie 1798 S. 64-90 und 1799 S. 42- 80. Zit. nach Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz 2000. S. 43.

⁸⁵ Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink 1990. S. 177.

⁸⁶ Vgl. Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras "L'Amant" und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 72

⁸⁷ Hackländer, Friedrich Wilhelm: Daguerreotypen, aufgenommen während einer Reise in den Orient in den Jahre 1840 und 1841. 2. Bände. Stuttgart 1842. Zit. nach Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 214.

Adalbert Stifter sprach sich gegen die Fotografie als bloßes „materielles Darstellungsmittel“⁸⁸ aus, denn in der Reiseliteratur war die Medienkonkurrenz besonders zu spüren, da die Fotografie der Literatur und dem Besuchen fremder Plätze den Rang ablaufen kann.

In dieser Frühphase kann ebenfalls das Foto als Erinnerungsmedium dienen, das Ausgangspunkt einer Erzählung wird. Jedoch werden Fotografien nur beiläufig erwähnt und dienen vielmehr als Gegenstände des langsam an die Fotografie gewöhnten Alltags. Ein Reflexionsprozess über das neue Medium setzt nur langsam ein.⁸⁹

Ein Unterpunkt dieser Betrachtung wäre die Suche nach dem „Photographenroman [...]“.⁹⁰ In Satiren oder kurzen Theatertexten findet sich zwar die Figur des Fotografen, jedoch nur mit einem spöttischen Beigeschmack. Das Phänomen, dass die Fotografie in der Literatur nur langsam Fuß fasst, und auf sie nur mit Schweigen oder Lachen reagiert, trifft auf die Suche nach der Figur des Fotografen vollends zu.⁹¹

Diese Reaktion des Lachens und Schweigens auf die Erfindung der Fotografie ist eine weitere Ebene für Beziehung der Fotografie in der Literatur im 19. Jahrhundert. Das Gelächter in Form von Satiren und Karikaturen über die Fotografie wird in dieser Hinsicht zweifach gedeutet. Einerseits ist Lachen als eine Handlung von oben herab zu verstehen, wobei derjenige der lacht, in diesem Fall der Literaturbetrieb, herabwürdigend auf die Fotografie blickt. Die andere Sichtweise hingegen zeigt das Lachen als eine Reaktion der Angst vor den Kräften des neuen Mediums, welches durch ihre detailgetreuen Abbildungen starke Konkurrenz für die Literatur darstellt.

Letzte und aktuellste Ebene betrachtet die Fotografie sowie die Literatur als Erinnerungsmedium. Irene Albers beschreibt diese Entwicklung der Fotografie zu einem Gedächtnismedium, das sich von der „Mimesis zur Mnemonik“⁹² entwickelt. Es werden wiederum Verweise auf Roland Barthes *Die helle Kammer* sichtbar, da er den Referenzcharakter als maßgebende Eigenschaft der Erinnerungsfunktion der Fotografie zugesteht. Das Bilderinnerungssystem kann für das Worterinnerungssystem aufgenommen

⁸⁸ Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 145.

⁸⁹ Vgl. Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz 2000. S. 138.

⁹⁰ Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 215.

⁹¹ Vgl. Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink 1990. S. 165

⁹² Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 545.

und erweitert werden.⁹³ Die Schrift kann Lücken der Vergessenheit füllen. Die Wortspur verbindet Bild und Text, wo keine Fotografien vorhanden sind, erfüllt sie eine ergänzende Funktion. Ob nun die Fotografie dem Gedächtnis überlegen ist oder nicht, steht im Mittelpunkt der Debatten um die Leistung von Abbildern. Berger und Mohr teilen die Meinung, dass Fotografie „wegen ihrer notwendig fragmentarischen Natur keineswegs als Substitut der Erinnerung gelten“⁹⁴ kann. Susan Sontag hingegen vertritt die These, dass die Bilderwelt sogar dem Gedächtnis überlegen ist und der Mensch, umgeben von Fotografien, sich wieder der neuen Art von Platons Höhle an den Abbildern der Welt ergötzt.⁹⁵ Im Speziellen gilt für die Fotografie als Erinnerungsmedium, dass sie im Stande ist, Begebenheiten für die Ewigkeit festzuhalten. Das Sammeln von Familienfotografien ist Akt gegen das Vergessen. Ein weiterer Fall der intermedialen Überlappung sind mit Porträts versehene Autobiografien. Einer Autobiografie können nicht nur Selbstporträts oder Erinnerungsfotografien ergänzend im Text hinzugefügt werden, sondern auch auf poetologischer Ebene kann das blitzartige Festhalten von Erlebnissen den Stil eines Autors oder einer Autorin beeinflussen, wie es autobiografische Texte von Hervé Guibert, Paul Auster, Marguerite Duras oder Michael Ondaatje belegen. Diese starke Beziehung der Fotografie zur Erinnerung wird in der Nachkriegsliteratur aktuell, wo Nachkommen ihre Familienangehörigen mit Hilfe von Fotografien suchen.

Rückblickend betrachtet wird Talbots *The Pencil of Nature* als erste intermediale Überschneidung gesehen. Der Einfluss von Fotografie auf die Literatur des Realismus und des Naturalismus kann in der Literaturgeschichte festgemacht werden. Doch erst die zeitgenössische Literaturwissenschaft widmet sich der genauen Analyse des Verhältnisses zwischen Fotografie und Text.

⁹³ Vgl. Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras „L'Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 103-106.

⁹⁴ Ebenda S. 80.

⁹⁵ Vgl. Sontag, Susan: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 1980. S. 9.

1.2.2 Der französische Einfluss auf die fotografische Literatur

Die Daguerreotypie verändert die Kunstwahrnehmung im Geburtsland der Fotografie, Frankreich. Nicht nur französische Literaten des 19. Jahrhunderts beurteilen und verurteilen das neue Medium, sondern auch weltweit hält die Fotografie Einzug in den Kunstdiskurs. Elisabeth Barrett, Mark Twain, Walt Whitman, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville nehmen die Daguerreotypie in Essays oder Zeitungsartikeln wahr. Jedoch zeichnet sich auch hier der Streit um den Kunstanspruch ab. Edgar Allen Poe zeigt sich von der Lebendigkeit der Daguerreotypie hingerissen, hingegen äußert sich Charles Baudelaire im *Salon des 1859*⁹⁶ negativ über das neue Medium. Baudelaire kritisiert hauptsächlich den kommerziellen Gebrauch der Fotografie und nicht die Fotografie an sich.⁹⁷ Dennoch bleibt das Schöne und Phantasievolle immer nur der Malerei oder Literatur vorbehalten, da diese nicht der Kommerzialisierung unterlagen. 1841 wurde Honoré de Balzacs Schreibstil mit der Fotografie in Verbindung gebracht und kann als Beispiel für den aufkommenden literarischen Realismus in Frankreich gelesen werden. Doch schon die romantische Strömung bedient sich der Fotografie als „Verwirklichung einer zugleich innerhalb der Literatur auf die poetische Sprache und das lyrische Subjekt bezogenen Utopie der Darstellung, der Aufhebung der Grenzen zwischen Repräsentation und Natur.“⁹⁸ Die idealistische Vorstellung, sich mit Hilfe der Fotografie die Natur anzueignen, war im literarischen Diskurs der Romantik dominierend. An der Schwelle von Romantik und Realismus steht Nathaniel Hawthornes Roman *The House of the Seven Gables*⁹⁹ aus dem Jahr 1851. Hawthorne macht einen jungen Fotografen zu seinem Protagonisten, der in der Daguerreotypie die Kraft sah, zur unverstellten Wahrheit der Welt zu gelangen. Ein weiterer Aspekt in Hawthornes Roman ist, dass der Daguerreotypist Holgrave direkt aus einer Familie von Magiern abstammt. Hawthorne nimmt damit ein Motiv der Auffassung auf, dass Fotografie eine übernatürliche Komponente besäße und die „Daguerreotypie hat hier also keinen realistischen, sondern einen magischen Charakter [...]“.¹⁰⁰ Obwohl sie mit dem Realismus in Verbindung gebracht wird, bediente

⁹⁶ Baudelaire, Charles: Die Fotografie und das moderne Publikum (1859), In: Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I – IV. Teil. I 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel 2006. S. 109-113.

⁹⁷ Vgl. Mitry, Jean: Schriftsteller als Photographen, 1860-1910. Luzern: Bucher 1975. S. 10.

⁹⁸ Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 537.

⁹⁹ Hawthorne, Nathaniel: *The House of the Seven Gables*. (1851 Harmondsworth 1986). Zit. nach Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 538.

¹⁰⁰ Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 538.

sich ebenfalls die Romantik fotografischer Motive. Dennoch bleibt der Realismus die Strömung, die mit der Fotografie am meisten übereinstimmt. Reiseberichte wie von Gustav Flaubert mit Maxime du Camp brachten die Fotografien mit der literarischen Darstellung in Einklang. Im Gegensatz zur Romantik wollen die Realisten die Wirklichkeit beobachten und detailgetreu abbilden. Dies soll nicht auf einer oberflächlichen Ebene stattfinden. Denn erst durch das Eindringen in die Tiefenstruktur der Dinge, eröffnet die Erkenntnis über die Welt, da ihr Wahrheitsgehalt nicht der sichtbaren Realität gleicht. Die Fotografie kann diesen Anspruch erfüllen, aber auch der literarische Realismus bedient sich dieser Methodik. Gustav Flauberts Roman *Madame Bovary*¹⁰¹ ist der Beginn des Sehens „als vorherrschendes Prinzip im modernen Roman“¹⁰² und gilt als Vorreiter „einer photographisch präzisen, realistischen Prosa“¹⁰³ des realistischen Romans in Frankreich. Die Intention dieses realistischen Romans ist, den verträumten Blick der Romantik abzulegen und mit einer für das Menschaugen möglichen Schärfe und Neutralität die Welt zu erfassen. Die Fotografie ist „von Anfang an eng mit der Geschichte der Literatur verwoben, übten beide Künste eine starke gegenseitige Beeinflussung aufeinander aus.“¹⁰⁴ Autoren die eine „literarische Doppelbegabung“¹⁰⁵ aufweisen, sind Emile Zola, Victor Hugo, Lewis Carroll, George Bernard Shaw, Giovanni Verga, Anton Cechov und August Strindberg.

Das Problem der literarischen Engführung mit der Fotografie ist, dass die Fotografie die naturgetreue Abbildung erschaffen kann. Realistische Literatur hingegen verspricht eine detailgetreue Wahrnehmung, dennoch wird durch das Beschreiben des Geschehens ein individuell- künstlerisches Bild erschaffen, das den Anspruch der Neutralität nicht halten kann. Das vom Künstler ausgewählte Ereignis ist nur ein Ausschnitt der Welt, der wiederum subjektiv betrachtet wird, und der Schriftsteller kann nicht als ein „passives Aufzeichnungsmedium“¹⁰⁶ bezeichnet werden. Die Lösung für diese Problematik ist die Erhöhung des Künstlers zu einer entscheidenden Variabel des Abbildungsprozesses. Ihre große Bedeutung erlangen Kunstwerke erst durch die individuelle Leidenschaft, mit der sie gemacht werden. Der literarische Realismus postuliert daher die Formel „Realismus =

¹⁰¹ Flaubert Gustav: *Madame Bovary*. Sitten in der Provinz. Hg. u. übersetzt von Elisabeth Edl. München: Hanser 2012.

¹⁰² Krauss, Rolf H.: *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Ostfildern: Hatje Cantz 2000. S. 16.

¹⁰³ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 155

¹⁰⁴ Blazejewski, Susanne: *Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur*. Marguerite Duras „L'Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 27.

¹⁰⁵ Ebenda S. 27.

¹⁰⁶ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 157.

Fotografie + x.“¹⁰⁷ Die Variable x ist die künstlerische Interpretation und durch diesen Faktor ist die Literatur der Fotografie überlegen, da der Fotografie die künstlerische Individualität fehlt.

Mit dem Übergang vom Realismus zum Naturalismus ändert sich auch die Auffassung, was ein detailgetreues Abbildungsverfahren bezwecken soll. Emile Zola, Schriftsteller und Amateurfotograf zugleich, wurde eine einfache realistische Reproduktion ohne subjektive Interpretationskraft vorgeworfen. Zola begann 1888 nach Abschluss des Romanzyklus *Rougon- Macquart* zu fotografieren. Bei näherer Betrachtung seines Romanwerks wird zwar die fotografische Genauigkeit deutlich, dennoch ist sein Stil nicht statisch, sondern lebendig. Seine Ausschnitte der Welt sind nicht „optische Reproduktionen der Wirklichkeit. Hören und Riechen spielen oft eine genauso große Rolle wie das Sehen.“¹⁰⁸ Zola arbeitete, im Gegensatz zu Lewis Carroll oder Maxime DuChamp, als Schriftsteller und später als Amateurfotograf. Erwin Koppen stellt die These auf, dass Zolas naturalistische Literatur sein fotografisches Werk beeinflusst und nicht umgekehrt. Ähnlich seiner literarischen Darstellungen will Zola Momente einfangen und Koppen sieht eine Parallele zu Zolas literarischem und fotografischem Schaffen, da beide Bereiche versuchen dynamische Bewegungsabläufe der Wirklichkeit unverstellt und unmanipuliert darzustellen. Die bevorzugten Motive von Zola waren der Großmarkt, banal scheinende Straßen, gewöhnliche Fahrzeuge und Menschen des täglichen Lebens. Dennoch bleibt in seinem fotografischen Schaffen die soziale Anklage aus, was einen Unterschied zu seiner literarischen Arbeit darstellt.¹⁰⁹ Für Zola ist die Fotografie eine „notwendige Ausgangsbasis für die vom Autor aktiv gestaltete >expérimentation< [...]“.¹¹⁰ Vor dem Schreiben muss der Autor sehen. Dabei wird versucht den „seelenlosen Reproduktionen aus der mechanischen arbeitenden Kamera >Leben< einzuhauchen.“¹¹¹ Zolas Romantheorie kombiniert den Akt des Sehens mit dem des Schreibens, dennoch existieren „Photographie und Physiologie als konkurrierende Deutungssysteme“¹¹² nebeneinander. Sein Gesamtwerk ist mehr als die realistische Abbildung der Welt, sondern auch im Kontext der Gesellschaftskritik zu lesen, was ihn zu einem Vertreter des Naturalismus macht.

¹⁰⁷ Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 541.

¹⁰⁸ Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 70.

¹⁰⁹ Vgl. Ebenda S. 70- 77.

¹¹⁰ Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 542

¹¹¹ Ebenda S. 543.

¹¹² Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 152.

Realismus und Naturalismus wollen das nicht Wahrnehmbare und nicht Sichtbare aufzeigen. Dennoch fokussiert sich der Blick immer auf den vom Fotografen oder Schriftsteller ausgesuchten Ausschnitt, der von der Umgebung getrennt betrachtet wird. Die Gefahr, sich im Detail zu verlieren, war der große Kritikpunkt an die realistischen Schriftsteller. Folglich war die Literatur im naturalistischen Sinn mit der Aufgabe konfrontiert, die Wirklichkeit fotografisch darzustellen, und dabei die blinden Flecken nicht zu ignorieren. Das bedeutet, dass im Naturalismus sozialkritische Probleme sichtbar gemacht werden.

1.2.3 Fotografische Literatur im deutschsprachigen Raum

Der fotografische Roman im literarischen Realismus und Naturalismus wird den französischen Schriftstellern Flaubert und Zola zugeschrieben.¹¹³ Neben französischen Autoren kamen viele Literaten aus dem englischsprachigen Raum, in dem ebenfalls eine enge Verbindung zwischen Fotografie und Literatur festgestellt werden kann. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich kaum deutsche und österreichische theoretische Beiträge zum Fotografiediskurs, obwohl auf dem technischen Bereich österreichische Fotografen, wie die Brüder Natterer, zur Entwicklung der Fotografie beitrugen. Rolf Krauss untersucht in *Photographie und Literatur* diese Annahme, indem er in den wichtigsten literaturwissenschaftlichen und fototheoretischen Untersuchungen nach Veröffentlichungen aus dem deutschsprachigen Raum sucht. Bei Wolfgang Kemps *Theorie der Fotografie* zum Beispiel finden sich für die Anfänge der Fotografie im Zeitraum von 1839 bis 1912, nur sechs von zweiunddreißig Beiträgen von deutschen Autoren.¹¹⁴ Ähnlich verhält es sich in literarischen Werken berühmter Autoren dieser Zeit. Bernd Stiegler stellt fest, dass abseits der Trivilliteratur die Fotografie nur in wenigen Beispielen Einzug findet, darunter befindet sich die Erzählung von Wilhem Raabe *Der Lar*, Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Durchwachte Nacht*¹¹⁵, Heinrich Manns *Vor einer Photographie*¹¹⁶, Wilhelm Hackländers *Der Sturmvogel*¹¹⁷ und *Der Augenblick des Glücks*¹¹⁸, Paul Heyes *Merlin*¹¹⁹ oder Louise Otto-

¹¹³ Vgl. Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 186-202.

¹¹⁴ Vgl. Krauss, Rolf H.: *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.* Ostfildern: Hatje Cantz 2000. S. 141.

¹¹⁵ Droste-Hülshoff, Anette von: *Durchwachte Nacht.* In: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe.* Hg. v. Winfried Woesler. Bd. I.1. Gedichte zu Lebzeiten. Tübingen 1985. S. 351- 353. Zit. nach Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 216.

¹¹⁶ Mann, Heinrich: *Vor einer Photographie.* In: *Heinrich Mann: Haltlos. Sämtliche Erzählungen.* Bd. 1. Hg. v. Peter- Paul Schneider. Frankfurt am Main: Fischer 1995. S. 65- 81.

¹¹⁷ Hackländer, Friedrich Wilhelm: *Der Sturmvogel.* 4.Bde. Stuttgart 1872. Zit. nach Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 415.

Peters' *Neue Bahnen*. Ein anderes Zeugnis für den Einfluss der Fotografie ist die Autobiografie Max Dauthendey's, die gleichzeitig die Lebensgeschichte seines Vater, des Fotografen Karl Dauthendey, erzählt, mit dem Titel *Der Geist meines Vaters*. Die These Gerhard Plumpe's in *Der tote Blick*, dass die Literatur mit Schweigen auf die neue Reproduktionstechnik reagiert, trifft zu. Bernd Stiegler sieht die Ursache in der Übernahme der negativen französischen Kritik an der nachahmenden Literatur des Realismus. Literaturkritik in Deutschland befasste sich nach dem Aufkommen der Daguerreotypie auf eine sehr polemische Art mit der fotografisch wirkenden Literatur des Realismus. Bei der Nachahmung wurde zwischen der „>guten< (>künstlerischen<) und einer >schlechten< (>fotografischen<) Mimesis“¹²⁰ unterschieden. Die künstlerische Nachahmung steht im Gegensatz zur als oberflächlich beschriebenen fotografischen Mimesis.

Ein Grund, warum die Fotografie in der Literatur einerseits verschwiegen, andererseits verlacht wurde, wird im historischen Zusammenhang sichtbar. Gerhard Plumpe sieht die Fotografie als Kind der Industrialisierung, die die Tendenz hatte, die Künste abzuwerten.¹²¹ Fotografie fand lediglich im deutschsprachigen Raum in Satiren, Humoresken, Trivialromanen oder höchstens als zeitgenössisches Requisit in der Literatur Einzug.

Im Bereich der Science-Fiktion Literatur findet jedoch die Fotografie mehr Beachtung. Die ersten Zeugnisse dieser Gattung kommen nicht aus dem deutschsprachigen Raum. Der bereits erwähnte Roman *Giphantie* von Tiphaigne de la Roche ist das früheste Beispiel der phantastischen Utopie, ein Bild festzuhalten. Die Technik der Optogramme findet sich bei Jules Verne *Le frères Kip*¹²² erstmalig in der Literatur. Weiters schreiben Émile Erckmann und Alexandre Chatrian in der Erzählung *La Lunette de Hans Schnaps* 1860¹²³ über die Vorstellung der Gedankenfotografie. In *La Lunette de Hans Schnaps* hält sich ein Apotheker während eines Wutanfalls eine Fotoplatte an die Stirn, um so eine Abbildung seiner Gedanken zu erzeugen. Ein weiterer prominenter Vertreter des fotografischen Experiments ist der

¹¹⁸ Hackländer, Friedrich Wilhelm: *Der Augenblick des Glücks*. Berlin/Leipzig o. J. Zit. nach Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 415.

¹¹⁹ Heyse, Paul: *Merlin. Roman in sieben Büchern*. Berlin 1896 [= *Gesammelte Werke*. Bd. XXV]. Zit. nach Ebenda S. 417.

¹²⁰ Albers, Irene: *Das Fotografische in der Literatur*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 535.

¹²¹ Vgl. Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Wilhelm Fink 1990. S. 169.

¹²² Verne, Jules: *Les frères Kip*. Paris 1902. dt. *Die Gebrüder Kip*. Berlin/ Herrschnig 1984. Zit. nach Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006. S. 161.

¹²³ Erckmann, Émile/ Chatrian, Alexandre: *La Lunette de Hans Schnaps*. In: *Dies. Contes fantastique complets*. Paris 1987. S. 352-360. Zit. nach Ebenda S. 390.

Schwede August Strindberg, der seine Studien in *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zur Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*¹²⁴ dokumentiert. Der Maler, Schriftsteller und Fotograf experimentiert um 1890 mit neuen Linsenkonstruktionen, Farbfotografien und Fotogrammen. Weiters schoss er Fotoserien von Wolken und astronomischen Himmelskörpern, die Celestografien. Die Porträtfotografie beeindruckte ihn ebenfalls, infolgedessen sind viele Selbstporträts von Strindberg erhalten.

Neben der Beschäftigung mit der fiktionalen Gedankenfotografie steht die Geisterfotografie. Die ersten sogenannten Geisterfotografien entstanden im Atelier des Amerikaners William H. Mumler. Auf einem Selbstporträt Mumlers war ein unbekanntes Mädchen zu sehen. Die Ursache dafür lag einerseits in der Doppelbelichtung und der Wiederverwendung von nicht gründlich gereinigten Fotoplatten. Mumler begann finanziellen Gewinn daraus zu schlagen, indem er seine Geisterfotografien verkaufte. Schließlich wurde er des Betrugs überführt. In der Literatur findet man das Motiv der Geisterfotografie in Iwan S. Turgenевs Erzählung *Klara Milic. Posle smerti (Nach dem Tod [Klara Militsch])*¹²⁵ aus dem Jahr 1882. Der Protagonist Jakov Aratov lässt sich nach dem Tod von Klara Militsch, einer Schauspielerin die Selbstmord beging, Fotografien und Tagebücher von ihrer Familie geben. Mit dieser Fotografie experimentiert er durch Vergrößern oder Projektion, sodass er tatsächlich der Illusion unterliegt, sie könne von den Toten auferstehen. Dieser Gedanke an die Rückkehr vom Tode findet sich im posthum erschienen Roman des Schweden Henry Parland *Zerbrochen. Über das Entwickeln von Veloxpapier* (2007)¹²⁶ wieder. Der Protagonist erweckt seine verstorbene Geliebte Amy durch das Betrachten und Entwickeln ihrer Fotografien wieder zum Leben. Dieses Motiv, Erinnerungen an geliebte Personen mit Hilfe von Fotografien wieder aus dem Vergessen zu holen, zeigt sich ebenfalls in Heinrich Manns früher Erzählung *Vor einer Photographie*, aus dem Jahr 1890. Details in der menschlichen Erinnerung verblassen schnell und „es kommt ein Augenblick, wo wir, um die in unserem Gedächtnis unklar gewordenen Züge wieder bestimmter vor uns zu sehen, zur Photographie greifen. Von nun an kennen wir das Gesicht nicht anders, als es uns das Bild zeigt.“¹²⁷ Der Erzähler erhält eine Fotografie seiner ehemaligen Geliebten. Mit dieser Fotografie bricht all die Erinnerung herein, aber Jahre nach ihrer Trennung kann er sich nun dem Abbild stellen.

¹²⁴ Strindberg, August: *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zur Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*. Mit einem Nachwort hg. v. Thomas Fechner- Smarsly. Aus dem Schwedischen und Französischen von Angelika Grundlach. Dresden: Verlag der Kunst 1998.

¹²⁵ Turgenев, Iwan: *Klara Militsch. Erzählung*. Wien: Humboldt 1948.(= Kleine Humboldt- Bibliothek Band 315).

¹²⁶ Parland, Henry: *Zerbrochen. (Über das Entwickeln von Veloxpapier)*. Aus dem Schwedischen Renate Bleibtreu. Berlin: Friedenauer Presse 2007.

¹²⁷ Heinrich Mann: *Vor einer Photographie*. In: *Haltlos. Sämtliche Erzählung*. Bd.1. Frankfurt/Main: Fischer S.65.

Heinrich Mann zeichnet die Fotografie als eine tote Kunst, die die Vorherrschaft über unsere Erinnerung übernimmt, sie sogar dominiert.

Das wohl populärste Beispiel einer Geisterfotografie in der deutschsprachigen Literatur findet sich bei Thomas Manns *Zauberberg* (1924)¹²⁸, das zwar zeitlich nicht in die Anfangsphase der Fotografie fällt, jedoch den Einfluss des Magischen und Gespenstischen auf die deutschsprachige Literatur widerspiegelt. Beeinflusst von einer spiritistischen Sitzung berichtet Thomas Mann 1924 in dem kurzen Bericht *Okkulte Erlebnisse*¹²⁹ seine Erfahrungen während der Séance. Über Fotografien schreibt er, dass sie doch „Beweisstücke des Übernatürlichen in den Bereich des nicht Geheueren gehörten.“¹³⁰

Nicht nur gespenstische Fotografien, sondern auch technische Gerätschaften finden immer häufiger Eingang in die Literatur. Bereits E.T.A. Hoffmann nimmt sich in seinen Erzählungen ungewöhnlicher Apparaturen an, die das Blickfeld erweitern und vor allem erlauben „Brillen, Spiegel, Ferngläser und andere optische Geräte Einsichten in die andere Welt des Phantastischen und Phantasmantischen“¹³¹ zu geben.

Neben der Erweiterung des Blickfelds durch technische Medien kann bei E.T.A. Hoffmann eine Sichtweise ähnlich einem Panorama erkannt werden. Deshalb wird die Erzählung *Des Vetters Eckfenster* von Rolf H. Krauss als ein poetologisches Panorama verstanden, welche eine Rundschau auf das Geschehen ermöglicht. Der Blick aus den Fenstern der Wohnung des Veters ist dadurch gekennzeichnet, dass er den ganzen Marktplatz betrachten kann. Ähnlich wie die Erzählungen von Hoffmann verhält sich der Text von Wilhelm Raabe *Die Chronik der Sperlingsgasse*. Das Motiv des Blicks aus dem Fenster ist durch die Technik des Panoramas und Dioramas beeinflusst. Krauss analysiert diese Beispiele, um die Entwicklung der bildhaften Poetologie, ausgehend von den „Fensterstudien“¹³² bis hin zur Fotografie zu führen. Der nächste Punkt in der Argumentation von Krauss geht von bereits erwähnter These aus, dass die Schreibweise realistischer Schriftsteller von der fotografischen Sichtweise beeinflusst wurde. Theodor Fontanes Roman *Effi Briest*¹³³, Gottfried Kellers *Der grüne*

¹²⁸ Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. 19. Aufl. Frankfurt/Main: Fischer 2008.

¹²⁹ Mann, Thomas: *Okkulte Erlebnisse*. In: *Über mich selbst. Autobiogr. Schriften*. Nachwelt von Martin Gregor-Dellin. Frankfurt/Main: S. Fischer 1983.

¹³⁰ Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 132.

¹³¹ Albers, Irene: *Das Fotografische in der Literatur*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 543.

¹³² Mergenthaler, Volker: *Sehen schreiben- Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*. Tübingen: Max Niemeyer 2002. S. 147.

¹³³ Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Mit einem Kommentar von Dieter Wöhrle. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004. (Suhrkamp BasisBibliothek 47).

Heinrich¹³⁴ und Adalbert Stifters *Der Hagestolz*¹³⁵ dienen als Beispiele für diese Annahme, da sie die von Krauss aufgestellten neun Kriterien einer fotografischen Betrachtungsweise aufnehmen. Die neun Punkte sind der fotografische Ausschnitt der Welt, der vertiefende Schärfenbereich, Verkleinerung der Natur, die *Immobilisierung*, die Beschränkung auf das Sehen und der privilegierte Beobachterstandpunkt. Diese werden um drei Kriterien der Genauigkeit, der Perspektive und Herstellung, und der Vervielfältigung erweitert.¹³⁶ Auf die Literatur angewandt kann mit Hilfe dieser Analysepunkte das fotografische Sehen der Autoren nachgewiesen werden. Fontanes und Zolas narrativer Stil werden oft mit dem fotografischen neuen Blick in Verbindung gebracht. Der Fotorealismus dominierte die Frühphase der Fotografiegeschichte und der literarische Realismus und Naturalismus schaffen sozusagen ein gemeinsames mimetisches Projekt mit der Fotografie, das die Mystik der frühen verschwommenen Daguerreotypien ablöst. Nach realistischen Darstellungsmethoden während des ersten Weltkrieges, kam die Rückkehr der Fotografie zum Magischen während der Avantgarde. Surrealistische Strömungen fanden in der Fotografie das geeignete Instrument, um zu experimentieren, was sich ebenfalls in der Literatur widerspiegelt.

1.2.4 Schreibformen in Literatur und Fotografie des *Neuen Sehens*

Die Konkurrenz zwischen Literatur und Fotografie Mitte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wirkt sich nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr negativ aus, sondern vielmehr nutzen Schriftsteller und Fotografen die medialen Überschneidung, um das Projekt der Avantgarde voranzutreiben. Paul Strands und Alfred Stieglitz begründen diese neue Strömung der Fotografie, indem sie die traditionellen Bildkompositionen auflösen und neue Formen in der Zeitschrift *Camera Work* ab dem Jahr 1917 abbilden. Andere Künstler, wie Lazlo Moholy-Nagy, André Kertész oder Walker Evans standen zu ihrem Zwitterstatus als Schriftsteller und Fotograf. Die Fotografie begründet durch die Schule des *Neuen Sehens* das Ende der impressionistischen Fotografie, wobei sie Mitte der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts eine „ästhetische und theoretische Neupositionierung erfahren“¹³⁷ hatte. Neue Werbefotografien, öffentliche Ausstellungen und neue theoretische Texte durch Lazlo Moholy-Nagy, der Leiter

¹³⁴ Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich. Nach der ersten Fassung von 1854/55. Hg. v. Jörg Drews. Stuttgart: Reclam 2003.

¹³⁵ Stifter, Adalbert: Stifters Werke in 4 Bde. 2. Bd. Der Hagenstolz. Der Walsteig. Der Bergkristall. Nachkommenschaften. 4. Aufl. Ausgewählt und eingeleitet von Joachim Müller. Hg. v. den nat. Forschungs- und Gedenkstätten der klass. deutschen Literatur in Weimar. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1981.

¹³⁶ Vgl. Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz 2000. S. 59-72.

¹³⁷ Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Fotografie. München. Wilhelm Fink 2006. S. 186.

der fotografischen Klasse am Bauhaus, Albert Renger-Patzsch, der mit seinem Werk *Die Welt ist schön* (1928) die *Neue Sachlichkeit* einleitete, Werner Gräff oder Franz Roh, beide Herausgeber der Zeitschrift *Foto-Auge*, bestimmten ein neues öffentliches Auftreten der Fotografie als eine Revolution des Sehens. Das experimentelle Projekt der Fotografen des *Neuen Sehens* ist weit entfernt von der piktorialistischen Fotografie. Raoul Hausmann, ein wichtiger Fotograf der neuen Sehschule, nimmt sich zum Ziel neue Wahrnehmungsaspekte der Wirklichkeit zu erforschen, sodass eine „Erweiterung unserer Körperfähigkeiten und Sinne“¹³⁸ stattfinden kann. Seine Fotografien werden aus ungewöhnlichen Perspektiven geschossen. Entweder wird ein Blick von unten oder oben auf einen Gegenstand gewählt und mit neuen Belichtungstechniken wird experimentiert. Alexander Rodtschenko führt diese fotografischen Versuche weiter und bildet einen Telefonmast oder eine Kiefer aus extremer Schräglage ab. Neben Rodtschenko gilt Karl Blossfeldt als Pionier der Mikroaufnahmen von Pflanzen, mit denen er auch Walter Benjamin als Bewunderer finden konnte. Die Strömung der *Neuen Sachlichkeit* setzte gewöhnliche Alltagsdinge in den Vordergrund und schafft somit eine neue Bildsprache. Diese Bildsprache ist von einer großen Nüchternheit bestimmt, die versuchte sich auf die Gegenstände selbst zu beziehen. Zeitgleich verfolgt die Literatur mit dem Dadaismus eine neue surrealistische Strömung, die ebenfalls die Grenzen ihres schriftlichen Mediums austesten wollte. Wie Nahe sich der Dadaismus und die Fotografie in ihren künstlerischen Prinzipien stehen, zeigt ein Fotografenverband, der sich die *Züricher Dadagruppe* nannte und vor allem mit Schadografien arbeitete. Bei diesem fotografischen Verfahren, nach dem Künstler Schad benannt, belichtet man auf Fotopapier liegende Objekte. Somit entstehen Schattenumrisse der Gegenstände.

Die Kunstform der Montage ist eine beliebte Form, um die zwei erwähnten Medien zu vereinen. Mit der Strömung des *Neuen Sehens* wird „dem photographischen Bild, bisher eher als Illustration oder Inspiration, als Motivlieferant und ‘Hilfskunst’ der wahren Kunst, Literatur missbraucht, ein besonderer Status zuerkannt [...]“¹³⁹ Dennoch steht die Literatur als hohe Kunst über der Fotografie. Diese zahlreichen intermedialen Experimente der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts sind als eine Gegenbewegung zur streng realistischen Darstellungsweise zu verstehen. Die Rückbesinnung auf eine realistische Darstellungsform folgt vor dem zweiten Weltkrieg. Die Kombination von Bild und Text oder

¹³⁸ Hausmann, Raoul. Wie sieht der Fotograf. Gespräch zwischen Raoul Hausmann und Werner Gräff aus: *Das deutsche Lichtbild*. 1933. Zit. nach Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Fotografie*. München. Wilhelm Fink 2006. S. 198.

¹³⁹ Blazejewski, Susanne: *Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur*. Marguerite Duras“*L’Amant*“ und Michael Ondaatjes „*Running in the family*“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 30.

die Zusammenarbeit von Schriftstellern und Fotografen will politische Propaganda aufdecken oder auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam machen. Auch August Sander verfolgt ein ähnliches gesellschaftskritisches Ziel, auch wenn es sich bei seinem Werk *Antlitz der Zeit*¹⁴⁰ aus dem Jahr 1929 um einen reinen Bildband handelt, zählt er zu der Strömung der *Neuen Sachlichkeit*. Er schrieb Fotografiengeschichte, indem er Porträts der bürgerlichen Gesellschaft Deutschlands schoss.

1.2.5 Fotografie und Literatur nach 1945

August Sanders ausdrucksstarker Bildband wird während des Nationalsozialismus verboten. Die Freiheit der Fotografie leidet wie in anderen Künsten unter dem Terrorregime. Während des zweiten Weltkrieges dominieren Propagandafotografien oder die Form der Reportage und Dokumentation. Jedoch verliert die Fotografie in dieser Zeit an Aufmerksamkeit, was mit der Dominanz des Films und Fernsehens zu begründen ist. Fotografische Kriegsberichterstattungen führen vom experimentierfreudigen Jahrzehnt der *Neuen Sachlichkeit* weg. Erst die Zeit nach 1945 eröffnet eine neue Form der intermedialen Überschneidung zwischen Literatur und Fotografie. Ein spannendes Beispiel für Literatur und Fotografie ist der Roman von Peter Henisch *Die kleine Figur meines Vaters*¹⁴¹, der über seinen Vater Walter Henisch, einem Kriegsreporter der ersten Stunde der Deutschen Wehrmacht, berichtet, und seine persönliche Beziehung zu dem nationalsozialistischen Vater aufarbeitet.

Das Verhältnis zwischen Fotografen und Schriftstellern schien sich in der Zeit nach dem Krieg wieder intensiv zu befruchten. Ein Beispiel ist Richard Avedon, der Truman Capote zu einer literarisch-fotografischen Zusammenarbeit motivierte. Das neue künstlerische Selbstbewusstsein der Fotografen äußert sich dadurch, dass sie sich nun ihrer schöpferischen Subjektivität bewusst sind und sich von der Abhängigkeit des Fotoapparats lösen. In der Zeit nach 1945 sind vermehrt Autobiografien von Fotografen zu vermerken. Diese Kategorie der schreibenden Fotografen oder fotografierenden Schriftstellern nehmen einen Sonderstatus ein, da sie in beiden Medien tätig sind. Robert Capa, ein journalistisch tätiger Fotograf, verfasst seine Lebensgeschichte *Slightly Out of Focus* (1942).¹⁴² Heinrich Hoffmann, Hitlers Fotograf, schreibt eine Autobiografie über seine Arbeit mit dem Diktator in *Hitler wie ich ihn sah*.

¹⁴⁰ Sander, August: *Antlitz der Zeit*. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. München: Transmare Verlag 1929.

¹⁴¹ Henisch, Peter: *Die kleine Figur meines Vaters*. Roman. Mit Fotos von Walter Henisch sen. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2010.

¹⁴² Capa, Robert: *Slightly Out of Focus*. New York: Henry Holt 1947.

*Aufzeichnungen seines Leibfotografen*¹⁴³, die erst posthum 1974 veröffentlicht wurde. Das Feld der Autobiografie von Fotografen nahm nach 1945 massiv zu und Exilfotografen wie David Rubinger, Lore Lizbeth Waller oder Wolf Suschitzky schreiben ihre Erinnerungen auf. Im Gegenzug zur Erinnerungsliteratur experimentieren Fotografen wie Duane Michals, Barbara Krüger und Jim Goldberg mit literarisch visuellen Methoden und erschufen Bildgedichte, wobei Textpassagen in die Fotografien aufgenommen werden. Diane Arbus und Allen Ginsberg sind ebenfalls in diese Kategorie zu zählen, da sie mit literarischen Bildunterschriften arbeiten. Neben den schreibenden Fotografinnen und Fotografen stehen Autorinnen und Autoren, die im Medium Fotografie eine Inspirationsquelle sehen. Allen Ginsberg oder Julio Cortázar, der mit seiner kurzen Erzählung *Teufelsgeißer*¹⁴⁴ die Vorlage für den Film *Blow-Up* des Regisseurs Michelangelo Antonioni liefert, sind die „neuen Doppelbegabungen [...]“.¹⁴⁵

Im deutschsprachigen Raum erlebt die Experimentierfreudigkeit einen Aufschwung. Arno Schmidt arbeitet im literarischen Expressionismus mit fotografischen Notizbüchern, die er als Skizzen für seine Erzählungen gestaltet. Seinen 2.500 Fotografien umfassenden Nachlass verwaltet seine Gattin Alice Schmidt in der Arno Schmidt-Stiftung in Bargfeld.

Gerhard Roth zählt ebenfalls zu den fotografierenden Autoren. Roth stellt seine Fotografien zum Roman *Der stille Ozean*¹⁴⁶ 1980 in Graz aus und zu seinem weiteren fotografischen Werk zählen die Fotobücher *Im unsichtbaren Wien*, *Die Photo- Notizbücher*, *Im Irrgarten der Bilder*, *Über Land und Meer* und *Atlas der Stille*. Die Kamera ist für Roth ein Mittel der Recherche und Gedächtnisstütze. Die Fotografie verleiht für ihn dem Augenblick eine intensivere Form des Sehens. Dabei wird sein Heimatland, die Steiermark von 1976–2006, in das Zentrum der Betrachtung gerückt. Schließlich fotografiert er die Großstadt Wien und veröffentlicht 2010 den Bildband *Im unsichtbaren Wien*. Roth stellt seine Fotografien an den Beginn seiner Romanzyklen oder entnimmt Textpassagen seines Prosawerkes, um sie als Bildunterschrift zu verwenden.

Weitere österreichische Autorinnen und Autoren wie Bodo Hell, Liesl Ujvary und Peter Paul Wiplinger verknüpfen Fotografien mit ihrem literarischen Schaffen. Der in Wien lebende Bodo Hell (*1943) illustriert mit Fotografien oder Piktogrammen seine Kurzprosa. Bodo Hell stellte ebenfalls sein fotografisches Schaffen in Vernissagen aus.

¹⁴³ Hoffmann, Heinrich: Hitler wie ich in sah. Aufzeichnungen eines Leibfotografen. München: Herbig 1974.

¹⁴⁴ Cortázar, Julio: Teufelsgeißer. In: Ders.: Südliche Autobahn. Die Erzählungen. Band 2. Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 379- 393.

¹⁴⁵ Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras “L’Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 35.

¹⁴⁶ Roth, Gerhard: Der stille Ozean. Roman. Frankfurt/Main: Fischer 1980.

Peter Paul Wiplinger ist (*1939) ein weiteres Beispiel für den schreibenden Fotografen im österreichischen Raum. Seine lyrischen Werke werden durch Fotografien zu Fotogedichtbänden erweitert, wie es *Bildsprache* (1988), *Abschiede* (1981), *Farbenlehre* (1987) und *Oporoka casa- Zeitvermächtis* (1989), *Oporoka éasa* (1989) und *Znaki zizni- Lebenszeichen* (1993) zeigen. Wiplingers Fotoarbeit findet in über 100 Ausstellungen großen Anklang und sein Fotogedichtband, insbesondere *Lebenszeichen*, werden in mehr als 20 Sprachen übersetzt.

Liesl Ujvary, geboren 1939 in Pressbaum in der Slowakei, reiht sich ebenfalls in die Riege der österreichischen fotografierenden Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Sie experimentiert mit beiden Medien und schreibt den intermedialen Roman *Fotoroman Bisamberg* (1980)¹⁴⁷. Im Titel wird deutlich, dass Fotografie und Text kombiniert werden. Im ihrem Roman beschreibt sie ihre Intention:

„Ich fotografiere den Bisamberg, und so geht es, in diesem Beispiel liegt blitzerhell die Natur des Menschen. Jedes Foto eine Art, wie Landschaft zu mir steht. Wovon ich träume. Schatten verlöschen, ich trete ein. Hier – ein Mensch im Zentrum des Weltalls, bemüht, die Welt auszumessen mit der Wissenschaft dem Auge voran.“¹⁴⁸

Ujvary tastet mit ihrem Sehsinn die Umgebung ab und will sich mit dem optischen Hilfsmittel der Umgebung wissenschaftlich nähern. Im Zentrum steht ihr Blick auf die Landschaft, mit dem sie alles auszumessen versucht. Ujvary beschäftigt sich ebenfalls mit Musik, Computerprogrammen und der Forschung im Bereich der Künstlichen Intelligenz.

Im Zeitalter der digitalen Fotografie verschwimmen die Grenzen jeglicher Medien und viele zeitgenössische Autorinnen und Autoren drücken ihr Gesamtwerk auf den verschiedensten Ebenen aus. Die neuen technischen Vereinfachungen und Fotoverarbeitungsprogramme zeigen einen Ausblick auf die Fotografieentwicklung. Fälschlicherweise führt dies dazu, dass die digitale Fotografie wie eine Kunstform für Amateure wirkt. Diese Vorwürfe erinnern wiederum an die Konflikte der frühen Fotografiegeschichte. Die digitale Fotografie ist nicht mehr ein fotografisches Verfahren, welches von chemisch- physikalischen Prozessen bestimmt ist, sondern mutiert zu einem Computerbild, das für Manipulationen in jeglicher Art anfällig ist. Die ständige Präsenz fotografiefähiger Geräte steigt und dieses führt zu einem Inspirationspotential auch für literarische Schreibweisen oder der Verwendung von neuen Motiven, der digitalen Fotografie entnommen.

¹⁴⁷ Ujvary, Liesl: *Fotoroman Bisamberg*. Museum Moderner Kunst. Wien 1980. (Katalog).

¹⁴⁸ <http://ujvary.mur.at/bisamberg.html> (18.10.2012).

1.2.6 Autobiografie und Fotografie

Kawashima Kentaro schreibt zu dieser Neuorientierung im Werk *Autobiographie und Photographie nach 1900*¹⁴⁹, dass im Wesentlichen vier Autobiografien für dieses Themenfeld ausschlaggebend seien, Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit (1913-1927)*, Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert (1932- 1934)*, Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke (1973)*, Roland Barthes' *Roland Barthes par Roland Barthes (1975)* sowie *Die helle Kammer (1980)* und abschließend W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten (1992)*. Egal ob als „Sammler [...] Rhetoriker bzw. Metaphoriker [...] Theoretiker [...] Knipser, nehmen die Schriftsteller die Beschäftigung mit der Fotografie in ihre autobiographische Praxis auf [...].“¹⁵⁰

Walter Benjamin und Roland Barthes nehmen die Position der Theoretiker ein, wobei Benjamins Autobiografie von der Form eines Fotoalbums beeinflusst wird. Roland Barthes greift in seiner Fototheorie immer wieder zu Erinnerungsstücken in Form von Abzügen. W. G. Sebald schafft mit seinem Erzählband *Die Ausgewanderten (1992)*¹⁵¹ ein modernes Beispiel für eine Autobiografie Ende des 21. Jahrhunderts, welches mit fotografischen Illustrationen versehen ist und erst durch eine intensive Lektüre autobiografische Bezüge offenbart. Mit vom Ich-Erzähler gesammelten Dokumenten ausgewanderter Juden will Sebald die fotografische Eigenschaft der Authentizität für seine Autobiografie nutzen. Er gräbt dabei „verschüttete Lebensspuren aus, die in der deutschen Nachkriegsgesellschaft sonst achtlos vergessen worden sind.“¹⁵² Sebald bedient sich der „Autobiographie als Archäologie der Lebensgeschichten.“¹⁵³ Bildmontagen innerhalb des dokumentarischen Romans geben Hinweise auf Sebalds Lebensgeschichte, die er gekonnt hinter den Biografien seiner Ausgewanderten versteckt.

Das zweite bedeutende Werk Sebalds ist *Austerlitz (2001)*¹⁵⁴. In dem Roman versucht der Ich-Erzähler das Schicksal des jüdischen Wissenschaftlers Jacques Austerlitz zu rekonstruieren. Sebald schafft mit seinem letzten veröffentlichten Roman, in dem sich Bild und Textausschnitte abwechseln, einen „Foto-Text [...]“¹⁵⁵ Im Text erzeugen 88

¹⁴⁹ Kawashima, Kentaro: *Autobiographie und Photographie nach 1900*. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald. Bielefeld: Transcript Verlag 2011.

¹⁵⁰ Ebenda S. 12.

¹⁵¹ Sebald, Winfried G.: *Die Ausgewanderten*. Vier lange Erzählungen. Frankfurt/Main: Fischer 2000.

¹⁵² Kawashima, Kentaro: *Autobiographie und Photographie nach 1900*. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald. Bielefeld: Transcript Verlag 2011. S. 236.

¹⁵³ Ebenda S. 235.

¹⁵⁴ Sebald, Winfried G.: *Austerlitz*. München, Wien: Hanser 2001.

¹⁵⁵ Vgl. Steinaecker, Thomas von: *Literarische Foto-Texte*. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebald. Bielefeld: Transcript Verlag 2007. S. 13.

Abbildungen den Eindruck der Authentizität der Biografie von Austerlitz. Der Ich-Erzähler, ein Freund Austerlitz', dokumentiert die dreißigjährige Freundschaft, in der Austerlitz das Trauma seiner jüdischen Herkunft und die Flucht vor dem Holocaust aufzuarbeiten versucht. Wieder sind bei Sebald die abgebildeten Fotografien als Erinnerungsmedium zu verstehen, die der Autor mit Bildunterschriften und Erklärungen in unterschiedlicher Quantität beschreibt. Sebalds Roman ist eine dokumentarische Beschäftigung mit der fiktiven Biografie eines jüdischen Flüchtlings, dessen Mutter ihr Kind ins englische Exil transportieren konnte. Neben *Die Ausgewanderten* steht auch in *Austerlitz* die Bewältigung der Vergangenheit im Mittelpunkt.

W.G. Sebald ist ein wichtiger Vertreter der literarischen intermedialen Überschneidung von Bild und Text. Streng genommen handelt es sich in den zwei behandelten Werken nicht um eine authentische Autobiografie, jedoch bedient sich Sebald autobiografischer Methoden, die in diesem Fall fiktive Biografien konstruieren. Seine Vorgehensweise beim Schreiben seines Prosabuchs inkludierte eine massive Recherchephase von „zweieinhalb Lebensgeschichten“¹⁵⁶, die er kunstvoll mit der Figur Austerlitz verbindet und durch diese verfremdet. Fotografien dienen Sebald einerseits als Bildnotizen seiner Recherchearbeit, andererseits um eine Authentizität im Werk zu schaffen. Im Gegensatz zu den *Ausgewanderten* sind jedoch in *Austerlitz* nicht alle Fotografien historisch belegt.

Die literarische Autobiografie ist zusammenfassend betrachtet mit dem Wesen der Fotografie in Verbindung zu sehen. Beide dienen der „Identitätssuche beziehungsweise -stiftung“¹⁵⁷ und können auf Seiten der Fotografie als Album, auf Seiten der Schrift als Erinnerungsbuch interpretiert werden. Fest steht, dass in der zeitgenössischen Kunstbewegung die Bereiche Fotografie und Text ineinander fließen und dadurch eine doppelte Identität bilden. Beide Medien liefern räumliche und zeitliche Ausschnitte eines Lebens und ihr Fundament ist die Erinnerung und die Sehnsucht des Menschen, seine Spuren der Existenz zu suchen, zu rekonstruieren und für die Nachwelt zu erhalten.

¹⁵⁶ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html> (19.10.12).

¹⁵⁷ Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras "L'Amant" und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 104.

2. Das goldene Zeitalter der Fotografie: Max Dauthendey *Der Geist meines Vaters* (1912)

2.1 Die Gattungsfrage: Lebensbild, Erinnerungsbuch oder Autobiografie?

Maximilian Dauthendey, geboren am 25 Juli 1867 im bayrischen Würzburg, Sohn von Karl Albert Dauthendey (1819-1896) und Charlotte Karoline Friedrich (1837-1873) Schriftsteller und Maler, beobachtete seinen Vater, als dieser im Alter von siebzig Jahren seine Lebensgeschichte aufzuzeichnen versucht. Der technisch veranlagte Vater kämpft mit jedem Wort, bis er seinen Sohn mit den Worten: „Die Begabung, die Worte in der Niederschrift so stark zu gestalten, dass sie den Eindruck des selbstverständlichen Erzählten machen. [...] Ich staune, wie leicht Dir das Wort in die Feder fällt. Versprich mir also, wenn Du einmal Muße und Lust haben wirst, dass Du dann meinen Lebensroman schreiben willst“¹⁵⁸ beauftragt, seine Erinnerungen aufzuschreiben. *Der Geist meines Vaters*, 1912 in Würzburg vollendet, ist ein *Lebensroman* mit der Intention die Notizen seines Vaters zu vervollständigen.

Um sich dem *Lebensroman* zu nähern, muss jedoch die Gattungsfrage geklärt werden. *Der Geist meines Vaters* von Max Dauthendey trägt in der 1954 herausgegebenen Ausgabe den Untertitel *Ein Lebensbild*. Im 1921 erschienenen Text ist der Untertitel *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenem Jahrhundert* zu finden. Die Klassifizierung als *Lebensbild* wird jedoch erst in einem Vorwort der Ausgabe von 1954 hinzugefügt. Nicht nur diese Modifikation nimmt der Verlag vor, sondern er streicht Lyrikpassagen am Anfang und Ende des Werks. Zu Beginn der Ausgabe des *classic pages*-Verlags 2010 wird das Vorwort aus der Fassung von 1954 übernommen und vor den Haupttext gesetzt, jedoch bleibt der Verfasser dieser Zeilen unbekannt. Ein detailliertes *Lebensbild* schafft Maximilian mit seiner Zuneigung zum Vater, sodass nicht nur das Zeitalter neuer maschineller Errungenschaften dargestellt wird, sondern der Versuch beginnt „die Bilder unverzerrt vor uns hinzustellen-genau das, was den Fotografien des Vaters zum ersten Mal glückte.“¹⁵⁹ Doch bleibt die gattungstheoretische Bestimmung von *Der Geist meines Vaters* im Unklaren.

Ein *Lebensbild* hat hervorragende Persönlichkeiten zum Gegenstand und ist eine Lebensbeschreibung.¹⁶⁰ Denn erst ab dem 17. Jahrhundert hat sich der Terminus *Biografie* als Oberbegriff für alle Formen von Lebensgeschichten entwickelt. Nicht nur in der Literatur

¹⁵⁸ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild*. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). 2010. S. 9-10.

¹⁵⁹ Ebenda S. 5.

¹⁶⁰ Lamping, Dieter: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009. S. 66.

findet sich diese Gattung des *Lebensbildes*, sondern auch in der Musik, wo kurze Lebensbilder über Berühmtheiten vorgetragen wurden.

Max Dauthendeys *Lebensbild* über seinen Vaters ist nicht bloß Anlass, eine Biografie über den berühmten Erfinder der Fotografie in Deutschland zu schreiben, sondern viel mehr der Versuch die Chronik seiner Familie zu skizzieren. Biografische Details der Mutter und des Vaters finden in den Anfängen des Werkes Einzug. Dass der Vater die Schlüsselfigur des familiären Lebens ist, wird mit der Omnipräsenz seines Geistes deutlich. Über jeder Handlung und jedem Wort des Sohnes schwebt die Seele von Karl Dauthendey. Karl wird zu seiner Inspiration und zum Wegbegleiter während seines Schreibprozesses. Denn nichts ist dem Autor angenehmer als „in die Vergangenheit unterzutauchen, in den Kreis der Toten und ihrer Taten.“¹⁶¹ Während der Niederschrift des *Lebensbildes* verbindet Max Dauthendey die Biografie seines Vaters mit seiner eigenen. Er drängt die Geschichte des Vaters langsam in den Hintergrund und widmet sich seiner persönlichen Entwicklung zum Dichter. Es lassen sich in *Der Geist meines Vaters* autobiografische Einflüsse Maximilians finden. Trotzdem dominieren in diesem *Lebensroman* Merkmale einer Biografie.

Dauthendey nützt die Gelegenheit, um nicht nur seinem Vater höchste Ehre zu erteilen, sondern will den Geist seines geliebten Vaters zufrieden stellen, indem er seine künstlerischen Fähigkeiten überhöht in den Vordergrund drängt. Denn die Vater-Sohn Beziehung nimmt im letzten Teil des *Lebensbildes* eine entscheidende Rolle ein. Das *Lebensbild* verwandelt sich also in ein Selbstbildnis und rückt somit in die Nähe der Autobiografie. Die Autobiografie ist eine „Selbstbeschreibung eines Lebens [...]. Der Autograph [...] umfasst rückblickend im schriftstellerischen Akt die Bedeutung seines Lebens [...].“¹⁶² Maßgeblich ist die „Schöpfung des autobiografischen ‘ICH’ [...].“¹⁶³ Ein ICH steht im Zentrum der Erzählung, welches selbstreflektierend über die Lebensgeschichte schreibt. Eine Autobiografie ist folglich immer auch ein „Prozess der Selbst-Schöpfung“¹⁶⁴, die bei Dauthendey in der Abkehr vom Vater liegt. Er stellt seine Entwicklung zur eigenständigen Person dar und dabei erhebt er den scheinbaren Anspruch auf „lebensgeschichtliche Wahrheit [...].“¹⁶⁵ Doch der Rezipient kann nur der Auffassung des Autors folgen und die Autobiografie schafft eine Illusion der Wahrheit. Vergleicht man damit die Eigenschaften der Fotografie können ähnliche

¹⁶¹ Dauthendey, Max: *Der Geist meins Vaters. Ein Lebensbild*. Aufl. 1. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010 (Reihe Classic Pages). S.21.

¹⁶² Blazejewski, Susanne: *Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur*. Marguerite Duras „L’Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 88

¹⁶³ Ebenda S. 92

¹⁶⁴ Ebenda S. 92

¹⁶⁵ Ebenda S. 94.

Grundkomponenten festgestellt werden. Die Fotografie suggeriert ebenfalls Authentizität und kann eine identitätsstiftende Funktion haben. Sie dient also ebenso der Schöpfung eines ICHs und ist eine fotografische Spiegelung des Selbst. Dabei kann die Fotografie verblasste Erinnerungen wiederherstellen, obwohl sie nur einen Ausschnitt der Vergangenheit festhält.¹⁶⁶

Erwin Koppen sieht in seiner Literaturgeschichte *Literatur und Photographie* das Lebensbild *Der Geist meines Vaters* als „Konzeption [...] seines Erinnerungsbuches [...]“.¹⁶⁷ Dauthendeys Intention liegt darin, seinen Vater zu ehren und ihm ein literarisches Denkmal zu setzen, indem er gewisse Passagen, wie ein Zitat aus dem *Leipziger Anzeiger* über die Teufelskunst Fotografie, frei hinzufügt. Dies diene, laut Koppen als „nachträgliche literarische Mystifikation“¹⁶⁸ des Fotografiepioniers. Denn Karl Dauthendeys Leistung als Fotograf wird höher geschätzt, wenn er negative Annahmen über die Fotografie widerlegen kann.

Durch die überhöhte Beschreibung der technischen Errungenschaften des Fotografiepioniers ist Dauthendeys Biografie auch als *Vita* zu verstehen. Die *Vita* ist in ihren Grundzügen von der Biografie kaum zu unterscheiden, da sie bis in das späte Mittelalter die dominierende Gattungsbezeichnung war. Ebenfalls weist sie die Faktoren der literarischen Erhöhung auf und wurde primär für die religiöse Legendenschreibung benutzt. Die Problematik der Legende ist, dass es einen „Realitätskern“¹⁶⁹ gibt. Um ihn ranken sich zahlreiche Erzählungen, die fiktional ausgeschmückt werden. Deshalb entsteht eine Mythenbildung. Der gegenteilige Fall tritt ein, wenn fiktive Legenden überliefert werden. Diese werden jedoch als real angesehen, da die Summe der fiktiven Berichte als wahr angesehen werden.

Die Beschreibung des Vaters, die mit größter Sorgfalt seine besonderen Leistungen und Charakterzüge hervorbringt, ist die Verehrung seines Lebenswerks, jedoch hat die *Vita* streng betrachtet nicht immer den Anspruch auf historische Korrektheit. Ein weiteres Indiz dafür ist, dass vermehrt anekdotenhafte Ausschmückungen in der Lebensbeschreibung ihren Platz finden.¹⁷⁰ Auch in *Der Geist meines Vaters* schreibt Maximilian über die humoristische Reaktionen und Irritationen der Fotomodelle und Betrachter von Fotografien.

¹⁶⁶ Vgl. Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras „L'Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 92- 100.

¹⁶⁷ Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildern. Stuttgart: Metzlerische Verlagsbuchhandlung 1987. S. 131.

¹⁶⁸ Vgl. Ebenda S. 131.

¹⁶⁹ Foucault, Michel: Das Leben der infamen Menschen. Hg. und übersetzt von Walter Seittler. Berlin: Merve Verlag 2001. S. 18.

¹⁷⁰ Brockhaus- Enzyklopädie. Bd. 29. VERTI –WETY. Hg. v. Annette Zwahr. völlig neu bearbeitet Aufl. Leipzig: Brockhaus 2006. S. 154.

Der Geist meines Vaters ist ein Roman über das Leben von Karl Albert Dauthendey. Der große Erfinder Karl war nur im mündlichen Bereich ein großartiger Erzähler, wie es Max immer wieder betont, doch bei der Niederschrift fehlt ihm „das Packende, das ich in die Stimme, in den Klang legen kann, das Nachdrückliche, das ich durch den Gesichtsausdruck Euch geben konnte.“¹⁷¹ Der schreibbegabte Sohn übernahm die Aufgabe, die Lebensgeschichte des Vaters zu vervollständigen. Der Geist meines Vaters erfüllt die Gattungsmerkmale eines *Lebensbildes*. Der Autor Maximilian schmückt seinen Text mit Anekdoten, Techniken der Überhöhung aus und führt die Genealogie seiner Familie an. Doch das Lebensbild wird im Laufe der Handlung von einer biografischen Erzählung zu einer autobiografischen.

2.1.1 Der erzählerische Rahmen von *Der Geist meines Vaters*

Das Lebensbild *Der Geist meines Vaters* ist von der Verehrung der Ahnen geprägt. Die Omnipräsenz des Geists seines Vaters ist das Leitmotiv und bildet den erzählerischen Rahmen des Textes. Das Erinnerungsbuch Max Dauthendeys beginnt mit einer Erweckung der Toten durch einen Besuch am Grab seiner Eltern in der Gruft am Friedhof im fränkischen Würzburg. In der ersten Ausgabe 1912 ist ein Gedicht nach dem ersten Satz hinzugefügt, welches in der zweiten Ausgabe 1954 nicht mehr zu finden ist. Ein Wintergedicht beschreibt die kahle Bedrohung des jährlich wiederkehrenden Frosts und Schnees. Schließlich formuliert Dauthendey es treffend:

„Vom Tode kommt uns manche Kund’;
Die Worte werden doppelt heiß,
hängt sich sein Frost an unsern Mund.“¹⁷²

Der sehr bildhaft beschriebene lyrische Vorbote zum Lebensbild des Vaters, will die Toten sprechen lassen, da die Worte der Verstorbenen nicht ins ewige Eis der Vergessenheit geraten sollten. Der Friedhof ist der Ort, an dem die Kunde der Toten verbreitet wird. Mit ihr brechen die Geister der Verstorbenen herein, indem Max Dauthendey an das Grab herantritt. Die goldenen Jahreszahlen an der Grabtafel sind Impuls für seine Erinnerung an die Lebensgeschichte seiner Eltern. Wie sein Vater, der in Würzburg seine letzte Ruhestätte in der deutschen Heimat fand, mietet Max eine Wohnung in dieser Stadt. Bildhaft sind Max die Toten in Form eines Porträts eines Vorfahrens namens Kasparius Dauthendey präsent, der im siebzehnten Jahrhundert als Gelehrter der Mathematik „am Hofe des Herzogs von

¹⁷¹ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters*. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). 2010. S. 10.

¹⁷² Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters*. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert. München: Albert Langen 1921. S. 5.

Braunschweig gelebt hat und von dem noch einige Bücher in der Wolfenbütteler Bibliothek erhalten waren, war meines Vaters Familienheiligum.“¹⁷³ Durch diese Verehrung des familiären Hausgeistes ist es nicht verwunderlich, dass der junge Karl sich der Legende des Bildes, dem archimedischen Ausspruch „Heureka“¹⁷⁴, dem Forschungswahn hingibt.

Auch wenn hier auf Grund der technischen Entwicklung, noch kein fotografisches Familienalbum als Ausgangspunkt der Erinnerung an die Vergangenheit zu finden ist, schwebt dennoch der Geist der Ahnen wie eine „Ikone des Haushalts“¹⁷⁵ über der Familie. Michael Ignatieff (*1947), ein russisch-kanadischer Historiker, modifiziert mit seinem Werk *Das russische Album. Geschichte einer Familie* (1987) die Mechanismen der Wiederherstellung der Vergangenheit und Gegenwart für das Zeitalter des fotografischen Albums. Dauthendey besitzt am Anfang des *Lebensbildes* noch kein fotografisches Album, in dem er seine Geschichte erforschen kann. Daher muss er seine Erinnerung topografisch, olfaktorisch und schriftlich rekonstruieren. Doch finden sich in *Der Geist meines Vaters*, da Maximilian der Sohn eines großen Fotografen ist, die Anfänge der fotografischen Ahnenkonstruktion. Paradox erscheint nur, dass Max Dauthendey von einer Ölmalerei seines Vaters beeindruckt ist. Nicht eine Fotografie initiiert seine Erinnerung, sondern ein Bild von seinem Vater „aus der alten Zeit, umrahmt von einem altmodisch krausen Goldrahmen, wie diese um 1850 dem Zeitgeschmack gefielen“¹⁷⁶ regt seinen Schreibprozess an. Im Sinne Lessings Laokoon-Theorie klärt er über die Umstände dieses Ölbildes auf, welche ironischerweise Karl Dauthendey als fünfundzwanzigjähriger Mann mit seiner Kamera auf einem Tisch liegend zeigt. Der Fotoapparat ist in ein Gemälde verbannt und thront über dem Schreibtisch des großen Fotopioniers. Erst am Ende des Lebensberichts wird das Ölgemälde von einem Familienalbum abgelöst.

Die Geister der Ahnen, gebannt auf einer Leinwand, sind für ihn und seine Familie identitätsstiftend. Diese überirdischen Mächte begleiten den Dichter auf seinem Lebensweg, da auch bei einer Seance während eines Amerikaaufenthalts eine okkulte Sternkarte den Tod von Karl Dauthendey andeutet. Ebenso riecht der Sohn plötzlich den Tabakgeruch der selbst gedrehten Zigaretten seines geliebten Vaters. Bald darauf erreicht ihn ein Telegramm mit der traurigen Botschaft des Todes seines Vaters. Mit diesem Ereignis wurde die Verbindung zu seinem Vater stärker denn zuvor, und Max Dauthendey's Glaube an die Mystik und den

¹⁷³ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild*. Aufl. 1. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010 (Reihe Classic Pages). S. 20.

¹⁷⁴ Ebenda S. 20.

¹⁷⁵ Ignatieff, Michael: *Das russische Album. Geschichte einer Familie*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1991. S. 10.

¹⁷⁶ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild*. Aufl. 1. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010 (Reihe Classic Pages). S. 52.

Okkultismus fand seinen Anfang. Insbesondere der plötzlich vernommene Tabakgeruch stellt eine „*mémoire involotaire*“¹⁷⁷ dar. Aleida Assmann beschreibt diesen Prozess als eine animatorische Erinnerung, die mit dem Funken des Feuers in Verbindung steht und der „Plötzlich, wie der springende Funke das Feuer entzündet, so entsteht in der Seele das Urbild der Sache.“¹⁷⁸ Es handelt sich um ein Erwecken, ein Zurückholen der Erinnerung aus dem Gedächtnis.

Die Anbetung der Vergangenheit durch die Erinnerung an seine Ahnen und die immer zu früh verlorenen Eltern, stellt die Rahmung des *Lebensbildes* dar. So wie das *Lebensbild* durch die Erweckung des väterlichen Geists initiiert wird, schließt die Erzählung durch eine Erscheinung dieses Geistes in einem Traum. Max Dauthendey berichtet am Ende seiner Aufzeichnung, dass sein Vater ihm im Traum den Weg zur Vollendung des Textes zeigt: „Zwei Türen waren im Türrahmen geschlossen und er deutet auf die dritte Tür, die noch offenstand und die ich noch zu schließen hätte.“¹⁷⁹ Mit den letzten Zeilen kann der Sohn diese dritte Tür schließen.

Der Lebensroman des Vaters nutzt Max Dauthendey, um die Geschichte des Vaters mit seiner eigenen Identitätssuche zu verbinden. Der Geist seines Vaters Karl ist in all seinen Taten und Lebensphasen präsent und überwacht seine Gedanken, Ideen und Pläne. Max Dauthendeys *Der Geist meines Vaters* umgibt durch den ständig anwesenden Vater und durch die hohe Verehrung der Urahnen eine mystische Aura. Der Aufbau des Texts wird von dem Geist des Vaters umrahmt, der am Anfang durch das Gedenken der Toten auferweckt wird und am Ende den Auftrag gibt, das Schreiben zu vollenden. Die dritte Tür schließt Max Dauthendey mit den letzten Zeilen seines Schreibprozesses.

Auch die anfängliche Vernebelung der Ahnenforschung wird durch die allmähliche Exaktheit der Fotografie abgelöst. Am Ende der Aufzeichnungen betrachtet Max Dauthendey ein fotografisches Bild seiner Mutter an ihrem Hochzeitstag. Die Fotografie schoss sein Vater Karl und das mit einem „ovalen goldenen Rahmen“¹⁸⁰ umgebene Bild blickt von der Wand auf den erwachsen gewordenen Sohn. Es wirkt als wäre es ein „helles hingehauchtes

¹⁷⁷ Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Walter Benjamin. Gesammelte Werke. Bd. 1 Teil 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974. S. 609.

¹⁷⁸ Assman, Aleida: Zur Metaphorik des Erinnerns. In: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Mit Beiträgen von Aleida Assman, Jan Assmann [u.a.] Hg. v. von Aleida Assman, Dietrich Harth. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 28.

¹⁷⁹ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 247.

¹⁸⁰ Ebenda S. 239.

Aquarellbild“¹⁸¹, da es mit Salzpapier angefertigt wurde. Aus dem verliebten Blicken seiner Mutter in die Kamera kann Dauthendey ihre Gefühle rekonstruieren, die seinem Vater galten:

„Die Weihe der innigen Stunden spricht aus ihrem Blick. Die Augen der Braut sprechen zum Bräutigam:

Du und ich!
Wunschlose Seligkeit
Strömt Deine Nähe über mich.
Der Alltag wird zur Sonntagszeit.
Unsterblich schlicht das Leben sich
Um uns. Und Menschengöttlichkeit
Fühl'ich bei Dir durch Dich.“¹⁸²

Nur durch diese Fotografie kann Dauthendey diesen „Augenausdruck, der von der Kamera damals festgehalten wurde, heute noch in einem neuen Jahrhundert“¹⁸³ deutlich verspüren. Im fotografischen Zeitalter verfügt Dauthendey über ein „kleines Petersburger Album mit Visitenkartenbildern“¹⁸⁴, welches in ihm Gefühle des Dankes für den Beruf seines Vaters erweckt. Er blättert in dem mit Leder umhüllten und mit Messingbändern versehenen Familienalbum. Dauthendey konstruiert die Verwandtschaftsbeziehungen seiner Mutter, die bis nach Spanien zurückzuführen sind. Die Fotografien des Albums setzt Dauthendey in Beziehung zueinander und rekonstruiert ihre Geschichte. Die losen Fotografien brauchen eine Person, die sie zusammenführt und strukturiert. Dies wird als „Album-Effekt“¹⁸⁵ bezeichnet und ein Historiker oder Autor leistet Erinnerungsarbeit, indem der durch den Text eine Verbindung zwischen den Fotografien herstellt.¹⁸⁶

Die Stimmen der Toten beeinflussen die Handlungen der Nachkommen und nicht nur Dauthendey hört auf den Geist seines Vaters, sondern auch Ignatieff nimmt seine familiäre Vergangenheit nach „all den Jahren der Spurensuche [...] ihre Stimmen, als wären sie im selben Raum“¹⁸⁷ wahr. Die Verwandten müssen sowohl im fotografischen Zeitalter als auch in der präfotografischen Gesellschaft den „Mythos der Existenz bewahren.“¹⁸⁸ Deshalb

¹⁸¹ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 239.

¹⁸² Ebenda S. 239.

¹⁸³ Ebenda S. 240

¹⁸⁴ Ebenda S. 240.

¹⁸⁵ Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras“L'Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 104.

¹⁸⁶ Vgl. Ignatieff, Michael: Das russische Album. Geschichte einer Familie. München: Wilhelm Heyne Verlag 1991. S. 14. Michael Ignatieff wird diesen Ansatz für das fotografische Album der Moderne modifizieren. Bei ihm kann nur noch die Fotografie als Medium der Identifikation mit der familiären Vergangenheit dienen, da die Zeit zu schnelllebig geworden ist.

¹⁸⁷ Vgl. Ebenda S. 36.

¹⁸⁸ Ebenda S. 14.

schreibt Dauthendey, um seine Familie zu ehren und dadurch seine eigene Identität durch die Vergangenheit zu fundieren.

2.2 Der Fotograf als Techniker – Der Autor als Techniker

2.2.1 Begriffsdefinition: *techné*

Während der Zeit der Industrialisierung in Deutschland im späten 19. Jahrhundert verändert sich die Bedeutung des Wortes *Technik* zu einem maschinell geprägten Begriff. Die *techné* kennt in ihrer ursprünglichen Wortherkunft keinen Unterschied zwischen Technik und Kunst und ist bei näherer Betrachtung sogar tautologisch zu verstehen. Technik ist als Gegensatz zur Kunst zu verstehen, obwohl die deutsche Übersetzung des altgriechischen Wortes *techné* „Handwerk, Gewerbe, Kunst, Kunstgriff, List“¹⁸⁹ bedeutet. Im ursprünglichen Sinn ist die *techné* als ein Können oder eine Fähigkeit, ein Handwerk zu beherrschen, zu verstehen. Sie ist nicht nur ein praktisches Handwerk, sondern auch eine theoretische Betrachtung eines Sachverhaltes. Deshalb kommt ihr im griechischen Wörterbuch ebenso die Bedeutung *List* zu, wie auch die Übersetzung mit „geistiger Gewandtheit [sic]“¹⁹⁰ zeigt. Derjenige, der diese Fähigkeit besitzt wird im Altgriechischen als *technites* bezeichnet und ist der „Handwerker, Künstler, Sachverständiger und Fachmann.“¹⁹¹ Die sophistische Strömung der antiken Rhetorik beinhaltet in ihrem Wortstamm die *techné* und ist als Kunst und Fähigkeit des Sprechens zu verstehen. Die lateinische Bezeichnung *artes* ist auch in dem Bereich der Bildung zu lokalisieren.

Die negative Auslegung des Begriffs der *techné* wird mit *Betrüger* übersetzt, was im Kontext der frühen Fotografiegeschichte im Bezug auf den Scharlatanerievorwurf noch näher besprochen wird. Friedrich Kittler definiert das Wort *techné* in einem Beitrag für das Lexikon *Ästhetische Grundbegriffe* ebenfalls als ein tautologisches Begriffsverständnis von Kunst und Technik. Er übersetzt die Wortwurzel mit *>zimmern<* und spricht der *techné* eine Bedeutung „von der höchsten prophetischen Zukunftsvision bis zu den Künsten wie Dichtung oder Plastik, vom Alltag der Handwerke bis zum Negativkompositum für Schwarzkunst

¹⁸⁹ Frisk, Hjalmar: Griechisch Etymologisches Wörterbuch. Band II: Kp-O. Carl Winter Universitätsverlag: Heidelberg 1970. S. 889.

¹⁹⁰ Gemoll, Wilhelm: Gemoll. Griechisch- Deutsches Schul- und Handwörterbuch. 9. Aufl. durchgesehen und erweitert v. Karl Vretska. Mit einer Einführung in die Sprachgeschichte von Heinz Kronasser. Wien: öbv&hpt 1965. S. 737.

¹⁹¹ Ebenda S. 738

>Betrügerei<¹⁹² zu. Denn der Handwerker grenzt sich durch die selbstständige Denkweise seine Fähigkeiten zu erweitern, vom Banausen ab.

Im zeitgenössischen Verständnis kommt aber dem Begriff *Technik* eine Bedeutung zu, die von einer maschinellen Assoziation geprägt ist und nicht mehr wie im antiken Sinn mit Kunst in Verbindung gebracht wird. Ein Grund dafür könnte sein, dass Kunst und Technik in der Debatte zwischen Natur- und Geisteswissenschaft gefangen ist. Da die Fotografie vor allem für die Naturwissenschaften durch ihre detaillierten Aufnahmemöglichkeiten nützlich war, dient sie bis heute der Forschung. Eine andere Begründung ist, dass während der Industrialisierung die Kunst in den Hintergrund gerückt wird und die daraus folgende Reaktion der Geisteswissenschaft eine Ablehnung dieser ist. In der Fotografiegeschichte äußert sich diese Ablehnung zur Zeit der kommerziellen Ausbreitung des Fotografiegewerbes in den Jahren zwischen 1850 bis 1860. Das Ansehen des Berufstandes des Fotografen sinkt durch diese Veränderungen und er verliert seine Rolle als Handwerker im Sinne eines Künstlers höchster Stufe. Techniker zu sein, bedeutet nicht mehr einen künstlerischen Anspruch zu erfüllen, sondern ein willenloser Handlanger der Maschine zu sein.

2.2.2 Der Dichter als Techniker

Der große Kampf zwischen Technik und Kunst, der die Anfangsjahre der Fotografiegeschichte dominiert hat, wird auf den Schultern der Fotografie- und Literaturtheorie ausgetragen. In der Mimesisdebatte des literarischen Realismus und Naturalismus wird vor allem deutlich, dass sich die Literatur der mechanischen Fotografie überlegen fühlt und ihr den künstlerischen Anspruch entzieht. Somit vollzieht sich eine Trennung des Begriffes *Technik* von der Kunst. Technik wird im Zeitalter der Industrialisierung höchstens als Handwerkskunst verstanden, die jedoch nicht als Kunst verstanden wird. Die *techné*, so schreibt Kittler, ist ein von Menschen selbst gefundenes Handwerk, deren Hauptaufgabe die Nachahmung der Natur, die Mimesis, ist. Dabei dient die *techné*, die Natur entweder zu übertreffen oder ihr „einem Endzweck zuführt, den die Natur selbst nicht erreicht hätte“¹⁹³, also etwas Neues schafft, das herkömmliches Handwerken nicht vollbrachte. In der Technik ist weiterführend immer eine Verbindung zwischen logisch-mathematischem Verständnis und der künstlerischen-kreativen Seite notwendig, um den

¹⁹² Kittler, Friedrich: Technik, künstlerische. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6. Tanz-Zeitalter/Epoche. Hg. v. Karlheinz Barck Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2005. S. 16.

¹⁹³ Ebenda S. 16.

Kunstanspruch zu erfüllen. Kittler nennt die ersten Techniken der Antike die Dichter, da sie Laute, Vokale und Schrift in künstlerischen Einklang brachten. Dies bedeutete, dass der Dichter als Techniker ein Könnner seines Handwerks ist, aber auch Banause sein kann, wenn der künstlerische Akt, der das Werk auszeichnen mag, fehlt. Er bilde zwar die Wirklichkeit ab, jedoch ohne Wahrheit und schaffe somit ein „Bild ohne >>Leben<<, eine mortifizierte Natur.“¹⁹⁴ Diese Einstellung spiegelt sich auch in der Literaturkritik der Epoche des Realismus wider, die einen von der Daguerreotypie beeinflussten, für plump geltenden, Schreibstil ablehnte.

Der Dichter als Verfasser von Literatur, der die *techné* besitzt, kann sprachliche Zeichen künstlerisch anwenden. Dabei werden mentale Bilder ebenso als Referent benutzen, wie real existierende. Diese Begebenheit ist jedoch vor dem Hintergrund des literarischen Realismus zu sehen. Der Realismus tritt fast zeitgleich mit der Einführung der Fotografie in das Kunstgeschehen ein. Der Schreibkünstler hatte die Aufgabe ein System zu finden, „das die Sinnesreize ohne Reibungsverlust in Zeichen zu übersetzen hat.“¹⁹⁵ Damit wird deutlich, dass der Dichter im Realismus mit einer mechanischen Genauigkeit einen Ausschnitt des Lebens darstellen sollte. Genau dies könnte der Fotograf vorzüglich leisten, doch wird ihm in den Anfangsjahren der künstlerische Anspruch entsagt. Der Schreiber als Dichter ist im Sinne der antiken *techné* ein Könnner des Schreibens und er übersetzt Gesehenes und Gedachtes in das Medium Schrift. Dass unser Sprachsystem dabei im strukturalistischen Sinne aufgebaut ist, wird durch Saussure bewiesen und vor allem sieht er „die (geschriebene und gesprochene) Sprache als das wichtigste Zeichensystem, das in der Lage ist, Ideen auszudrücken.“¹⁹⁶ Diese maßgebende Theorie besteht aus dem Signifikant, dem Bezeichnenden, also dem sprachlichen Zeichen und dem Signifikat, dem Gemeinten, dem Referent, also einem außersprachlichen Objekt. Eben dieses sprachliche Zeichen, „steht in keinem Ähnlichkeitsverhältnis zum Gemeinten“¹⁹⁷ und ist arbiträr. Das Einzigartige jedoch an der Fotografie ist, dass sie das Bild, das wir von einem sprachlichen Zeichen in der Vorstellung konstruieren, nun realistisch darstellen kann und der Abstraktionsgrad minimiert wird. Roland Barthes sieht genau darin die Besonderheit der Fotografie, dass der Referent des Bildes gleichsam zum Betrachter spricht. Dennoch ist genau dies die Stärke, aber auch Schwäche. Denn Literatur kann auf Begebenheiten verweisen, die keinen realen Referenten aufweisen, der Fotografie bleibt

¹⁹⁴ Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 150.

¹⁹⁵ Ebenda S. 157.

¹⁹⁶ Hillenbach, Anne- Kathrin: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses. Bielefeld: Transcript Verlag 2012. S. 50.

¹⁹⁷ Ebenda S. 50.

dieser Vorteil verwährt. Anna-Kathrin Hillenbach beschreibt dies als die Stärke der Literatur, die nicht nur mit mentalen Bildern arbeitet, sondern eben diese beim Leser erzeugt. Im Bezug auf Fotografie tritt das Phänomen der Nachbilder ein, die die Erinnerung an gesehene Fotografien darstellt. Diese mentalen Bilder eines Autors oder eine Autorin können zu einem langwierigen Schreibprozess führen, Fotografie hingegen ist von einer Simultanität bestimmt. Der Augenblick des Abdrückens des Fotoapparats ist gleichzeitig gebannt und kann nicht, wie ein Roman, über Jahre hinweg mit Hilfe der Erinnerung und Vorstellungskraft geschrieben werden. Ebenso ist es die Kunst des Dichters, durch Erzähltechniken zeitdeckend oder zeitdehnend zu schreiben. Der Fotograf als Künstler muss diesen Vorteil der Literatur durch die Anordnung der Objekte in Raum, Zeit und Licht akzentuieren.

2.2.3 Der Fotograf als Techniker

Roland Barthes stellt in seinem fotografischen Roman *Die helle Kammer* die Frage nach dem Wesen der Fotografie. Nicht nur Barthes, sondern jegliche Fototheorien beschäftigen sich mit der Fotografie im Allgemeinen, versuchen sie als Kunst zu rechtfertigen, jedoch nicht mit dem Fotografen als handelndes Subjekt. Ihm wird zwar eine wichtige Rolle zugesprochen, doch er wird nicht als Künstler angesehen. Der Fotograf, der mit Beginn der Daguerreotypie ein Techniker der höchsten Schule war, wird bei Barthes *operator* genannt. Der *operator* ist nur im Zusammenhang mit dem *spectrum* und dem *spectator* zu verstehen. Der Wortstamm (*opera, operor*) des Begriffs *operator* bezeichnet jemand, der etwas tut oder mit etwas beschäftigt ist.¹⁹⁸ Bei Barthes versucht der *operator*, etwas möglichst überraschend einzufangen. Der Fotograf erfasst mit der Apparatur ein Bild der Realität und mit Hilfe chemischer und physikalischer Reaktionen erzeugt er eine Fotografie. Die Rolle, die ihm während dieses Vorgangs von Barthes zugestanden wird, ist jedoch unklar. Barthes kann und will keine Fotografentheorie verfassen, da er keinerlei Erfahrung mit diesem Gegenstand hat. Seine theoretische Betrachtung ist auf der Ebene des „betrachteten und die des betrachtenden Subjekts“¹⁹⁹ zu lokalisieren. Die wesentliche Handlung des *operators* ist es, sein zu fotografierendes Subjekt zu erschrecken.

¹⁹⁸ Vgl. Stowasser, Josef M.: Der kleine Stowasser. Lateinisch- deutsches Schulwörterbuch. Hg. v. Dr. Michael Petschenig. Wien: Hölder-Pichler-Temsky 1971. S. 348-349.

¹⁹⁹ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 18.

Wenn jedes neue Medium eine „extension of man“²⁰⁰ ist, wie es Marshall McLuhan formuliert hat, dann ist die Fotografie ebenfalls eine Erweiterung der Sinne und eine neuartige Möglichkeiten sich auszudrücken. Dennoch wird das Potential der Fotografie, wegen einer fehlenden Positionierung im Kunstdiskurs, ignoriert. Die Fotografie bewegt sich zwischen Technik und Kunst, Mensch und Maschine, Objektivität und Subjektivität, Aktivität und Passivität. Die Kritik der bildenden Künste ist, dass, während der Fotograf „sich den Erscheinungen nur ausliefere, und sie mit seinem Apparat nur passiv registriere, setzt künstlerische Tätigkeit Interpretationen voraus, um die Tiefenkohärenz ins Bild setzen zu können [...]“.²⁰¹ Dieser Angriff auf die Fotografie aus dem Jahr 1889 entsagt dem Fotografen die Möglichkeit, sich der Realität individuell zu interpretieren und einen subjektiven künstlerischen Akt zu vollziehen. Es scheint sogar Gotteslästerung zu sein, einen Mensch als Ebenbild Gottes mit der Apparatur abzubilden, denn nur „der göttliche Künstler darf, begeistert von himmlischer Eingebung, es wagen, die gottmenschlichen Züge, im Augenblick höchster Weihe, auf den höheren Befehl seines Genius, ohne jede Maschinenhilfe wiederzugeben.“²⁰² Erst Walter Benjamin widerlegt in dem Essay *Kleine Geschichte der Photographie* diese Vorwürfe. Er spricht den Fotografen in den Jahren nach 1839 eine große Leistung zu. Der Fotograf, mit der Fähigkeit sein Handwerk zu beherrschen, ist ein Techniker, der in seiner Kunst, die antike Vorstellung der *techné*, in seinem Berufsfeld vereinen kann. Mit der Erfindung des Visitenkartenporträts 1854 setzte jedoch die Kommerzialisierung ein und „Scharlatane der neuen Technik“²⁰³ ergreifen aus finanziellen Gründen den Beruf des Fotografen. Das große Potential der *techné* besteht aber weiterhin, in der Kombination aus technischer und künstlerischer Denkweisen und der experimentelle Einsatz moderner Technikprodukte zeigt neue Überraschungen.²⁰⁴ Der Künstler in der Moderne pendelt hingegen zwischen „Übernahme und Absetzung“²⁰⁵ der Konventionen und ist auch ein Ingenieur der modernen Technik geworden.

²⁰⁰ Vgl. McLuhan, Marshall: *Understanding media. The extensions of man*. London [u.a.]: Routledge Classics 2006.

²⁰¹ Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink 1990. S. 45.

²⁰² Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963. S. 48.

²⁰³ Ebenda S. 47.

²⁰⁴ Vgl. Kittler, Friedrich: *Technik, künstlerische*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 6. *Tanz-Zeitalter/Epoche*. *Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 6. *Tanz-Zeitalter/Epoche*. Hg. v. Karlheinz Barck Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2005. S. 17- 23.

²⁰⁵ Ebenda S. 22.

2.2.4 Die ersten Versuche Karl Dauthendey

Seit den Anfängen der Photographie schwebt der Fotograf zwischen Magie und Technik. Die Grundvoraussetzung eines Fotografen ist die intensive technische Auseinandersetzung mit der Apparatur und Chemie während der Fotoentwicklung. Karl Dauthendey belegt in seinen Aufzeichnungen, dass zu Beginn in Deutschland wenig über die Entstehung einer Fotografie bekannt war, da Daguerres Abzüge Zufallsbilder waren. Parameter für das Zeitmaß der Belichtung oder der chemischen Bearbeitung der Quecksilberplatten waren erst im Laufe seiner eigenen Versuche erfolgreich. Das Experimentieren steht am Beginn der Fotografie und an der Erfindung zweifelten Optiker, Techniker, Künstler oder Journalisten. Der Fotograf ist zu dieser Zeit Spott und Hohn ausgesetzt, den auch Karl Dauthendey zu spüren bekommt. Seine erste Kamera kauft er während seiner Lehrjahre seinem Optikermeister für dreihundert Taler ab, der dieser Erfindung nichts abgewinnen konnte. Der *Leipziger Stadtanzeiger* aus dem Jahr 1841 schrieb mit spöttischen Worten über Fotografen in Deutschland:

„Es ist ihm, trotz sorgfältigster Arbeit mit jener *Camera obscura* keine Bild gelungen. Man muss annehmen, wenn ein so großer deutscher Meister der Optik eine neue Erfindung gründlich untersucht hat und dabei nichts herausgekommen ist, dass hier ein böser Pariser Schwindel vorliegt.“²⁰⁶

Der unbekannte Verfasser des Artikels wertet die Fotografie weiter ab. So sei nur der bildende Künstler durch eine Begabung in der Lage, eine Abbildung der göttlichen Schöpfung zu produzieren. Fotografie ist ein eitles Spielzeug des Teufels und deshalb duldet Gott eine maschinelle Reproduktion des menschlichen Antlitzes nicht. Der Schöpfer dieser Erfindung habe sie in einem Moment des Hochmuts erschaffen und man solle ihn „von vornherein einen Narren aller Narren nennen, wie jeder in Deutschland, welcher der unsinnigen Erfindung Glauben schenkt, ein Esel aller Esel genannt werden muss.“²⁰⁷

Erwin Koppen sieht hinter dieser Hetzrede gegen die Fotografie einen „religiösen Eiferer“²⁰⁸, der gegen sämtliche Erfindungen der Industrialisierung argumentierte. Auf der Suche nach der Quelle dieses Zeitungsartikels im Archiv des *Leipziger Stadtanzeigers* stößt der Fotohistoriker Fritz Kempe auf negative Ergebnisse. Für Erwin Koppen ist der Verfasser dieses polemischen Zeitungsbeitrages Max Dauthendey selbst, denn er dient der literarischen Überhöhung seines Vaters.

²⁰⁶ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 42.

²⁰⁷ Ebenda S. 43.

²⁰⁸ Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 130.

Heureka

An einem Sonntag im Juni 1841 erzeugt Karl Dauthendey in der Lindenauer Landstraße mit Hilfe des Daguerre'schen Verfahrens erstmalig eine Fotografie. Nach zahlreichen Experimenten erscheint ein weißes Dreieck auf der Fotoplatte, das den Hemdausschnitt des Gärtnerbuschens darstellt. Erfreut stellt Karl fest:

„Die Maschine schwindelte also nicht! Man musste nur Geduld und Sorgfalt anwenden und mit peinlichster Genauigkeit Belichtungsdauer der Platten, Einfluss der Wärmegrade und alle möglichen bisher nie bedachten, zartesten Zustände bei Mischung und Handhabung der Chemikalien beachten. [...] Nicht ähnlich Empfindliches hatte es jemals vorher im Männergewerbe gegeben, wie diese neue Kunst, die bei der Ausübung nicht bloß weiseste Geduld, sanfteste Behandlung, sondern auch schärfste, peinlichste Beobachtung vom Manne forderte.“²⁰⁹

Der Fotograf Karl kann dank seiner Technikbesessenheit und Geduld ein Daguerreotypbild erzeugen, das zu einem der ersten in Deutschland zählt. Ein weiteres Abbild eines Dienstmädchens mit einem Soldaten, die gegen Bezahlung die Dienste des Fotografen in Anspruch nahmen, findet Erwähnung in *Der Geist meines Vaters*. Auch dies ist eines der ersten Zeugnisse der Daguerreotypie abseits von Frankreich.

Da Dauthendey's fotografische Experimente anfänglich von Misserfolgen geprägt waren, verliert der junge Fotograf seine Anstellung am optischen Institut in Würzburg. Doch im Mai 1842 stellte er seine Erfolge während der Leipziger Ostermesse aus, was zu zahlreichen Aufträgen und einem Angebot, Vorträge an der Leipziger Universität zu halten, führt. Die Hauptkundschaft des jungen Fotografen sind in der Zeit nach 1842 Politiker, hoch angesehene Personen und Adelige. So führte der Weg Karl Dauthendey's an den Hof des Herzogs von Dessau, den er unter schweren Anstrengungen und witterungsbedingten Schwierigkeiten fotografiert hatte. Durch eine Empfehlung der Herzogin von Dessau an ihre Schwester, der Gemahlin des Kaisers von Russland, zieht Karl Dauthendey 1843 nach St. Petersburg.

Das goldene Zeitalter: Erfolge in Russland

Im Oktober 1843 betritt Karl Dauthendey das erste Mal die Stadt St. Petersburg, in der er für die nächsten zwanzig Jahre seine Heimat findet. Er lernt seine erste Frau, Anna Olschwang, kennen und nach ihrer Verehelichung wird er das erste Mal 1844 an den kaiserlichen Hof gerufen. Max Dauthendey Lebensroman beschreibt die Zeit in Russland als die erste Blütezeit der Fotografie. Während dieser ersten Blütephase wurde das Isenringsche Farbverfahren in Leipzig entwickelt und weitere Versuche, Fotografien auf Papier zu bringen, wurden in England durchgeführt. Karl Dauthendey, der sich in St. Petersburg sein Atelier aufbaut,

²⁰⁹ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild*. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 47-48

verfolgt die neuesten Entwicklungen der Fotografie und erlernt für sechshundert Thaler das Negativ-Positiv-Verfahren des Erfinders Talbot. Als er in Russland die neue Methode durch Zeitungsannoncen anpreist, kommt der Auftrag der Generalin Buturlina, einer Geliebten des Kaisers Nikolaus, dem Kaiser ein großes Album mit allen fürstlichen Familienmitgliedern zu schenken. Auf Grund der zufriedenstellenden Arbeit bekommt Dauthendey die Erlaubnis, ein zweites Atelier am Alexanderplatz zu bauen. Im Laufe der Jahre beschäftigt sich Karl mit der Fotolithografie und später mit der Mikrofotografie, denn die „Photographie genügte meinem Vater damals bald nicht mehr. [...] Sein Geist ging täglich wie die Sonne neu auf [...]“²¹⁰ Dennoch hielt das berufliche und familiäre Glück nicht lange. Seine erste Frau, Anna Olschwang, begeht nach dem Tod ihres sechsten Kindes 1855 Selbstmord. Im Jahr 1857 heiratet er seine zweite Frau Caroline Friedrich, die Mutter von Maximilian.

1860 zwangen ihn geschäftliche Misserfolge zur Rückkehr nach Deutschland. Einerseits wird er von einem Geschäftsführer betrogen und es kam zu zahlreichen Diebstählen in seinem Fotoatelier, andererseits wird seine Genehmigung für den Atelierbau zurückgezogen. Die Bekanntschaften zum Hofe werden durch den Tod des Kaisers Nikolaus zerrüttet, da der neue Kaiser das Unternehmen nicht mehr unterstützt.

Ein weiterer privater Rückschlag folgt, als Karl mitgeteilt wird, dass zwei seiner Töchter, die eine preußisch-protestantische Schule besuchen, aber griechisch-katholisch getauft wurden, im griechisch-katholischen Russland nach dem Religionsgesetz bestraft werden sollten. So beschließt die Familie nach diesem „Akt russischer Tyrannei“²¹¹, nach Deutschland zurückzukehren. Kurz vor der Abreise erhielt Karl Dauthendey ein Schreiben, sie könnten das Atelier weiter ausbauen, der Gedanken an seine beiden Töchter veranlasste die Familie jedoch, Russland den Rücken zu kehren.

Rückkehr nach Deutschland

Nach einer langen beschwerlichen Seereise nach Deutschland sucht Dauthendey, inzwischen vierundvierzigjährig, einen passenden Ort für den Bau seines neuen Ateliers. Seine Wahl fällt 1864 auf die kleine Stadt Würzburg, in der sie ihre Wohnung im Februar 1864 beziehen. Er eröffnet ein neues Atelier in der Büttnergasse. Das Geschäft verzeichnet innerhalb kürzester Zeit Gewinne und seine Gattin hilft bei Laborarbeiten in der Dunkelkammer. Doch die Arbeit mit den Chemikalien während des Entwicklungsprozesses wirkt sich negativ auf die Gesundheit seiner Frau aus. Sie leidet unter dem „Einatmen der Ätherluft, der Joddämpfe und

²¹⁰ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 120.

²¹¹ Ebenda S. 134.

anderer chemischer Ausdünstungen, die die Luft der Arbeitsräume erfüllten [...].“²¹² Dennoch betont Max Dauthendey immer wieder den Pioniergeist seines Vaters. Karl habe nie aus Geldgier gehandelt, sondern aus purer Liebe zur Fotografie. Eine besondere Erfindung von Dauthendey ist ein Kollodiumlack, den man über die Glasnegative gießt. Dieser erstarrt und der Fotograf kann mit einem Pinsel oder Stift die Fotografien überarbeiten. Auf der Weltausstellung in Wien 1873 und Philadelphia 1876 wird Karl Dauthendey dafür ausgezeichnet. Er verkauft seine Erfindung gewinnbringend an andere fotografische Betriebe. Nicht nur eigene Erfindungen standen im Mittelpunkt seines Interesses. Besonders die Einführung der Bromsilberplatten in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts beeinflussten das weitere Schaffen des Fotografiepioniers, sowie die Momentaufnahmen des berühmt gewordenen Fotografen Anschütz.

Der Verfall der Fotografie

Das Ende des goldenen Zeitalters der Fotografie tritt in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein. Neben den Fotopionieren Karl Dauthendey, David Octavius Hill oder Nadar, erweitert sich das fotografische Gewerbe durch Amateurfotografen, die Jahrmarkts- und Visitenkartenaufnahmen anbieten. Der Fotograf ist zu einem Handwerker geworden, der den Ansprüchen der *techné* nicht mehr gerecht wird. Aus diesem Grund wächst die Sorge Karl Dauthendeys, dass seinen Söhnen im Fotografiegewerbe keine gewinnbringende Zukunft bevorstehen könnte.

Karl Dauthendey als Pionier der Fotografie in Deutschland ist seinen Weg von der Erfindung Daguerreotypie bis zur Farbfotografie gegangen. Mit seiner Leistung bewegt sich die Figur des Fotografen in *Der Geist meines Vaters* in einem Spannungsfeld zwischen Technik und Kunst. Die Fotografie wird im Zeitalter der Industrialisierung nicht mehr als künstlerischer Akt verstanden, sondern als maschinell erzeugter Vorgang, fern ab von einem menschlichen Schöpfergeist, der dem Kunstwerk Leben einhaucht. Dass dieser Vorwurf nicht gehalten werden kann, beweist die Analyse der Arbeitsweise Karl Dauthendeys, in dem von seinem Sohn illustrierten goldenen Zeitalter der Fotografie.

²¹² Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters*. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 152.

2.3 Die Wahrnehmung des Fotografen zwischen Subjektivität und Objektivität

Im folgenden Kapitel steht die Wahrnehmung der literarischen Figur des Fotografen in Max Dauthendeys *Der Geist meines Vaters* im Zentrum der Betrachtung. Die Frage, wie der Fotograf als Künstlersubjekt verstanden werden kann, wird anhand des Lebensbildes analysiert. Um diese Annahme zu untersuchen, wird anfänglich auf das Problem der Fotografie als Kunstform zwischen Subjektivität und Objektivität eingegangen. Anschließend werden die technisch-objektiven Faktoren der Fotografieproduktion und die subjektiv-künstlerischen Aspekte des Fotografen betrachtet.

Wahrnehmung ist aus heutiger Sicht in der Psychologie, „ein aktiver Konstruktionsprozess, bei dem mithilfe von Gestaltprinzipien [...] und unter Mitwirkung des Gedächtnisses aus zeichenhaften Codes der Sinnesreize eine zweckmäßige Repräsentation der Umwelt und der Rolle des eigenen Körpers darin aufgebaut wird.“²¹³ Das Lebewesen filtert aus allen gewonnenen Sinneseindrücken der Umwelt einen kleinen Ausschnitt, um sich in der Welt zurechtzufinden. In der Philosophie ist die Wahrnehmung Teil der Erkenntnistheorie und besteht aus dem Sinneseindruck und dem bewussten Erkennen. Ob die Erkenntnis aus der Wahrnehmung entnommen wird, bereits a priori im Menschen vorhanden ist, oder die Dinge erst durch die Rationalität erkennbar werden, ist die Grundproblematik der philosophischen Wahrnehmung.²¹⁴

Medien jeder Art sind im Sinne Marshall McLuhans Erweiterungen der Sinne. Sie dienen als Prothesen, die die Mängel der menschlichen Wahrnehmung korrigieren und erweitern können.²¹⁵ Die Fotografie ist folglich eine Verbesserung des Sehsinns und eröffnet neue Bildwelten. Bernd Stiegler beschäftigt sich genau mit diesem Phänomen in seinem Aufsatz *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*.²¹⁶ Stiegler untersucht in diesem Beitrag die Veränderung der menschlichen Wahrnehmung im Laufe der Fotografiegeschichte. Denn Fotografie macht nicht nur Unsichtbares sichtbar, sondern „sie ist auch das Medium, das das Sichtbare als kulturelle oder subjektive

²¹³ Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 29. VERTI-WETY. Hg. v. Annette Zwahr. Leipzig, Mannheim: F.A. Brockhaus GmbH 2006. S. 336.

²¹⁴ Vgl. Ebenda S. 337.

²¹⁵ McLuhan, Marshall: *Understanding media. The extensions of man*. London [u.a.]: Routledge Classics 2006. Der Medienphilosoph McLuhan beschreibt Medien als technologische Erweiterungen des Körpers. Durch sie kann der Mensch seine Wahrnehmungsfähigkeit steigern. Mit der These „Das Medium ist die Botschaft“ stellt er fest, dass die Einführung von neuen Medien die Ursache für soziale Veränderung ist.

²¹⁶ Stiegler, Bernd: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*. In: Sabine Haupt und Ulrich Stadler: *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. Zürich, Voldemeer, Wien, [u.a.]: Springer 2006. S. 141-160.

Konstruktion entlarvt, das der Tradition eine andere Form der Sichtbarkeit gegenüberstellt [...]. Die Photographie ist radikaler Zweifel an der Evidenz des Sichtbaren [...].“²¹⁷ Die neue Sichtweise auf die Welt erreicht in den Anfangsjahren vor allem in der Naturwissenschaft durch ihre Detailgenauigkeit eine angestrebte Objektivität. Schließlich kann durch den Fotoapparat und seinem Objektiv die wissenschaftliche Objektivität scheinbar erfüllt werden. Objektivität im Allgemeinen unterliegt der Annahme, dass sie unabhängig von einem Subjekt existiert. Somit steht sie im Gegensatz zur Subjektivität, die das erkennende und erfahrende Subjekt im Mittelpunkt der Erfahrung sieht.²¹⁸ Jedoch bleibt die Frage, was Objektivität wirklich sei, offen und beschäftigt die abendländische Philosophie seit ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Kant definiert einen Unterschied zwischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsurteilen.²¹⁹ Empirische Urteile sind, so fern sie objektive Gültigkeit haben, Erfahrungsurteile. Diejenigen, die nur subjektiv gültig sind, sind bloße Wahrnehmungsurteile. Die erste Kategorie erfordert eine Betrachtung im Verstande, um objektiv gültig zu sein. Das Subjekt wird dabei zur entscheidenden Instanz beim Erkenntnisvorgang. Doch erst mit der „Vermeidung aller Spuren, die das erkennende Subjekt auf den Gegenstand der Erkenntnis hinterlassen kann“²²⁰, kann Objektivität gewährleistet werden.

In der Kunst liegt der Fokus auf diesem schöpferischen und erkennenden Subjekt.²²¹ Der Konflikt, der sich in Bezug auf die Fotografie offenbart, ist, dass ein Künstler seine Gabe von Gott erhalten hat, der Fotograf hingegen nur von einer menschlich erschaffenen Apparatur.

Die Naturwissenschaft folgt dem Objektivitätsideal, die Kunst dem Subjektivitätsideal. Der Fotograf nimmt in dieser Debatte eine Zwischenposition ein. Denn wie jedem neu eingeführten Medium, fehlt auch der Fotografie eine eindeutige Theorie, die sie in den Bereich der Kunst oder Naturwissenschaft erheben könnte. Fest steht, dass gerade die Fotografie im 19. Jahrhundert für naturwissenschaftliche Zweige, „Illustrationen in Lexika und anderen wissenschaftlichen Werken, [...] Zeitungen, Pässen und Kriminalberichten“²²² einen großen Dienst leistete und durch die mechanisch gesteuerte Kameralinse Objektivität garantierte. Dieser Vorteil ist jedoch im Hinblick auf den Kunstanspruch der Fotografie ein

²¹⁷ Haupt, Sabine/ Stadler, Ulrich: Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Wien, New York: Springer- Verlag 2006. S. 141.

²¹⁸ <http://www.philolex.de/fremdwor.htm#objekt> (31.8.2012).

²¹⁹ Kant, Immanuel: Sämtliche Werke. Bd. 2. Kritik der Urteilkraft, Prolegomena, Grundlegung zur Metaphysik, Metaphysik der Sitten. Rheda- Wiedenbrück: Mundus Verlag 2000. S. 300-306.

²²⁰ Bender, Niklas/ Schneider Steffen: Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750. Tübingen: Narr 2010. S. 18.

²²¹ Vgl. dazu die Realismusformel: >Realismus= Fotografie + x<. Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 541.

²²² Hillenbach, Anne-Kathrin: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses. Bielfeld: Transcript Verlag 2012. S. 183.

Nachteil. Der Fotograf wird ausschließlich als passiver Handlanger der Maschine angesehen, dem die künstlerische Subjektivität fehle. Die menschliche Leistung hinter der Fotografie wird in den Anfangsjahren nicht anerkannt und Fotografie war lediglich ein maschineller und chemischer Vorgang.

Fest steht jedoch, dass sich die Wahrnehmung durch das fotografische Sehen verändert und weiterentwickelt hat, denn „Die [sic] Welt, die sich dem Auge darbietet, ist dabei eine völlig andere als diejenige, die sich der Kamera zeigt. Die Kamera und das Auge konstruieren unterschiedliche Bereiche des Wahrnehmbaren, nehmen eine andere Wirklichkeit wahr.“²²³

Die Fotografie ist eine Prothese für das Auge, die das Sehen verbessert und perfektioniert. Die natürliche visuelle Wahrnehmung selektiert, um den Mensch vor einer Überforderung zu schützen. Der Fokus liegt auf den Gegenständen, die für das Überleben wichtig sind. Nun erzeugt die Fotografie eine neue Betrachtungsweise und Wahrnehmung der Umwelt.

Die Debatte zwischen Objektivität und Subjektivität bleibt im Laufe der Fotografiegeschichte nicht bestehen und wird durch die Theorie des Piktoralismus während der Jahrhundertwende abgelöst. Der Piktoralismus sieht die Qualität der Fotografie nicht mehr in der Abbildungsschärfe, sondern in der Unschärfe. In der Avantgarde entstand die Strömung des *Neuen Sehens*. Es werden neue Perspektiven verwendet, um den Blick und die Wahrnehmung zu verfremden. Roland Barthes *Die helle Kammer* ist ein weiterer Schritt in der Fotografietheorie, die eine „Erkundung des sichtbaren Unsichtbaren in den Photographien“²²⁴ ist.

2.3.1 Der Blick des fotografischen Apparats

In den Anfängen der Fotografie schweben der Fotograf und sein Werkzeug, der Fotoapparat, zwischen objektiven und subjektiven Ansprüchen. Der Kunstdiskurs löst diesen Konflikt mit der Abwertung der Fotografie zu einer objektiven Nachahmung der Natur. Der maschinelle Blick, verursacht durch den Fotoapparat, ist ein toter Prozess, der das lebendige Fotomodell zu einem Objekt macht. Doch worin die Aufgabe des Fotografen besteht und worin die Leistung der Apparatur liegt, um das fotografische Abbild zur Kunst zu erheben, ist die Frage, mit der sich die frühe Fotografietheorie auseinandersetzte.

Die vom Mensch erschaffene Apparatur erzeugt detaillierte Bilder, die jedoch anfänglich nur schwer gelangen. In *Der Geist meines Vaters* wird die Daguerreotypie als Pariser Schwindel

²²³ Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 100.

²²⁴ Haupt, Sabine/ Stadler, Ulrich: Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Wien, New York: Springer- Verlag 2006. S. 142.

bezeichnet, die nur mit „richtiger Beleuchtung ein zartgraues Bild“²²⁵ erzeugte. Der Besitzer des optischen Instituts, in dem Karl Dauthendey als Lehrling gearbeitet hat, steht dieser Erfindung mit purer Ablehnung gegenüber. Dennoch beginnt Karl seine Experimente in der Lindenauer Landstraße unter freiem Himmel, da die Belichtung die maßgebende Rolle spielt. Auch bei Max Dauthendey liegt der Fokus der Schilderung auf der fotografischen Apparatur. Anekdotenhaft schmückt der Autor die ersten Versuche seines Vaters aus. Die Camera Obscura des Pioniers Karl Dauthendey

„stand auf drei Holzbeinen vor ihm, und an demselben war vorn ein kurzes Messingrohr, ähnlich einer kleinen Kanone, befestigt. Nicht weit von diesem Gestell saßen, zehn bis zwanzig Schritte entfernt, der Gärtner, ein Dienstmädchen oder die Dame vom Hause selbst.“²²⁶

Die geheimnisvolle Daguerreotypie-Kamera erzeugte einerseits durch das Messingrohr größtes Unwohlsein bei den zu Fotografierenden, aber auch bei den neugierigen Nachbarskindern, die

„den ganzen Sonntag nicht vom Gartenzaun wichen, hielten sich, während sie ihre Nasen durch den Zaun steckten, mit beiden Händen die Ohren zu, in der Erwartung, dass aus dem kanonenähnlichen Messingrohr des Kastens vielleicht einmal ein Schuss ertönen könnte.“²²⁷

Ebenso erfüllte die Camera Obscura auch durch ihr schwarzes Tuch, unter dem der Fotograf seinen Blickwinkel wählte, einen adeligen Kunden in Dessau mit höchster Unruhe, denn besonders

„unruhig sei er geworden, als mein Vater, nachdem der Herzog Platz genommen, den Apparat auf Seine Durchlaucht richten musste. Und da dieser nicht wusste, dass ihn der junge Lichtkünstler unter dem schwarzen Tuch hinter dem Apparat durch die optische Linsen beobachten konnte, fragte er durch Zeichen den Grafen Strachwitz, ob der Apparat gefährlich werden könne. [...] Denn den kleinen Kasten mit dem kurzen Messingrohr konnte man, wenn man wollte, für eine Höllenmaschine ansehen.“²²⁸

Die Angst vor dem Objektiv der Kamera gipfelt in der Erfindung der chronofotografischen Flinte, die nicht nur namentlich an eine Waffe erinnert, sondern auch durch ihr Aussehen. Die Waffenmetaphorik wird nicht nur mit diesem Beispiel verdeutlicht, sondern der Fotograf wird auch in der modernen Fototheorie als Jäger nach Bildern bezeichnet. Interessanterweise berichtet Max Dauthendey, dass sein Vater ebenfalls ein Hobbyjäger gewesen sei.

Der Blick der Kamera ist besitzergreifend und furchteinflößend. Ein anderes literarisches Beispiel, das diese Angst an die Spitze treibt, ist in der Novelle *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann zu finden. Ein herrenloser Fotoapparat, der am Ende der Novelle in Erscheinung tritt, wird der sterbenden „Herbstlichkeit“²²⁹ entgegen gestellt. Das schwarze

²²⁵ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild*. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 35.

²²⁶ Ebenda S. 45.

²²⁷ Ebenda S. 46.

²²⁸ Ebenda S. 65-66.

²²⁹ Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. 17. Aufl.. Berlin: Fischer Verlag 2005. S. 136.

Tuch flattert im Wind des Strandes, das Objektiv zeigt ins Ungewisse. Der Leser weiß nicht, wer die Kamera aufgestellt hat, was sie abbildet und wer die Abbilder entwickeln wird. Denn erst der Fotograf kann der Maschine Leben einhauchen und diese Frage lösen. Die Apparatur alleine kann keinen fotografischen Vorgang einleiten.

Liegt das Hauptaugenmerk des fototheoretischen Diskurses bisher auf dem Akt des Fotografierens, bleibt die Frage nach der Objektivität während des Entwickelns im Unklaren.

Max Dauthendey schreibt über die Aufgaben des Fotografen, dass

„zur optischen Arbeit sich dann auch noch die Chemie gesellte, in Form der zubereiteten Silberplatten, dass *zwei* sonst ganz auseinanderliegende Gebiete sich plötzlich hier vereinigen und beide zusammenwirken sollten zu Herstellung *eines* Bildes, das war die Schwierigkeit der neuen Aufgaben.“²³⁰

Der zweite Teil dieser Aussage fokussiert die besondere Feinabstimmung der Chemikalien während der Verarbeitung der fotografischen Platten. Der Fotograf muss den chemischen Prozess einleiten, doch das Bild an sich entwickelt sich selbstständig. Dass sich dies in dem unheimlichen Ort der Dunkelkammer abspielt, unterstützt den Glauben an eine Verbindung von Technik und Magie.

Die Arbeit mit den Silberjoddämpfen setzte aber auch den Angehörigen der Familie Dauthendey zu, so litt die zweite Frau von Karl an Atemproblemen und Karl selbst kämpfte mit Lungenbeschwerden. Das aber wohl tragischste Beispiel ist der Bruder Maximilians, Kaspar. Der berufliche Nachfolger des Vaters versteckte sich stundenlang im Laboratorium, bekam darauf folgend Angstzustände und Paranoia. Der Vater gab unter anderem den Säuredämpfen die Schuld am Wahnsinn seines Sohnes, der schließlich Selbstmord beging.

Dennoch bleibt die Frage unbeantwortet, ob die Verarbeitung der Silberplatten objektiv erfolgen kann. Denn schon kurze Zeit nach der Einführung der Daguerreotypie, entstanden Geisteraufnahmen, die auf Fehler in der Entwicklung zurückzuführen sind. Spätestens mit der Erfindung der Retuscheverfahren kann die Annahme der objektiven fotografischen Entwicklung nicht mehr gehalten werden.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass der Fotoapparat nur bedingt objektive Abbilder ans Licht bringt. Der Fotograf nimmt eine Rolle im technischen und chemischen Prozess ein, die aber durch seine Wahrnehmung bestimmt ist. Somit ist der Blick des Fotografen durch seine persönliche Sichtweise auf einer räumlichen und zeitlichen Ebene an die Kamera gebunden.

²³⁰ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 48.

2.3.2 Der räumliche Blick des *operators*

Dass die neuen technischen Methoden der Fotografie eine größere Detailgenauigkeit für das menschliche Sehen ermöglichen, ist unumstritten. Ob jedoch die Fotografie wissenschaftlich-objektive oder künstlerisch-subjektive Ansprüche erfüllt, kann nur mit der Frage nach der Aufgabe des *operators* beantwortet werden. Das Besondere beim Betrachten einer Fotografie, dass der *spectator* denselben Blickwinkel einnehmen kann wie der *operator*.²³¹ Fotografie zeichnet sich in weiterer Folge durch die Referenz auf die Existenz eines Abgebildeten aus. Ein Maler oder Schriftsteller kann aus seiner Gedankenwelt Kunst hervorbringen, ein Fotograf benötigt ein reales Modell, um eine Fotografie zu erzeugen. Während des Fotografierens muss der *operator* den Augenblick auf einer räumlichen und zeitlichen Ebene erfassen. Die erste Eigenschaft eines Fotografen bei Barthes ist das Sehen, die zweite beruht jedoch nicht nur darauf, „daß er >sieht<, sondern daß er sich an einem bestimmten Ort befindet [sic].“²³² Die Fotografie ist nach Rosalind Krauss ebenfalls eine Selektion des Augenblicks, der Umgebung und der Objekte vor der Kamera.²³³ Ein Fotograf wird als Künstler anerkannt, wenn er die Zufälligkeit seines Aufnahmемoments und Ortes vermeidet. Er muss „als *Subjekt* eine bestimmte Perspektive mit spezifischen Selektionsleistungen zur Geltung bringen; In dieser Auswahl könne sich dann seine Individualität artikulieren.“²³⁴

Betrachtet man Karl Dauthendeys fotografische Arbeitsräume in *Der Geist meines Vaters*, wird deutlich, dass er durch die große Herausforderung Lichtverhältnisse und die räumlichen Umgebung abzustimmen, das Postulat der individuellen Selektionsleistung erfüllt. Die Parameter für die Belichtungszeit und die chemische Bearbeitung der Quecksilberplatten waren in den Anfangsjahren des fotografischen Experiments unbekannt.

Der Fotograf Dauthendey normierte erst im Laufe seiner persönlichen Versuche die fotografischen Maßstäbe und selektiert nach subjektivem Empfinden Licht, Raum und Belichtungszeit. Die einzige Hilfestellung aus Frankreich für den Entstehungsprozess einer Fotografie lautete:

„Um ein Bild mit der Kamera zustande zu bringen, setze man die betreffende Person, deren Aufnahme man machen will, in helles Tageslicht, stelle die Linsengläser der Kamera vermittle der Schraube an der Messinghülse so, dass auf der matten Scheibe ein scharf gezeichnetes Bild wahrnehmbar ist. Die hergerichtete Platte setze man an Stelle der matten Scheibe. Je nach Lichtstärke des Tageslichtes nehme man die Platte nach einer oder zwei Stunden mit sich in die Dunkelkammer, wo sie über

²³¹ Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 86-88.

²³² Ebenda S. 57.

²³³ Vgl. Krauss, Rosalind: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch. Übersetzt von Henning Schmidgen. München: Wilhelm Fink Verlag 1998. S. 131- 134.

²³⁴ Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 49-50.

Quecksilberdämpfen geräuchert werden müssen. Zeitdauer des Räucherns muss erst ausprobiert werden.“²³⁵

Helles Tageslicht ist Grundbedingung, um ein Abbild zu erzeugen. Deshalb fotografiert Karl Dauthendey unter freiem Tageshimmel in einem Garten in Lindenau. Dabei stellt er die Apparatur zwanzig Schritte von seinen Objekten entfernt auf. Da die Belichtungszeit der Daguerreotypie lange Zeit in Anspruch nimmt, sollten beste Witterungsverhältnisse herrschen. Im Gegensatz zu seinen ersten gelungenen Fotografien, erweist sich die Natur als widerspenstig, als er mit der Abbildung des Herzogs von Dessau beauftragt wird. Das schlechte Wetter zwang Karl den Versuch abubrechen, denn es war

„ein schwüler Sommernachmittag und der Himmel füllte sich mit schwer aufsteigenden Gewitterwolken. Mein Vater hatte die Aufnahme zuerst im Schloss vornehmen sollen, hatte aber das Licht in den Sälen zu ungünstig gefunden, da dunkle Stoffvorhänge und dunkle Wandbekleidung die Räume in vornehme Dämmerung hüllten und dadurch Lichtaufnahmen unmöglich machten.“²³⁶

Sonnenlicht ist die Grundlage für das Entstehen einer Fotografie. Somit muss in geschlossenen Räumen an einer passenden Innenbeleuchtung gearbeitet werden, um das Gelingen der Fotografie zu garantieren. Was in Karls Anfangsjahren in St. Petersburg bei einem Auftrag im November durch die Großfürstin Olga Nikolowna, der wegen unzureichender Lichtverhältnisse abgesagt wurde, unmöglich war, gelang einem anderen Fotopionier in Frankreich. Der Fotograf Nadar arbeitete, wie er in seiner Autobiografie *Quand j'étais photographe – Als ich Photograph war* vermerkte, bereits mit Kunstlicht, um die Pariser Katakomben 1862 zu fotografieren.

Die Methode, aufflammendes Magnesium zu verwenden, entnahm er der Porträtfotografie. Mit Hilfe von sperrigen Bunsenbatterien installierte er zusätzlich Spiegel zur besseren Verteilung des Lichts. Nadar gelangen nach dreimonatiger Arbeit trotz der räumlichen Dunkelheit und der Feuchtigkeit, mit einer eigens erfundenen Magnesiumlampe, hundert Aufnahmen. Stolz schreibt er über seine gelungenen Versuche in seiner Autobiografie:

„Die Möglichkeit, bei künstlichem Licht zu photographieren, war nunmehr bewiesen. Es ging nur noch um die von mir erträumte praktische Anwendung. In der unterirdischen Welt eröffnet sich uns ein unerschöpfliches Arbeitsfeld.“²³⁷

Über Karl Dauthendey's Experimente mit Kunstlicht ist wenig bekannt. Anzunehmen ist, dass er die Technik des aufflammenden Magnesiums während seiner Atelierarbeit in St. Petersburg verwendet hat. Zahlreiche Aufträge von Adeligen, wie das Auftragsalbum von Generalin Buturlina mit über sechzig Abbildern von Staatleuten und Hofbediensteten, sind

²³⁵ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 41.

²³⁶ Ebenda S. 61.

²³⁷ Nadar: Als ich Photograph war. Quand j'étais photographe. Paris 1900. Ins Deutsche übertragen von Trude Fein. Gekürzte Fassung. Frauenfeld: Verlag Huber 1978. S. 94.

dokumentiert. Unter Berücksichtigung, dass fotografische Abbilder spiegelverkehrt sind, bemerkte der Fotograf, er müsse die Orden der Prinzessin Agnes auf die andere Seite ihres Oberkörpers stecken, um sie korrekt abzubilden. Der fotografische Blick des *operators* ist also nicht nur mit Raum- und Lichtverhältnissen beschäftigt, sondern auch mit dem Problem der spiegelverkehrten Abbildung durch die Kamera. Die Arbeit des Fotografen sieht es vor, die Modelle ins rechte Licht zu rücken, um ein optimales Foto zu erlangen. Zurück in Deutschland wird Max Dauthendey zur fotografischen Lehre gezwungen und beschreibt das Erlernen des fotografischen Blicks mit den Worten:

„Dieses plötzliche, blitzartige Sehenlernen macht mich Träumer schwindelig. [...] Dazu kam noch die Beobachtung des wechselnden Sonnenlichtes, das Kommen und Gehen der Wolkenschatten, das richtige Verschieben der Vorhänge zur Atelierbeleuchtung, gar nicht zu sprechen von den Chemikalienzusammenstellungen und von den peinlichen, gewissenhaften Handgriffen, mit denen das heikle Aluminiumpapier ebenso wie die polierten Glasplatten und die dünnen empfindlichen Gelatineschichten behandelt werden mussten.“²³⁸

Neben all diesen Aufgaben eines Porträtfotografen war das Zurechtrücken der Abgebildeten Hauptaufgabe. Ein Doppelkinn wurde gestrafft oder ein Muttermal überschminkt, sodass sich Max Dauthendey nicht in der Lage sieht, dreißig Personen einer Hochzeitsgesellschaft innerhalb von drei Minuten ihren Wünschen entsprechend zu fotografieren. Nadar berichtet wie Dauthendey über die großen Anflüge der Eitelkeit der Klientinnen und Klienten, dennoch florierte die Porträtfotografie. Aus diesem Grund will Karl Dauthendey, dass sein Sohn das gut laufende Geschäft übernimmt. Das große kommerzielle Potenzial der fotografischen Anstalten erkannte bald auch die breite Masse. Vorerst stiegen Vertreter künstlerischer oder technisch-wissenschaftlicher Berufe in das Fotografiegeschäft ein. Doch durch zahlreiche Erleichterungen der fotografischen Technik bildete sich der Stand der Amateurfotografen. Die Entwicklung des nassen Kollodiumverfahrens des Engländers F.S. Archer verändert zwischen 1850 und 1860 die Fotografie von einer „eher experimentellen, zwar aufsehenerregenden, aber soziokulturellen noch marginalen Praxis zu einem unübersehbaren ökonomischen und öffentlichen Faktum.“²³⁹ Exemplarisch für diese Kommerzialisierung erwähnt Walter Benjamin in seinem Essay *Kleine Geschichte der Photographie* eine Porträtfotografie des Schriftstellers Kafka. Auf Grund der überladenen und unnatürlichen Requisiten bezeichnet er sie als „Verfall des Geschmacks.“²⁴⁰ Auch Nadar erklärt in seiner Autobiografie, dass das

²³⁸ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild*. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 225.

²³⁹ Plümpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 98.

²⁴⁰ Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. S. 46-64. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 53.

ästhetische Verhältnis der damaligen Zeit derartige Requisiten, wie einen Palmenwedel oder Hüte, unterstützte und mit großer Begeisterung auch pompöse Bilderrahmen beliebt waren.

Die Erfindung des Visitenkartenformats durch Disderi trägt zu einem weiteren Verfall der Kunstfotografie bei. Der Fotograf wird zu einem Berufsfotografen degradiert und er kann mit Hilfe von Negativretusche seine technischen Mängel korrigieren.

Jedoch dürfen nicht alle fotografischen Entwicklungen abgewertet werden. Der Erfindergeist der großen Fotografen lässt sich nicht von der Kommerzialisierung schwächen. Denn es ist und bleibt ihre Aufgabe, Licht und Raum nach subjektivem Ermessen in Einklang zu bringen. Die Kamera garantiert zwar einen gewissen Grad an Objektivität, jedoch bleibt der Fotograf subjektiv gestaltender Akteur während des Fotografierens.

Der nächste Faktor, der für das Entstehen einer Fotografie notwendig ist, ist zeitliche Gestaltung des fotografischen Aktes.

2.3.3 Der zeitliche Blick des *operators*

Ein fotografischer Abzug kann als absoluter Inbegriff des Stillstands bezeichnet werden. Die Kamera fungiert als „technische Reinkarnation der Medusa“²⁴¹, die ihre Opfer erstarren lässt. Der Blick des Fotografen und der Kamera ist analog zum Ausschneiden des Raumes aus der Umgebung, ein Ausschneiden eines Moments auf zeitlicher Ebene. Der *spectator* sieht folglich, wenn er auf ein Bild blickt, „Spuren der Zeit, eine stillgestellte eingefrorene, kristallisierte Zeit.“²⁴²

Lichtverhältnisse und Zeit werden in der Fotografie zur Belichtungszeit, dem entscheidenden Faktor in der Frühzeit der Fotografie. Der Schnappschuss, wie wir ihn aus heutiger Zeit kennen, war jedoch im 19. Jahrhundert wegen langer Belichtungszeit nicht möglich.²⁴³ Walter Benjamin sieht in den langen Belichtungszeiten die Qualität der Fotografien und meint: „Alles an diesen frühen Bildern war angelegt zu dauern [...]“²⁴⁴ So lautete auch die Grundregel für das Gelingen einer Daguerreotypie, je weniger Licht vorhanden war, desto länger musste die Belichtungszeit sein.

²⁴¹ Stiegler, Bernd: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. S. 59.

²⁴² Ebenda S. 217.

²⁴³ Klaus Honnef: Thesen zur Autorenfotografie (1979) In: Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. Teil III. München: Schirmer/Mosel 2006 S. 209.

²⁴⁴ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. S. 46-64. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 52

Karl Dauthendey erkannte dieses Prinzip schnell und erzählte über seine damalige Arbeitsweise während einer Porträtfotografie des Herzogs von Dessau:

„Bei dem damaligen Zustand der Platten, die schon in der Sonne eine lange Belichtungsdauer nötig hatten, hätte der Herzog, um eine Aufnahme im Zimmer zu bekommen, vom Morgen bis zum Abend vor der Kamera sitsen müssen, woran natürlich nicht zu denken war.“²⁴⁵

Auch Nadar beschreibt das Problem der nötigen Ausdauer seiner Modelle, während der Aufnahmen in den Pariser Katakomben, wo die Lichtverhältnisse trotz guter Belichtung sehr dunkel waren,

„es gab Aufnahmen, die bis zu achtzehn Minuten Belichtung erforderten! [...] Ich hatte beschlossen, einige Ansichten durch menschliche Gestalten zu beleben, weniger um der malerischen Wirkung willen, als um einen Begriff von den Größenverhältnissen zu vermitteln. Bei so langen Belichtungszeiten konnte ich meinen Modellen nicht zumuten, dass sie unbeweglich stillhielten.“²⁴⁶

Der Fotograf muss die Zeitachse beachten und richtig einschätzen, um eine Fotografie zu erzeugen. Die zweite Voraussetzung ist das Stillhalten der Fotomodelle. Dennoch erinnert diese Kombination aus Zeit, Modell, Licht, Technik und Entwicklung an die Malerei. Die Malerei verbindet ebenso Zeit, Raum und Modell, doch soll ein Gemälde mehrere Zeitpunkte vereinen. Die frühe Fotografie agiert durch die langen Belichtungszeiten ähnlich wie die bildenden Künste und ist darauf angelegt, zu dauern. Walter Benjamin erkennt diese Entwicklung der Fotografiegeschichte und schreibt über dieses Phänomen:

„>Die Synthese des Ausdrucks, die durch das lange Stillhalten des Modells erzwungen wird, sagt Orlik, ist der Hauptgrund, weshalb diese Lichtbilder neben ihrer Schlichtheit gleich guten gezeichneten oder gemalten Bildnissen eine eindringlicher und länger andauernde Wirkung auf den Beschauer ausüben als neuere Photographien.< Das Verfahren veranlasste die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben. Während der langen Dauer dieser Aufnahme wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein [...].“²⁴⁷

Benjamin meint, dass durch den langen Blickkontakt zwischen Kamera und Modell dem fotografischen Abzug eine intensive auratische Wirkung zukomme. Erst Jahre später kann die Verschlusszeit durch eine höhere Lichtempfindlichkeit der Platten und durch die Entwicklung von lichtstärkeren Objektiven auf unter eine Zehntelsekunde verringert werden. Im Jahr 1880 dauert der Stillstand während einer Porträtfotografie nur noch drei Sekunden. Die verkürzte Belichtungszeit ermöglicht Aufnahmen, die bisher unerkannte Bewegungen und Details zum Vorschein bringen. Diese neu erzeugte Wahrnehmung verändert das Sehverhalten des Rezipienten.

Die Schnelligkeit der Fotografie ist eine Methode, mit der Geschwindigkeit des Auges mitzuhalten. Die neue Zeit der Industrialisierung ist so rasant, dass der Maler dieser

²⁴⁵ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. München: Langen Müller 1954.S. 57.

²⁴⁶ Nadar: Als ich Photograph war. Quand j'étais photographe. Paris 1900. Ins Deutsche übertragen von Trude Fein. Gekürzte Fassung. Frauenfeld: Verlag Huber 1978. S. 100.

²⁴⁷ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. S. 46-64. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 52.

Schnelllebigkeit nicht mehr standhalten kann. Es ist viel mehr ein Zerteilen und Einteilen der Zeit in einen Sekundenbruchteil eines Moments und überfordert einen träumerischen Künstler wie Max Dauthendey. Seine Arbeit im Fotoatelier des Vaters war für seine sensible Art zu strapaziös und er berichtet darüber: „So erschien mir dagegen die Arbeit im photographischen Atelier ähnlich der Einteilung einer Sekunde in tausend Sekundenteile.“²⁴⁸ Die Schwierigkeit für Max ist, den Augenblick des Abdrückens zu erkennen. Dennoch ist für das Gelingen einer guten Fotografie, wie es bei Karl Dauthendey der Fall war, Glück und Zufall ein bestimmender Faktor. Vielleicht ist dies auch der Grund, warum den Fotografen der künstlerische Anspruch entzogen wurde.

Zusammenfassend besteht die Aufgabe eines Fotografen darin, einen Zeitpunkt zu wählen, der Licht, Raum und Zeit passend vereint. Der Fotograf hält also einen „flüchtigen Augenblick im Raum fest“²⁴⁹ und das Klicken des Apparats ist wie das Ticken einer Uhr. Da die Kamera die Zeit in Bilder fasst, kann man den Apparat auch als Uhr lesen.²⁵⁰ Zeitgenössisch wird diese Schnelligkeit durch die Digitalfotografie auf ihren Höhepunkt getrieben. Sie scheint die Grundbedingung des heutigen Lebens zu werden und dies ist die Stärke der Fotografie, da sie zu einer Kunst des Sekundenbruchteils avanciert. Fotografie ist ein Kampf zwischen Augenblick und Ewigkeit, der auf den Schultern des *operators* ausgetragen wird. Durch den fotografischen Stillstand wird sie zum Symbol der Wandelbarkeit der Dinge.

²⁴⁸ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. München: Langen Müller 1954. S. 214.

²⁴⁹ Hillenbach, Anne-Kathrin: Literatur und Fotografie. Analyse eines intermedialen Verhältnisses. Bielefeld: Transcript Verlag 2012. S. 91.

²⁵⁰ Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 24.

2.4 Exkurs: Der Fotograf als Magier

Im 19. Jahrhundert gab es zwei Tendenzen, um mit neuen Medien umzugehen. Die erste, so stellt die Vergleichende Literaturwissenschaftlerin Monika Schmitz-Emans fest, ist eine Neuorientierung der Wahrnehmung durch akustische und optische Aufnahmemöglichkeiten. Die zweite Reaktion ist die Erklärung der ungewohnten Wahrnehmungsmethoden durch Mystik und Magie, was die moderne Technik in einen Bereich des Spiritismus führt.²⁵¹

Der fehlenden Fähigkeit das neue Medium Fotografie zu beschreiben, rückte sie in den Anfangsjahren in die Nähe der Magie. Magie einerseits, da das Entstehen einer Fotografie und deren chemisch-optischer Prozess für den Laien nicht erklärt werden konnte, und andererseits, da das detailgetreue Abbilden von Menschen Irritation hervorrief. Das menschliche Spiegelbild zu bannen, ist für Zweifler eine Todsünde der Eitelkeit. Die vom Menschen geschaffene Maschine darf nicht gottgleich eine Person abbilden und als Schöpfer fungieren. So reagieren religiöse Fanatiker negativ auf die Fotografie und „bezeichneten sie als Teufelswerk, so wie andere christliche Zeloten dies auch mit Dampfmaschine, Eisenbahn und Telegraph gemacht hatten.“²⁵² Ähnlich dachten Unwissende über die neue Erfindung der Fotografie. Susan Sontag berichtet in ihrem Essay über die Fotografie, dass es allgemein bekannt sei, es „fürchteten primitive Menschen, daß [sic] ihnen die Kamera etwas von ihrem Sein raubt.“²⁵³ Nicht nur Primitive fürchteten sich vor der Kamera. Einerseits war die Angst groß vor dem kanonenartigen Messingrohr der Kamera, andererseits glaubten auch berühmte Intellektuelle, wie Balzac, an einen Verbrauch von hauchdünnen Schichten des Körpers. Nadar schreibt über dies in der Episode *Balzac und die Daguerreotypie* aus seinen Memoiren *Quand j'étais photographe*. Die Angst vor dem Fotografiertwerden äußerte sich bei Balzac zum Beispiel in dem Glauben, dass jeder Körper aus vielen Spektren besteht,

„die in winzigen kleinen Schuppen oder Blättchen schichtförmig übereinanderliegen und ihn von allen Seiten einhüllen. Da es Menschen immer unmöglich sein wird, etwas zu erschaffen - das heißt, aus der bloßen Erscheinung, dem Ungreifbaren, einen festen Körper zu bilden, aus nichts etwas zu machen - muß bei der Daguerreschen Photographie eine Schicht des abzubildenden Körpers erfaßt, abgelöst und auf die Platte gebannt werden.

Daraus folgte, daß jeder Körper bei jeder photographischen Aufnahme eine seiner Spektralschichten, das heißt einen Teil seines elementaren Wesens einbüßte [sic].“²⁵⁴

²⁵¹ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Geisterphotographie im Spiegel literarischer Texte. In: Glob Kultur. Acta Litterarum 2012. <http://www.actalitterarum.de/theorie/mse/aufsatz/geisterphotographie.html> (31.01.2012).

²⁵² Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 130.

²⁵³ Sontag, Susan: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 1980. S. 151.

²⁵⁴ Nadar: Als ich Photograph war. Quand j'étais photographe. Paris 1900. Ins Deutsche übertragen von Trude Fein. Gekürzte Fassung. Frauenfeld: Verlag Huber 1978. S. 23.

Die von Balzac vertretene Spektraltheorie stößt auf Ablehnung bei Nadar, trifft jedoch bei Gérard Neval auf große Zustimmung. Balzacs Theorie wird zwar nicht weiterverfolgt, doch ähnliche Ansätze finden sich bei Roland Barthes. Ein fotografisches Bild hat durch den starken Realismus eine Verbindung zur Wirklichkeit. Roland Barthes ist sich dieser Tatsache bewusst und postuliert, dass jede Fotografie eine Emanation der Wirklichkeit ist, nicht bloß eine Kopie. Emanation bedeutet, dass die Lichtstrahlen, die ein reales Objekt hervorbringt, durch die Fotografie eingefangen werden können. Der Referent des Fotos ist immer tautologisch anwesend und es geht nicht mehr um eine Darstellung eines Gegenstandes, sondern die Fotografie ist gleich dem Dagewesenen. Ein Körper kann durch chemische Vorgänge und „durch die Vermittlung eines kostbaren Metalls, des Silbers“²⁵⁵ unsterblich gemacht werden. Erwin Koppen erkennt, dass Barthes die Chemie des Entwickelns in den Bereich der Alchemie rückt. Folglich ist die Fotografie auch Magie und nicht nur Reproduktionsmedium. Auf Grund dieser Behauptung sieht Koppen eine starke Verbindung zwischen Balzac und dem Fototheoretiker Barthes.²⁵⁶

Séancen erfreuten sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit. Die begrenzte menschliche Wahrnehmung sollte durch übernatürliche Kräfte erweitert werden. Die Fotografie ist das passende Instrument für diese spirituelle Sehnsucht. Die Unschärfe der ersten Fotografien erzeugte eine geisterhafte Wirkung auf den Betrachter, der ebenfalls mit der Objektwerdung der Abgebildeten schwer umzugehen wusste. Bernd Stiegler bemerkt, dass gerade dann der Fotografie Geisterhaftes zugeschrieben wurde, als sie ihre Technik präzisierte. Die ersten Geisterfotografien entstanden durch den Amateurfotografen William H. Mumler im Jahr 1861. Auf einem Selbstporträt waren helle Gestalten zu sehen und Mumler zog aus diesem technischen Missgeschick finanziellen Nutzen. Er bot in seinem Atelier in New York an, Kontakt mit Verstorbenen aufzunehmen. Derartige Geisterfotografien führten zu einem rasanten Trend. Die Fotografie wurde zu einem Medium zwischen Leben und Tod, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Der allgemeine Glaube bestand darin, dass man mit Hilfe der Fotografie und anderer Methoden, wie Röntgenaufnahmen oder stereoskopischen Aufnahmen, immaterielle Erscheinungsphänomene aufzeichnen konnte. Obwohl es sich im Falle von Mumler um Betrug handelte, verringerte die Aufdeckung seiner Techniken nicht den Glauben an das Geisterhafte der Fotografie.

²⁵⁵ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 91.

²⁵⁶ Vgl. Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 145- 146.

Ein Beispiel aus der Literatur, das die Fotografie in einen magischen Zusammenhang bringt, ist die autobiografische Schrift Thomas Manns *Okkulte Erlebnisse* und das Kapitel *Fragwürdigstes* aus *Der Zauberberg*. Erster Text berichtet von einer Séance, der Thomas Mann beiwohnte. Im *Zauberberg* verarbeitet er dieses Erlebnis nochmals. Der Protagonist Hans Castorp wohnt einer okkultistischen Sitzung bei. Aus unerklärlichen Umständen befindet sich plötzlich eine Röntgenfotografie seiner Geliebten auf seinem Schoß, welche sie Castorp nach ihrer Abreise hinterlassen hatte. Die Röntgenfotografie spielt als „Tochter der Photographie“²⁵⁷ eine große Rolle, denn sie stellt den vollkommenen Einblick in den Körper der Geliebten dar. Das Röntgenverfahren ist eine Form der Fotografie, die das Innere zum Vorschein bringt.

Der magische Wert der Fotografie beeinflusst auch die Science-Fiction Literatur. Durch die neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten werden Visionen von Netzhautbildern, Optogramme genannt, erschaffen. Bereits Jules Verne schreibt in seinem Roman *Die Gebrüder Kip* (1877) von einer Methode, das zuletzt gesehen Bild eines Verstorbenen abzubilden. Denn das Letzte, was der Tote vor seiner Ermordung sieht, bleibt auf der Retina als Nachbild erhalten und die Netzhaut wird zu einem optischen Negativ. Mit der richtigen Belichtungstechnik kann das Nachbild von der Retina auf eine Fläche projiziert werden.

Die Literatur verbindet bis in die Moderne die Fotografie mit der Zauberei. Ein bekanntes Beispiel für diese Tendenz ist die kurze Erzählung des Argentiniers Julio Cortázar *Der Teufelsgeißler*. Der Regisseur Michelangelo Antonioni nimmt den Stoff Cortázars im Film *Blow-Up* auf. *Blow-Up* handelt von einem Fotografen im London der 1960er Jahre, der in einem Park eine Fotoserie schießt. Während eines Vergrößerungsverfahrens beim Entwickeln der Fotografien, genannt *Blowup*, glaubt der Fotograf einen Mord abgebildet zu haben. Dieses magische Foto ist in der Originalerzählung Cortázars eine Fotografie einer Frau und eines Kindes, wobei der Fotograf durch das Vergrößern des Bildes, sich in der eigenen Phantasie verliert und gleichzeitig Zukünftiges illusioniert. Der Protagonist verfällt gegen Ende einer „kafkaesken Phantastik“²⁵⁸ und der Autor will eine Variation des Motivs eines magischen Bildes schaffen. Die magische Fotografie ist bei Cortázar Spiegel der Phantasie des Fotografen.

Fotografie kann bei Hervé Guibert in *Das Phantombild* (1981)²⁵⁹ nicht nur die Phantasie anregen, sondern kann durch den Akt des Fotografierens Wünsche und Sehnsüchte erfüllen.

²⁵⁷ Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 133.

²⁵⁸ Ebenda S. 135.

²⁵⁹ Guibert, Hervé: *L'image fantôme*. Paris: Éds. de Minuit 1990.

Der junge Guibert schreibt in seinem autobiografischen Essay über einen Versuch, seine Mutter abzubilden. Dabei verfällt er in ein ödipales Begehren, während er in Abwesenheit seines Vaters die Mutter fotografieren will. Doch das Foto wird unter nicht erklärbaren Umständen von der Kamera nicht abgebildet. Das Begehren des Sohnes bleibt ein Phantombild. Monika Schmitz-Emans interpretiert den Titel *Das Phantombild* im Zusammenhang mit polizeilichen Phantombildern, die Abwesende abbilden sollten, oder sie bezieht sich direkt auf die Geisterfotografie. Eine weitere Sichtweise ist, das Bild der Mutter an sich als ein Phantom zu sehen, das eine Illusion bleibt.²⁶⁰

In Günther Grass' autobiografischer Erzählung *Die Box*²⁶¹ aus dem Jahr 2008 wird die altmodische Kastenkamera der Firma Agfa der Familienfotografin Maria Rama als Zauberbox bezeichnet. Nicht nur der Fotoapparat ist von Magie durchdrungen, sondern auch die Arbeit in der Dunkelkammer wirkt irritierend. So ist der Vorgang des Entwickelns ein zauberhafter. Bei Henry Parlands Roman *Zerbrochen. (Über das Entwickeln von Veloxpapier)* vollbringt der Protagonist das Kunststück, seine verstorbene Geliebte durch das Kopieren einer Fotografie wieder zum Leben zu erwecken. Die Technik des fotografischen Kopierens ist ein Prozess der Auferweckung der Toten. Die Auferweckung eines Verstorbenen ist der Zauber, der von einer Fotografie ausgeht. Die Unsterblichkeit der Abgebildeten ist das besondere Merkmal der Fotografie. Walter Benjamin hat diesbezüglich den Begriff der *Aura* geprägt. Die *Aura* ist das Mystische einer Fotografie und lässt dem Betrachter die Anwesenheit der abgebildeten Person fühlen.

Ob analog zur Fotografie, die als Zauber und Magie verstanden wird, der Fotograf als Magier und Zauberer betrachtet werden kann, ist eine nicht beantwortete Frage. Ein frühes literarisches Beispiel lässt erahnen, welch großen Spekulationsraum dieser Vergleich zulässt. Bereits in Nathaniel Hawthorne *The house of the Seven Gables* aus dem Jahr 1851 wird der Fotograf als Nachkommen eines „wizards“²⁶² bezeichnet. Hawthorne vereint in der Figur des Fotografen die Rollen eines Künstlers und Zauberers.

Der Fotograf nimmt auch in der deutschen Literatur des späten 19. Jahrhunderts eine Position zwischen Kunst, Technik und Magie ein. Doch wird die Figur des Fotografen nach einer positiven Darstellung in den Anfangsjahren der Fotografie auf Grund der Kommerzialisierung und des Scharlatanerievorwurfs deutlich negativer dargestellt.

²⁶⁰ Vgl. Simonis, Annette: Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien. Bielefeld: Transcript Verlag 2009. S. 313.

²⁶¹ Grass, Günther: *Die Box*. Dunkelkammergeschichten. Göttingen: Steidl. 2008.

²⁶² Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 538.

2.4.1 Der Fotograf als Lichtkünstler

Um Fotografie zur Kunst zu erheben, muss der Fotograf die Ansprüche der *techné* erfüllen. Als Künstler muss er die Anforderungen der Technik, Optik und Chemie mit der subjektiven Interpretation eines räumlichen und zeitlichen Ausschnitts verbinden. Um 1840 ergriffen hauptsächlich Vertreter naturwissenschaftlicher Disziplinen das fotografische Handwerk. Karl Dauthendey arbeitete ebenfalls vor seiner Karriere als Fotograf in einem optischen Institut.

Mit der Kommerzialisierung nach 1850 trat eine Neuorientierung des Fotografiegewerbes ein, die nicht mehr im Sinne der *techné* zu verstehen war. Ab dem Jahr 1860 sank das Ansehen des früher so hoch gelobten Standes und die Fotografie entwickelte sich zu einem rein technischen Handwerk. Ein Fotograf, der jedoch die hohe Kunst ausübt, kann mit Licht schreiben. Diese Vorstellung Licht einfangen zu können, ist in Max Dauthendeys *Lebensbild* aufzufinden. Neugierige Passanten im Garten in Lindenau glaubten an die Wahnvorstellung, dass Karl Dauthendey mit seiner Maschine Sonnenlicht bündeln und daraus Gold spinnen könne. Dabei wurde die Furcht vor der Fotografie durch die Unerklärbarkeit des fotografischen Aktes unterstützt. Die ängstlichen Kinder in Lindenau dachten, der Fotograf beschwöre einen Geist unter dem schwarzen Tuch der Kamera und

„da ihm, wenn er mit dem Kopf unter dem schwarzen Tuch hervorkam, die Haare zu Berge standen, so mussten es wohl den Kindern erscheinen, als habe er unter dem Tuch mit dem geheimnisvollen Geist gerungen. Denn sie flohen immer alle mit entsetztem Geschrei.“²⁶³

Der Fotograf ist der Bezwingen der schwarzen Kunst der Fotografie. Nicht nur der versteckte Akt des Fotografierens unter dem Tuch erzeugte große Aufregung bei den Einheimischen, sondern auch der Akt des Entwickelns. Die Dunkelkammer als Ort der Entstehung des Abbildes ist ein Raum im Verborgenen. Aus dem Nichts entsteht durch den chemischen Prozess ein Objekt. Das Bild erscheint durch den Fachmann und ist für Laien unerklärbar. Diese Unerklärbarkeit führt in *Der Geist meines Vaters* zu dem Irrglauben, die Kamera sei für die Dürre im Sommer verantwortlich. Die Maschine wird also als eine Teufelskunst angesehen.

Walter Benjamin nimmt in seiner *Kleinen Geschichte der Fotografie* auf den magischen Wert der Fotografie Bezug. Er meint, dass nicht nur die fotografischen Abbilder der Frühphase etwas Magisches an sich haben, sondern dass die Fotografie eine Zwischenwelt eröffnet, die man ohne Hilfsmittel nicht erkennen kann.

²⁶³ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild*. München: Langen, Müller 1954. S. 43.

Dies wird mit dem neuen Detailreichtum der Bilder begründet, die nun analog zum Freud'schen Triebhaft- Unbewussten, das *Optisch- Unbewußte* bilden. Benjamin sieht in dem *Optisch- Unbewußten* die

„Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben, nun aber, groß und formulierbar wie sie geworden sind, die Differenz zwischen Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich zu machen.“²⁶⁴

Erklärend dazu ist anzumerken, dass die Abbilder Träger der historischen Variable, also Zeugen historischen Umstände, sind. Diese Variable wird durch den technischen Leistung der Fotoapparate und dem magischen Wert der Fotografie erzeugt. Auch die von Benjamin definierte *Aura* umhüllt die frühen fotografischen Abzüge. Dies ist durch die Technik der Daguerreotypie begründbar und gewährleistet nach Benjamin die Qualität der Fotografie. Dennoch ist auch die Rolle des Fotografen bei der Erzeugung eines auratisch wirkenden Bildes von großer Bedeutung.

2.4.2 Das Paradoxon: Leben und Tod

Fotografie dokumentiert für den Betrachter durch die Aufzeichnung der Vergangenheit die Veränderbarkeit und Wandelbarkeit der Gegenwart. Sobald eine Fotografie geschossen wird, bannt sie den Moment und macht ihn unsterblich. Wenn ein Mensch abgebildet wird, bedeutet dies, dass er eine Welt zwischen Leben und Tod betritt. Er wird unsterblich gemacht und durch das Fotografieren erfährt das Modell eine Objektwerdung, da ein lebendiges Wesen zu einem Bild wird. In der Trias von Barthes steht neben dem *operator* und dem *spectator* das *spectrum*. Das *spectrum* ist „eine Art kleines Götzenbild, vom Gegenstand abgesondertes *eidolon* [...]“.²⁶⁵ Alle drei Einheiten vereint, geben der Fotografie ihren „unheimlichen Beigeschmack [...] die Wiederkehr der Toten.“²⁶⁶ Der Schauer, den die frühen Fotografien mit sich ziehen, liegt in der unglaublichen Genauigkeit der Abbilder. Die Fotografie fängt „das, was gewesen ist“²⁶⁷ ein. Sie ist nicht eine Kopie des Wirklichen, sondern eine „Emanation des *vergangen Wirklichen*: als Magie und nicht als Kunst.“²⁶⁸ Magie insofern, da sie die Kraft besitzt, zu bestätigen, was wirklich zu einem Zeitpunkt geschah. Damit hat sie die Fähigkeit, durch die Erinnerung an einen Verstorbenen diesen wieder durch die realitätsgetreue Abbildung zum Leben zu erwecken. Das Betrachten eines Fotos ist folglich

²⁶⁴ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 50-51.

²⁶⁵ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 17.

²⁶⁶ Ebenda S. 17.

²⁶⁷ Ebenda S. 95.

²⁶⁸ Ebenda S. 99.

für den *spectator* eine Auferstehung des Abgebildeten. Genau dieser Akt des Betrachtens ist ein Aufblitzen der Erinnerung und erweckt den Eindruck der Unsterblichkeit. Dass aber auch ein Selbstporträt die Vergänglichkeit des Seins zu Bewusstsein bringt, ist ein Schock für den *spectator*. Denn niemals wird man wieder so jung sein, wie auf der Fotografie abgebildet. Dieses Bewusstwerden der Vergänglichkeit der Zeit ist die zweite Ebene, die die Beziehung zwischen Leben und Tod der Fotografie darstellt. Die Fotografie deutet mit dieser Eigenschaft auf Zukünftiges und Vergangenes hin, denn in der Zukunft lauert der Tod. Fotografie ist deshalb ein Paradoxon zwischen Leben und Tod. Die Fotografie erzeugt einerseits durch das Erwecken der Erinnerung die Eigenschaft der Unsterblichkeit des Abgebildeten und steht für Leben. Andererseits erfüllt sie ebenfalls eine *memento-mori* Funktion und ist ein kleiner Tod. Der magische Wert der Fotografie liegt also genau in diesem Paradoxon.

2.4.3 Die *Aura*

Fotografie ist mehr als ein bloßes Abbild der Natur und besitzt einen magischen Wert. Diesen Wert bezeichnet Benjamin mit dem Begriff *Aura*, die qualitativ hochwertige Fotografien besitzen. Jedoch ist eine genaue Begriffsdefinition in seinem Essay *Kleine Geschichte der Photographie* schwer zu fassen. Benjamins Erklärungen zur *Aura* wirken daher fast gespenstisch. Sie ist für ihn „Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne so nah sie sein mag [sic].“²⁶⁹ In seinen späteren Werken bleibt die *Aura* mysteriös und woher der Begriff im benjaminschen Sinn kommt, ist unklar. Fest steht, dass die *Aura* die Menschen umgibt und im Falle der Fotografie ist sie eng mit Raum und Zeit verbunden. Als Beispiel führt Benjamin eine Fotografie von Karl Dauthendey mit seiner ersten Frau Anna Olschwang an. Dauthendey's Gattin beging kurz nach der Geburt ihres sechsten Kindes Selbstmord. Benjamin glaubt in diesem technisch erzeugten Abbild ihre Tat bereits erkennen zu können, da in einem Foto die Persönlichkeit unsterblich gemacht wird. Folglich ist die Fotografie, so argumentiert Benjamin, ein Medium der Unsterblichkeit. Durch ihre Ungebundenheit an die Zeitebene, kann die Fotografie einen winzigen Moment der Gegenwart bannen und gleichzeitig auf die Zukunft und Vergangenheit hindeuten. Dabei findet eine Vermischung von Magie und Technik statt, die in einem weiteren Beispiel noch genauer erläutert wird. *Das Fischerweib von New Haven* von David Octavius Hill dient ebenfalls als Exempel für die Existenz der *Aura*. Da Hill nicht die neuesten technischen Möglichkeiten für seine Fotografien benutzt, bleibt bei seinen Fotografien die *Aura* erhalten.

²⁶⁹ Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. S. 46-64. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 57.

Denn „nicht eine bestimmte Ästhetik liefert auratische Bilder, sondern die Phototechnik der Frühezeit verhält sich zu ihrem abzubildenden Gegenstand kongenial und bedingt so die auratische Photographie.“²⁷⁰ Durch Gummidrucke und Retusche versuchen Künstler neuerer Portraitmalerei die *Aura* wieder zu rekonstruieren, was jedoch für Benjamin einen gescheiterten Versuch darstellt. Erst Atget, Vorläufer der surrealistischen Fotografie, „leitet die Befreiung des Objekts von der Aura ein“²⁷¹, indem er Distanz zu seinen abgebildeten Objekten behält und keine Menschen mehr abbildet.

Ein Foto, das diese besagte *Aura* besitzt, hat die Eigenschaft, eine Botschaft zu transportieren, wie das Bild der Frau von Karl Dauthendey gezeigt hat. An diesem Punkt angelangt, ist das Bild mehr als nur eine Abbildung, es ist ein Medium, das eine Information trägt.

Diese Beschreibung der *Aura* klingt mystisch, aber für Benjamin sind *Aura* und Magie einer Fotografie wirklich vorhanden und wahrnehmbar. Sie sind technisch durch das „Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelstem Schatten“²⁷² beschreibbar. So verliert durch den Wandel der Technik und durch die Industrialisierung nicht nur der Mensch die *Aura*, sondern auch die Fotografiekunst. Dieser Verfall der *Aura* ist kennzeichnend für den Abstieg der Fotokunst um die Epochenwende zum 20. Jahrhundert. In der abendländischen Gesellschaft ist das Portrait seit der Renaissance sehr verbreitet und das Selbstbildnis ein Bedürfnis, dass in keiner anderen Kultur so stark verspürt wurde.²⁷³ Das sieht auch Benjamin, indem er schreibt: „Es gibt in unserem Zeitalter kein Kunstwerk, das so aufmerksam betrachte würde, wie die Bildnisphotographie des eigenen Selbst, der nächsten Verwandten und Freunde, der Geliebten [...]“²⁷⁴

2.4.4 Der Blick der Abgebildeten

Walter Benjamin erklärt das Phänomen der *Aura* an Hand einer Hochzeitsfotografie von Anna Olschwang, geboren 1826 und Karl Albert Dauthendey.²⁷⁵ Dies ist insofern von großer Bedeutung, da Karl als Vertreter der Blütephase der Daguerreotypie die Ansprüche einer qualitativ wertvollen Fotografie erfüllte. In dem Lebensbild *Der Geist meins Vaters* wird an zwei Stellen die erste Gattin von Karl erwähnt. Zuerst wird von den Schwierigkeiten der

²⁷⁰ Berg, Roland: Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes. München: Fink 2001. S. 122.

²⁷¹ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. S. 46-64. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 57.

²⁷² Ebenda S. 55.

²⁷³ Vgl. Spitzing, Günter: Fotopsychologie. Die subjektive Seite des Objektivs. Weinheim: Beltz 1985. S. 168.

²⁷⁴ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. S. 46-64. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 60.

²⁷⁵ Das Geburtsdatum gilt als unsicher und Max Dauthendey erwähnt es in *Der Geist meines Vaters* nicht.

Verlobung erzählt, da sie griechisch-katholischer Religion angehörte und Karl Protestant war. Dennoch ließ sich Karl von den Stimmen gegen ihre Hochzeit nicht beirren und heiratete sie. Karl beschreibt sie seinem Sohn aus zweiter Ehe, Max, als „ein junges Mädchen von siebzehn Jahren, von schönem Wuchs und feinen Körperformen, geistreich und redegewandt und von so edlem Charakter und guter Gesinnung, dass ich in der Verbindung mit ihr mein Lebensglück erblickte.“²⁷⁶ Im Jahr 1844 heirateten sie in St. Petersburg und die junge Gattin verhalf dem aufstrebenden Fotografen zu einem Kundenstock, da sie als Vorstands dame in einem großen Modegeschäft arbeitete und dadurch Bekanntschaften zu wohl situierten Familien knüpfen konnte.

Die ersten Jahre der Ehe verlaufen gut und die junge Dame Anna entwickelt sich blendend an der Seite Karls. Die Familie vergrößert sich durch ein kleines Mädchen namens Olga, einen Jungen namens Konstantin. Leider sterben beide Kinder jung, Konstantin im Alter von einem Jahr 1846. Weitere vier Töchter bringt Anna zur Welt. Jedoch trifft nach der Geburt ihres sechsten Kindes ein schweres Unglück die Familie Dauthendey. Die Beziehung zwischen Anna und ihrem geschäftstüchtigen Mann, der so „leidenschaftlich zärtlich er sonst sein konnte, so leidenschaftlich heftig“²⁷⁷ wird, erfüllt die junge Frau im Alter von achtundzwanzig nicht mehr. Max Dauthendey berichtet über die unterschiedlichen Interessen, da Anna durch ihre Feinfühligkeit den Erfindungseifer und „Geschäftslärm“²⁷⁸ ihres Gatten nicht erträgt. Jedoch hat Max „mehr über das Verhältnis zu seiner ersten Frau nicht klagen hören.“²⁷⁹ Leider tritt kurz nach der Geburt des sechsten Kindes, der jüngsten Tochter Elisabeth, am 1. März 1855 in St. Petersburg das tragische Ereignis ein. Die Angestellten des Hauses finden Anna in ihrem Schlafzimmer mit aufgeschnittenen Pulsadern, nachdem sie sich in dem Zimmer eingeschlossen hatte. Zur Mittagsstunde während des Geschäftsbetriebes im Atelier treffen zwei Polizisten ein, die Karl über den Tod seiner Gattin informieren. Da sehr viel Blut am Tatort zu finden ist, wird die Polizei wegen Verdachts auf Mord hinzugezogen. Es stellt sich aber heraus, dass die an Depressionen leidende Frau Selbstmord beging. Dieser Vorfall ist ein schwerer Schicksalsschlag für Karl, über den er ungern mit seinem Sohn Max spricht. Auch Max fühlt sich „als Sohn nicht berechtigt, zu versuchen durch Anklagen oder Vermutungen, eine Aufklärung dieses Familienunglücks zu geben.“²⁸⁰

²⁷⁶ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 91.

²⁷⁷ Ebenda S. 120.

²⁷⁸ Ebenda S. 120.

²⁷⁹ Ebenda S. 121.

²⁸⁰ Ebenda S. 121.

Walter Benjamin dient das Brautfoto von Karl und Anna als Beispiel für eine auratisch wirkende Fotografie. Er sieht bei der Betrachtung der Fotografie, dass sie neben ihrem Gatten steht, der sie zu halten scheint, „ihr Blick aber geht an ihm vorüber, saugend an eine unheilvolle Ferne geheftet.“²⁸¹ Dies ist für Benjamin Indiz für ihre zukünftige Tat, denn er kann gleichsam in der Fotografie die Vergangenheit betrachten, aber auch die Zukunft lesen. Der Selbstmord von Anna spiegelt sich in ihrem traurigen Blick wider. Roland Barthes beschreibt mit dem Begriff „*punctum*“²⁸² eine ähnliche Empfindung beim Anblick einer berührenden Abbildung. Das Besondere, das die Qualität der Fotografie ausmacht, ist das *punctum*. Im Gegensatz dazu steht das *studium*, das nur über Entstehungszeit, Raum und Modell objektive Urteile fällen lässt.²⁸³

Benjamin erklärt weiter, dass gerade der scheue Blick der Modelle Leitsatz der Fotografen der Blütezeit war. Dies ist einerseits mit der Angst vor der Kamera zu begründen, wofür Max Dauthendey viele Exempel aus der Atelierarbeit seines Vaters statuiert, andererseits durch die unnatürliche Haltung während des Fotografiervorganges. Oftmals werden sogar Kopfhalterungen eingesetzt, um ein Stillhalten während der langen Belichtungszeiten zu ermöglichen. Dennoch herrscht Ungewissheit bei den Abzubildenden, wohin man blicken solle, wenn der Fotograf mit der Kamera das Foto schießt. Die Kamera sieht das Modell an, es blickt auf das technische Instrument zurück und wird von seinem Blick durchdrungen. Die Fotografie filtert gleichsam den Blick und bildet ihn ab, was auch beim Betrachter zu einem gewissen Erstaunen aber auch Entsetzen führen kann. Der Blick des Abgebildeten wird durch die Fotografie konserviert. Deshalb kann Benjamin die *Aura* der Fotografie von Anna Olschwang erkennen, sie sogar lesen. Fest steht jedoch, dass genau diese lange Belichtungszeit zu dem Phänomen der *Aura* führte, denn

„während der langen Dauer dieser Aufnahmen wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein und traten so in den entschiedensten Kontrast zu den Erscheinungen auf einer Momentaufnahme [...]“²⁸⁴

Die auch aus dem zeitgenössischen Standpunkt betrachteten Daguerreotypen wirken unscharf, jedoch erinnern sie ebenfalls an die bildende Kunst und können als Indiz für die Anlehnung an die Malerei der frühen Fotografie interpretiert werden.

Eine Fotografie, die diese besagte *Aura* besitzt, hat die Eigenschaft eine Botschaft zu transportieren, wie das Bild der Frau von Dauthendey gezeigt hat. An diesem Punkt angelangt

²⁸¹ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. S. 46-64. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 50.

²⁸² Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 36.

²⁸³ Vgl. Ebenda S. 57.

²⁸⁴ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. S. 46-64. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 52.

ist das Bild mehr als nur eine Abbildung, es ist ein Medium, das eine Information trägt. Benjamin sieht die Fotografie als Medium, nämlich „den Transport der Botschaft, also die Kommunikation des Referenten als Information über Zeit und Raum“²⁸⁵, im Gegensatz zur Malerei, die ein Handwerk ist. Zeit und Raum sind als historische Variable zu verstehen, die *Aura* also als Hinweis auf die Zeit der Daguerreotypie in Deutschland.

Die Fotografie ist ein Erinnerungsmedium und macht Verstorbene unsterblich. Max jüngste Stiefschwester besitzt als Andenken ein fotografisches Abbild, das ihre Mutter und Karl auf der Veranda eines russischen Landhauses zeigt. Der Mann mit Gewehr und Jagdtasche, die Frau in einem weiten Kleid und an einen Nähtisch angelehnt. Doch im Gegensatz zu Benjamin ist für Max Dauthendey noch „kein Zeichen des späteren Unglücks vorauszusehen, nur dass meines Vaters etwas finsterer, starker männlicher Blick eine jugendliche Härte verrät, die der ihn horchend prüfenden Frau wehtun konnte.“²⁸⁶

2.4.5 Der Blick des *spectators*

Neben dem Blick des Fotografen auf seine Modelle, die wiederum auf ihn und die Kamera zurücksehen, ist der *spectator* derjenige, der das Endprodukt betrachtet. Dass der Zustand des Betrachtens ebenfalls einen unheimlichen Wert ans Tageslicht bringt, ist durch die bereits erwähnten Faktoren des Paradoxon zwischen Leben und Tod und der technischen Genauigkeit zu erklären. Fotografien werden in einem Augenblick geschossen und optische verborgene Werte können dadurch ans Tageslicht gelangen.

Der *spectator* sieht nun durch die Augen des Fotografen, er kann seine Position in Zeit und Raum einnehmen und seinen Blick rekonstruieren. Dennoch tritt Irritation ein, wenn das Foto nicht dem erinnerten Bild gleicht. Somit ist auch erklärt, warum gerade bei Selbstporträts die Ansprüche der Modelle sehr hoch sind. Fotografie und Wirklichkeit stellen auf einfachster Ebene eine Beziehung her, nämlich auf der Ebene „der Präzision ihrer Wiedergabe“²⁸⁷ von Bild und Gegenstand und dient „als *Dokument* des Nicht-Sichtbaren ab.“²⁸⁸ Sie eröffnet „Bildwelten, die im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen

²⁸⁵ Berg, Roland: *Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*. 2001. S. 129.

²⁸⁶ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild*. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 122.

²⁸⁷ Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 1980. S. 151.

²⁸⁸ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2001. S. 51.

Unterschlupf gefunden zu haben, nun aber, groß und formulierbar“²⁸⁹ sind. Die Nähe zur Psychoanalyse ist offensichtlich, die durch Benjamins These des *Optisch- Unbewußten* auf das Sehen übertragen wird. Lacan spricht später in seinen weiterführenden Schriften zur Psychoanalyse, von der Findung der Selbstidentität durch das Spiegelstadiums bei Kindern. Nicht nur der Name ist identitätsstiftend, sondern das eigene *Ich* im Spiegel zu erkennen, ist Zeichen der psychischen Reife. Das eigene Bild zu sehen ist also von großer Bedeutung in der Entwicklung des Menschen.²⁹⁰ Die Fotografie kann also der optischen Selbsterkenntnis dienen.

Weiterführend ist die Fotografie ein fixiertes Spiegelbild und ein erstarrter Doppelgänger eines Modells. Diese Irritation war zu Karl Dauthendeys Berufs Jahren stark erkennbar, so steht in *Der Geist meines Vaters* geschrieben:

„Man erwartete, daß [sic] sie wie alle Spiegelbilder, wie alle Menschen, die in einen Spiegel hineinsahen, sich auch bewegen müssten. Man getraute sich auch zuerst nicht, so erzählt oft mein Vater, die ersten Bilder, die er anfertigte, lange anzusehen. Man scheute vor der Deutlichkeit der Menschen und glaubte, daß [sic] die kleinen winzigen Gesichter der Personen die da auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten [...].“²⁹¹

Das klassische Porträtfoto sieht dem Betrachter mit einem bohrenden Blick direkt in die Augen. Dennoch blickte der Abgebildete zum Zeitpunkt, als die Fotografie geschossen wurde, ins Nichts der Kamera.

Erst mit dem Blick des Betrachters ist die fotografische Trias vollständig. Dass der *spectator* von der Detailgenauigkeit beeindruckt an den Wahrheitsanspruch des Fotos glaubt, ist das Besondere an der Fotografie. Erst durch den Blick des Betrachters wird die Erinnerung erweckt und der Faktor der Unsterblichkeit entsteht. Eine Fotografie hat die magische Fähigkeit, den Abwesenden wieder in die Gegenwart zurückzuholen. Sie deutet jedoch auch den bevorstehenden oder bereits vergangenen Tod an, was das Betrachten zu einem irritierenden Akt machen kann.

²⁸⁹ Sontag, Susan: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 1980. S. 152.

²⁹⁰ Vgl. Ruhs, August: Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse. Wien: Erhard Löcker 2010. S. 25- 28.

²⁹¹ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. München: Langen Müller 1954. S. 46-47.

2.5 Der Weg zur Dichtung: Max Dauthendeyes Konflikt zwischen Kunst und Technik

2.5.1 Der Vater-Sohn Konflikt

Die Entwicklung Max Dauthendeyes zum Dichter ist von vielen Konflikten geprägt und vor dem Hintergrund der Debatte zwischen Technik und Kunst zu betrachten. Als Sohn eines wohlhabenden Fotografen scheint Maximilians Berufslaufbahn vom Vater besiegelt zu sein. Die Erziehung des Vaters „nicht ohne autoritäre Strenge“²⁹² sieht vor, dass der erste Sohn aus zweiter Ehe das Unternehmen übernehmen soll. Doch die Interessen von Vater und Sohn unterschieden sich massiv.

Der frühe Tod der Mutter Charlotte Karoline 1873, als Maximilian sechs Jahre alt war, strapaziert das Vater-Sohn Verhältnis immens. Seine Mutter, eine Tochter deutscher Kolonisten, die sich in Petersburg niederließen, wird als pflichtbewusste und warmherzige Frau beschrieben. Sie verbringt ihre letzten Sommermonate auf dem Gut *Neue Welt*, am Nikolausberg, einer Heilanstalt für ihre Kehlkopfkrankheit, an der sie seitdem sie „in die Kalkstaublufte Würzburgs“²⁹³ kommt, leidet. Als die Mutter stirbt, liegt die Erziehung in den Händen des strengen Vaters. Schon in der frühen Kindheit irritiert es den verträumten Jungen als sich der Vater „plötzlich auf das Lebhafteste“²⁹⁴ seiner annimmt. Neben dem Lernen für die Schule, besteht der Vater auf Turnunterricht im eigenen Haus und zur Abhärtung wird eine Dusche im Zimmer aufgebaut, in der der Sohn jeden Morgen um acht Uhr kalt abgebraust wurde. Max empfindet dies als „Folterwerkzeug meines Leibes [...] Denn dieses >Sichabhärtensollen< konnte ich lange gar nicht mit dem weichen Hang zum Träumen vereinigen.“²⁹⁵ Das Träumen und Phantasieren des Sohnes steht seit frühester Kindheit gegen das rationale naturwissenschaftliche Interesse seines Vaters, sogar das Lesen von Romanen empfand der Vater als ungesund. Die Beziehung zwischen Vater und Sohn erschwert sich, als Max heranreift. Der ständige Vorwurf an Max ist:

„Du hast keinen Sinn für das Ernste. Du hast nur Sinn für das Romantische, für nutzlose Träumereien. Du musst das von Deiner Mutter haben, welche in der Zeit, da sie Deine Geburt erwartete, immer Romane las, dass ich ihr zuletzt die Bücher wegnehmen und das Licht nachts ausblasen musste. Ich habe nie Romane gelesen. Das ist ungesund, und solange ich es verhindern kann, sollst du auch keine in

²⁹² Rößler, Max: Vom Heimweg des Dichters Max Dauthendey. Würzburg: Echter- Verlag 1967. S. 7.

²⁹³ Dauthendey, Max: Sieben Meere nahmen mich auf. Ein Lebensbild mit unveröffentlichten Dokumenten als dem Nachlass. München: Albert Langen, Georg Müller Verlag 1957. S. 21.

²⁹⁴ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 160.

²⁹⁵ Ebenda S. 161.

die Hände bekommen. Wenn du lesen willst, lies naturwissenschaftliche Bücher, Reisewerke, Weltgeschichten!“²⁹⁶

Der rein technisch denkende Vater sah also in der Phantasie und Vorstellungskraft der Literatur große Gefahr. Spätestens hier wird deutlich, wie unvereinbar die Gegensätze zwischen Vater und Sohn sind. Maximilian, der sich im Zeitalter der Industrialisierung für einen künstlerischen Berufsweg entscheiden will, wird vom Vater davon abgehalten. Das gut laufende Atelier des Vaters soll der erstgeborene Sohn übernehmen. Dass der jüngere Bruder Kaspar das größere Interesse und Talent für den Fotografieerberuf an den Tag legt, bleibt unbedeutend. Dem Vater zuliebe beginnt Maximilian eine fotografische Lehre, mit der Abmachung, dass er, wenn er diese absolviert hat, seiner künstlerischen Berufung folgen dürfe. Der Grund für diese Entscheidung war der Freitod des jüngeren Bruders, der als leidenschaftlicher Fotograf dem beruflichen Weg des Vaters folgen wollte. Nach nächtlichen Laborarbeiten verhält sich Kaspar immer ungewöhnlicher und seine Angstzustände sind Anzeichen eines „beginnenden Verfolgungswahns [...]“.“²⁹⁷ Der junge Mann wird zu einem fanatisch besessenen Techniker und Chemiker, dem ein absichtliches Einatmen von Bromdämpfen vorgeworfen wird, um sich vom Militärdienst befreien zu können. Als Kaspar schließlich aus Angst vor dem Militärdienst nach Amerika zu einem Verwandten abreist, tobt der Vater vor Wut. In Amerika begeht Kaspar schließlich Selbstmord. Maximilian ist der einzige Erbe des väterlichen Ateliers und wird gegen seinen Willen zum Fotografieerberuf gezwungen. Die Technik der Fotografie steht im Gegensatz zum träumerischen und künstlerischen Dasein des Dichters und mit der väterlichen Pädagogik hatte Karl Dauthendey

„so wenig Erfolg wie jeder Kaufmann in Frankfurt, der der Vater eines Clemens Brentanos gewesen ist. Beider Söhne ermangelten des Sinnes fürs Geldverdienen; beider Söhne waren um so mehr den Büchern und Dichtung, besonders der Lyrik, zugetan.“²⁹⁸

Die Entscheidung, gegen den Willen seines Vaters Maler und Dichter zu werden, kann vor dem Hintergrund der Abwertung der Fotografie als rein maschinelle Technik gelesen werden. Dennoch deutet Max Dauthendey im Lebensroman seines Vaters, welcher vor allem auch die Vater-Sohn Beziehung darstellt, keineswegs eine Überlegenheit der Literatur über die Fotografie an. Maximilian ist bemüht, die Leistung seines Vaters zu loben. Doch nur die Literatur kann seine individuelle Vorstellungskraft zum Ausdruck bringen. Max Dauthendey will in seinem literarischen Werk mehrere Kunstdisziplinen verbinden, mit der Fotografie bleibt ihm der Zugang verwehrt. Dass das optische Denken des Vaters mit Sicherheit auf die

²⁹⁶ Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 166.

²⁹⁷ Ebenda S. 201.

²⁹⁸ Rößler, Max: Vom Heimweg des Dichters Max Dauthendey. Würzburg: Echter- Verlag 1967. S. 7.

Phantasie des jungen Dichters Einfluss nimmt, wird im Glauben an unsichtbare Strahlen deutlich. Der unerfahrene Max glaubte, bevor die Röntgenstrahlen erfunden wurden, an magische Strahlen, die ein Mensch nie sehen kann. Er nennt sie ultraviolette Strahlen, „die uns berührten und die wir nicht fühlten, vor denen wir Menschen alle zusammen Blinde waren, Blinde mit sehenden Augen.“²⁹⁹ Dieser Gedanke ist Impuls für seinen Gedichtband *Ultra- violett*.

2.5.2 Der Weg zur Dichtung

Von 1886 bis 1889 absolvierte Max Dauthendey eine Fotografielehre. Die Atelierarbeit empfindet der Sohn als Qual. Doch seine Träumereien kann er trotz der strengen Rationalität des Vaters nicht unterdrücken. Der junge Mann versuchte ein Jahr im Fotoatelier zu arbeiten, was er in dem Lebensbild *Der Geist meines Vater* als eine schreckliche Herausforderung beschreibt. Um die Konfrontation mit dem Vater zu vermeiden, reist er zu Studienzwecken nach Genf und Russland. Er versucht Karl mit einem selbst geschriebenen Epos mit dem Titel *Unter Maien. Eine Frühlingsmär aus alter Zeit*, das dem Vater als Weihnachtsgeschenk gewidmet war, von seinem Talent zu überzeugen. Tagsüber arbeitet er im Atelier, nachts schreibt er Lyrik und Romane. Doch der junge Mann kann aber durch den stetigen Konflikt mit dem Vaters und der inneren Zerrissenheit dem Druck nicht standhalten und wird im April 1891 wegen eines psychischen Zusammenbruchs zur Erholung in das Gut *Neue Welt* gebracht. Dort lässt ihn „der allzu frühe Verlust der Mutter, die mangelnde Zuwendung des an völlig anderen Dingen interessierten und die Begabung des Sohne nicht anerkennenden Vaters [...] nach intensiven Kontakten zu anderen Personen suchen.“³⁰⁰ Zu diesen Bekanntschaften zählen Gertraud Rostosky und die zwei Medizinstudenten Arnold Villinger und Siegfried Löwenthal, die ihn ermutigten, seinen Weg zu gehen. Während seines Aufenthaltes folgt er seinem Interesse für Philosophie und Literatur. Nach seinem Aufenthalt in der *Neuen Welt* kommt es zu seiner ersten Veröffentlichung einiger Kapitel seines impressionistischen Romans *Josa Gerth* in der *Modernen Rundschau* im Mai 1891. Schließlich entschließt er sich, um die Weihnachtszeit des Jahres 1891, seinem Berufswunsch nachzugehen und Dichter zu werden. Sein Vater unterstütz ihn dabei mit einem kleinen Taschengeld, das jedoch zum

²⁹⁹ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild*. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 170.

³⁰⁰ Geibig, Gabriele: *Der Würzburger Dichter Max Dauthendey (1867- 1918). Sein Nachlaß als Spiegel von Leben und Werk*. Würzburg: Ferdinand Schöningh Verlag 1992. (Schriften des Stadtarchivs Würzburg Heft 9). S. 21.

Überleben nicht reicht, da Max selbstständig nach Berlin abreiste. Erst 1894 kommt es, als Max einen Heimatbesuch abstattet, zur Entschuldigung des Vaters mit den Worten:

„Ich habe Dich jahrelang zu einem Glück zwingen wollen, das nicht Dein Glück geworden wäre [...] Ich konnte es nicht wissen, dass Dein Weg so grundverschieden von meinem Weg abweichen musste. [...] Jetzt verstehe ich Deine ganze Natur mit einem Male. Das Träumen, das ich Dir austreiben wollte, ist Deiner Dichternatur so notwendig wie dem Fisch das Wasser, dem Menschen die Luft und dem Feuer der Sauerstoff.“³⁰¹

In seinem zweiten autobiografischen Werk *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*(1913), „dessen Aufzeichnungen eine Art Fortsetzung meines letzten Buches «Der Geist meines Vaters» werden sollten“³⁰², nimmt er auf seine innere Entwicklung zum Schriftsteller und sein literarisches Schaffen Bezug. In Band eins erklärt Dauthendey seine philosophische Denkweise der *Weltfestlichkeit*, berichtet über die literarische Situation in Deutschland in den Jahren 1890- 1900, über seine Reisen nach Skandinavien und den Einfluss der nordischen Dichter auf sein Frühwerk. Der zweite Band ist die Weiterführung seiner Lebensgeschichte, die von seinen weiteren Reisen nach London, Paris, Stockholm, Griechenland, Sizilien und Mexiko und seiner Bekanntschaft zu seiner zukünftigen Ehefrau handeln. Weiters beschäftigt er sich mit der Existenzfrage von Künstlern aller Disziplinen.

Dichten bedeutet für Dauthendey Wanderjahre zu bestehen und eine innere Entwicklung zu durchleben. Dabei muss der junge Schriftsteller „drei Welten bewältigen: die Welt des äußeren Miterlebens, die Welt der inneren Beschaulichkeit und die Welt seiner geistigen Schöpfungen und soll sich immer in und über den Dingen behaupten.“³⁰³ Die Antriebskraft ist die künstlerische Seele, die dem Dichter angeboren ist und aus der alles entsteht. Diesem Ruf des Herzens muss er folgen, auch wenn die Gefahr besteht, zu vereinsamen und sich von der Familie zu entzweien. Max Dauthendeys Bild des wahrhaftigen Dichters und Malers entspricht seiner Lebensgeschichte. Erst durch den Entschluss, sich von seinem Vater und dem fotografischen Beruf abzugrenzen, ist es ihm gelungen wahrhaftiger Künstler zu werden. In *Der Geist meines Vaters* betont Dauthendey ebenfalls, dass die Kunst im Allgemeinen gegen die fotografische Genauigkeit steht. Durch die neuartigen Abbildungstechniken wie der Lithografie, musste er so genau arbeiten, wie ein Sekundenzeiger, was seiner Künstlerexistenz als angehender Maler nicht entsprach. Denn „Zur Malerei verhält sich dieser Beruf ungefähr wie der genaue Sekundenzeiger einer Taschenuhr zum breiten Schattenzeiger einer Sonnenuhr [sic].“³⁰⁴ Die Schärfe der Uhr steht im Gegensatz zur Ungenauigkeit der

³⁰¹ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters*. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 232.

³⁰² Dauthendey, Max: *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*. Erster Band. München: Albert Langen 1913. S. 6.

³⁰³ Ebenda. S. 19.

³⁰⁴ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters*. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). 2010. S. 223.

Sonnenuhr, die die Natur braucht, um die Zeit anzuzeigen. Nichts entgeht dem Sekundenzeiger, doch Dauthendey will sich nicht von der Technik diktieren lassen. Dauthendey fühlt sich zu der Unschärfe der Sonnenuhr hingezogen, da sie einen Interpretationsspielraum zulässt. In philosophischen Gesprächen mit einem Freund um das Jahr 1890 diskutieren sie über die Existenz eines Schöpfergottes. Dieser Freund, ein gebildeter Mediziner, sieht während eines Abendspaziergangs in den betrachteten Sternen keinen Beweis, dass es einen Schöpfergott gibt. Wissenschaftlich begründet er, dass Sterne Atome seien, wobei ihr Schöpfer nicht zu definieren sei. Viel mehr hat jeder Mensch die Fähigkeit etwas zu erschaffen. Dies kann Dauthendey anfänglich nicht mit seiner religiösen Erziehung in Einklang bringen. Sein Freund erklärt ihm seinen Gedanken des menschlichen Schöpfers mit Hilfe von Wissenschaft weiter:

„Ihr Bild vom Schöpfer verhält sich übrigens zu meiner Atomkraft, die ich mir als Urkraft vorstelle, wie ein Ölporträt zu einem Photographieporträt. Das Ölbild ist das künstlerische, aber auch das ungenauere Bild. Die Photographie ist das unkünstlerische, aber das realistisch genauere Bild.“³⁰⁵

Desillusioniert meidet Max seinen Freund für die nächsten Tage, doch der Gedanke, alles sei aus Atomen, die als lebendige Kräfte zu verstehen sind, begleitet ihn. Tote Dinge besitzen ebenso eine Seele wie Lebendige, da durch die Atome alles miteinander verbunden ist. Dichter haben dies längst erkannt, indem sie beispielsweise in Märchen Dinge zum Leben erwecken. Der Schriftsteller

„der Zukunft, der dieses fertigbringt, das Weltallleben in seinen wahren Schönheiten, in seinen erregten Lebensäußerungen unverwandelt wiederzugeben, dieses wird der Dichter der neuen Zeit werden, die jetzt anbricht, und die die alte Zeit abstoßen wird, wie ein altes abgetragenes Kleid.“³⁰⁶

Durch diesen philosophischen Austausch definiert Dauthendey seine Künstlerexistenz neu und widmet sich einer panpsychischen Weltauffassung. Diese neue Weltauffassung besagt, dass alle Geschöpfe der Welt in Verbindung zueinander stehen und im Einklang miteinander leben sollen. Kunst ist eine Möglichkeit, an die Quellen der inneren Schöpfung zu gelangen und an diesem Weltbild teilzunehmen. Für Dauthendey ist Kunst Malerei, Musik, Bildhauerei und Dichtung, jedoch findet die Fotografie in seinem Verständnis keinen Platz. Allerdings räumt er der Fotografie als Erfindung eines menschlichen Schöpferwesens eine ebenbürtige Rolle ein:

„Ja, selbst die Dinge, die ihr aus eurer Schöpferkraft, aus eurem Geist, aus den Gestalten der Erde zusammenfügt, den Tisch und den Stuhl, den ihr euch gezimmert habt, das Bett und den Schrank, eure Werkzeuge und eure Maschinen, – vom Augenblick, wo ihr sie schuft und sie benennt, sind es Wesen von eurem Geist geworden, lebende Gebilde eurer ewigen Schöpferkraft.“³⁰⁷

³⁰⁵ Dauthendey Max: Gedankengut aus meinen Wanderjahren. Erster Band. München: Albert Langen 1913. S. 26.

³⁰⁶ Ebenda S. 35.

³⁰⁷ Ebenda S. 92.

Leblose Gegenstände, wie Maschinen, sind ebenfalls Teil der Welt und Zeugnis der Schöpferkraft. Um eine neue Dichtung zu schaffen, die diesen Anforderungen entspricht, muss Dauthendey eine neue Schreibweise entwickeln.

In den Jahren kurz nach seinem Auszug zu Weihnachten 1891 aus dem väterlichen Umfeld, liest er die Werke der alten deutschen Meister. Goethe, Schiller, Klopstock, Heine und Kleist sind für Dauthendey zu verstaubt und entsprachen nicht mehr dem Zeitgeist. Viel mehr beeindruckten ihn die vom Bürgertum verachteten Zola, Holz und Schlaf, Hauptmann und der Philosoph Nietzsche. Ihre neue Sichtweise auf die Gesellschaft der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts beeindruckten Dauthendey, dennoch will der junge Künstler auf den Spuren seines Vorbilds, Jacobsen wandeln. Seine Bewunderung war darin begründet:

„Jacobsen, der Naturwissenschaftler, der Botaniker, faßte die Menschen so behutsam wie Pflanzen an, die Menschen seiner Bücher, und schilderte ihre leisesten Handlungen mit einem feinen Beobachten, als galt es, Pflanzensorten zu bestimmen.“³⁰⁸

Dauthendey wollte jedoch weiter in einem alten Versmaß dichten, was der damaligen Schreibweise nicht entsprach. Die Industrialisierung zieht ihre Spuren durch das Land und die „Anwendung des reinlichen und verblüffend hellen elektrischen Lichtes; dessen alle Winkel ausleuchtende Klarheit ließ nachts keine Gespensterfurcht und keine überflüssig wuchernde Romantik mehr aufkommen.“³⁰⁹ Die Technik beeinflusst laut Dauthendey die Kunst und das Bürgertum auf negative Weise. So ist es in dieser Zeit unmöglich, ein Gedicht zu schreiben, da die Gesellschaft voll von „Maschinenlärm und Reiselärm war und mit Triumphen und neuen Wahrheiten der Naturwissenschaft protzte.“³¹⁰ Seine Versuche, im Stile des idealistischen Realismus zu schreiben, scheitern. Sein Stück *Das Kind*, 1900 in München uraufgeführt, arbeitete zwar mit „photographischer Treue“³¹¹, doch löst es keine „innere Erhebung“³¹² beim Dichter aus. Er und viele andere Künstler wurden von einer Sehnsucht ergriffen, die altmodische Welt zu überwinden und die idealistische Maske des Realismus abzulegen. Der Naturalismus, der auch die Hässlichkeit und soziale Ungerechtigkeit der Welt zeigen will, lehnt die Idealisierung der Kunst ab, die jedoch die bürgerliche Leserschaft verlangt. Deshalb missbilligt das Bürgertum die Naturalisten. Die geistige Erhebung ist der entscheidende Faktor der Kunst. Der Wissenschaft und der Technik fehle dies. Die Kunst ist der Wissenschaft deshalb überlegen.

³⁰⁸ Dauthendey, Max: Gedankengut aus meinen Wanderjahren. Erster Band. München: Albert Langen 1913. S. 165.

³⁰⁹ Ebenda S. 174.

³¹⁰ Ebenda S. 172.

³¹¹ Ebenda S. 202.

³¹² Ebenda S. 202.

Max Dauthendey schafft mit dem *Gedankengut aus meinen Wanderjahren* eine Autobiografie, die von seinen Weltreisen, Begegnungen, literarischen Einflüssen, finanziellen Erfolgen und Misserfolgen erzählt. Er berichtet in seinen Wanderjahren von 1890 bis 1900 von schwächlicher Literatur, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Unterhaltung gilt. Doch in den achtziger-Jahren setzt ein Umschwung ein. Großartige Dichter in Deutschland wie Liliencron, Dehmel, Stefan George, Wedekind schreiben mit Leidenschaft und neuartigen Bildern, Vergleichen und Ausdrucksweisen. Erst um die Jahrhundertwende akzeptierte das Bürgertum diese literarische Entwicklung.

Finanziell erfolglos veröffentlicht Dauthendey seinen ersten Roman *Josa Gerth* 1892 und widmet ihn dem verstorbenen Dichterkollegen Jacobsen. Dauthendey entwirft ihm zu Ehren eine Figur in seinem Erstlingsroman, nämlich Doktor Wiking, dessen äußerliche Züge einer Fotografie Jacobsens entstammten. Der Norden und seine Künstler beeindrucken Dauthendey, und während einer Ausstellung des Malers Edvard Munch in Berlin beschreibt er Munchs Bilder mit der Befremdlichkeit der frühen Momentfotografie. Munchs Werk wirkt

„zuerst ähnlich wie die ersten Augenblicksbilder der Photographie gewirkt hatten, als man zum erstenmal springende Pferde nicht in der Auffassung gewohnter Reiterstatuen im Bilde sah, sondern in den mächtigen Verkürzungen und den fortstürzenden Verkrümmungen, die das Auge im hundertsten Teil einer Sekunde wohl miterlebt hatte, aber deren Eindruck nicht zum ersten Bewusstsein gekommen war.“³¹³

Munch benutzte neue Farben und Formen, die ebenfalls neue Seheindrücke und „Empfindungseindrücke zum Bewusstsein“³¹⁴ bringen. Der fotografische Vergleich zur Wirkung von Munchs Malerei mit der Fotografie zeigt, wie befremdlich die veränderten Wahrnehmungsschwellen der Fotografie auf den Betrachter wirken. Munchs Bilder faszinieren den jungen Dauthendey und von ihnen beeindruckt, steht sein Entschluss fest, nach Schweden zu reisen. Sein Aufenthalt in Schweden ist ausschlaggebend für sein literarisches Frühwerk, doch beeinflussen ihn ebenfalls Begegnungen in Deutschland mit Stefan George, Richard Dehmel und August Strindberg.

Dauthendey's Schreibphilosophie der *Weltfestlichkeit* ist Kennzeichen seines Frühwerks und seiner Lyrik. Dauthendey wandelt auf der Welt „durchdrungen von der Luft am Betrachten, am Zuhören und Wiedergeben der Welteindrücke, durchdrungen von der Weltallfestlichkeit, geboren.“³¹⁵ Dabei scheut Dauthendey nicht das Bild des von der Gesellschaft nicht anerkannten Künstlers zu schaffen. Nicht nur der Dichter selbst, sondern auch Künstlerfreunde leben in den meisten Fällen am Existenzminimum.

³¹³ Dauthendey Max: *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*. Erster Band. München: Albert Langen 1913. S. 228-229.

³¹⁴ Ebenda S. 229.

³¹⁵ Ebenda S. 200.

Auf seinen Auslandsaufenthalten begegnet er schließlich seiner großen Liebe, die er auch kurz vor Karl Dauthendeyes Tod heiratet. Beeinflusst von einem befreundeten amerikanischen Ehepaar, beschäftigt sich Maximilian mit der kabbalistischen Strömung und langsam wird in ihm das Interesse, Asien zu erforschen, erweckt. Es folgte eine Mexikoreise, dessen Eindrücke er im Roman *Raubmenschen* (1911) verarbeitet. Im letzten Teil seiner autobiografischen Aufzeichnungen konzentriert sich Dauthendey auf seine Aufenthalte in Griechenland und Mexiko. Obwohl er auf seinen Reisen keine Notizbücher mit sich getragen hat, schreibt er nach seiner Rückkehr über seine Erlebnisse. So entstehen, neben *Raubmenschen*, 1907 *Die geflügelte Erde*, die von seiner ersten Weltreise beeinflusst war. Kurz darauf bekommt er 1910 einen Vertrag mit dem Albert Langen–Verlag. Seine weiteren Lebensstationen werden in *Gedankengut aus meinen Wanderjahren* nicht erwähnt. Doch sein Interesse an anderen Kulturen führt zu einer weiteren Weltreise im Jahr 1914. Nach Beginn des Ersten Weltkrieges wird er auf seinen Reisen interniert und kommt nach Java. Auf Grund einer Malariaerkrankung verschlechtert sich sein gesundheitlicher Zustand und die Trennung von seiner Frau machte ihn psychisch labil. Diese gesundheitlichen und psychischen Umstände führen am 29. August 1918 auf der Insel Java zu Max Dauthendeyes Tod.

2.5.3 Schreibweise Impressionismus

Im Jahr 1893 schreibt Dauthendey in seiner autobiografischen Aufzeichnung, dass diese Zeit sehr stark von einer „Hinwendung zum Skandinavistischen, zum Herben und Wild-Klaren“³¹⁶ geprägt war. Ein schwedischer Freund, der Schriftsteller Gustav Uddgre, lädt den jungen Dichter in seine Heimat ein und er lebt für einige Monate in Kville. Inspiriert von der Schlichtheit der Natur verfasst er eine Schrift über *Die Kunst des Erhabenen*. Während eines anschließenden Aufenthalts in Dänemark schreibt er einen Entwurf zu dem Epos *Die schwarze Sonne*. Schon in seiner frühen Lyrik wird deutlich, wie stark die Natur ihn beeinflusste. Über die Stadt Kville beschreibt er in seinen Tagebüchern

„Wir führen in das Land hinein. Es lag mit seinen schwarzweißen, schneegefleckten Granitrücken wie eine Mondlandschaft da. Die Lerchen sangen und die Sonne sang und der silberblaue Himmel und die warme Luft - alle sangen.“³¹⁷

³¹⁶ Geibig, Gabriele: Der Würzburger Dichter Max Dauthendey (1867- 1918). Sein Nachlaß als Spiegel von Leben und Werk. Würzburg: Ferdinand Schöningh Verlag 1992. (Schriften des Stadtarchivs Würzburg Heft 9). S. 24.

³¹⁷ Dauthendey, Max: Frühe Prosa. Aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegeben von Hermann Gerstner unter Mitarbeit von Edmund L. Klaffki. München, Wien: Langen- Müller Verlag 1967.S. 205.

Die Landschaft spricht zu ihm und er versucht diese Natur mit dichterischen Worten auszumalen. Ab Weihnachten 1893 und nach einem Besuch bei seinem Vater verfügt er über eine kleine Summe, um den Gedichtband *Ultra-Violett*, der in Schweden verfasste Texte beinhaltet und mit Bildern der Sezession illustriert ist, zu veröffentlichen. Die Gedichtsammlung besteht aus 34 Stücken, die teilweise formgebunden, teilweise freie Rhythmen aufweisen. Anschließend fügt Maximilian zwei „lyrische Dramen, die Sangdichtungen mit den Titeln *Dornröschen* und *Sündflut*“³¹⁸ hinzu.

Das titelgebende Gedicht *Ultra-Violett* ist von der Arbeit seines Vaters beeinflusst. Dauthendey schreibt von unsichtbaren Strahlen, die durch die Kamera eingefangen werden. Doch diese Technik ist reine Illusion.

„Ultra Violett,
das Einsame, sprach zu mir:
Noch lebe ich unsichtbar.
Aber ihr könnt mich alle empfinden.
Versucht es mich zu erkennen.
Ich will euch neue Sonnen,
Neue Welten geben.“³¹⁹

Die Strahlen, die das unsichtbare Einsame erhellen, sind allgegenwärtig und werden von allen gespürt. Nicht nur der Mensch kann sie empfinden, sondern alle Lebewesen und sogar Objekte. Neue Welten werden durch diese Strahlen ans Tageslicht gebracht, was an Benjamins These des *Optisch-Unbewußten* erinnert. Dennoch ist *Ultra-Violett* nicht nur als phantastische Reaktion auf den fotografischen Beruf des Vaters zu verstehen, sondern auch als eine Neuorientierung des Autors zu einer nicht naturalistischen Darstellungsweise.

Max Dauthendey ist ein Dichter, der in seiner Schreibphilosophie versucht, ein ganzheitliches Weltbild zu vereinen. Töne, Stimmen, Gerüche, Stimmungen und Farben einzufangen war seine Intention, weshalb er zu den Vertretern des Impressionismus gezählt wird. Die Tendenz, die den Literaturmarkt im späten 19. Jahrhundert beherrscht, ist vom Realismus und Naturalismus geprägt und Dauthendey war mit den Werken von Theodor Fontane, Conrad Ferdinand Meyer, Wilhelm Raabe, Gerhard Hauptmann und Max Halbe vertraut. Ebenso schreibt er zu einer Zeit, in der Stefan George, Richard Dehmel und Hugo von Hofmannsthal ihre ersten Verse veröffentlichten.

Durch seinen Kontakt zur Münchner und Pariser Bohème zählte er zu den Vertretern des Jugendstils, da sein Stil nicht nur vom Impressionismus beeinflusst war, sondern auch einen starken „ornamentalen Sprachdekor“³²⁰ hatte. Das Interesse zur Kunst des Jugendstils führt schließlich zu einer Begegnung mit Richard Dehmel. Durch Dehmels Einfluss beschließt

³¹⁸ Kindlers neues Literaturlexikon. Bd.4 CL-DZ. Hg. v. Walter Jens. München: Kindler 1989. S. 447

³¹⁹ Dauthendey, Max: Gesammelte Gedichte und kleinere Versichtungen. München: Albert Langen 1930. S. 9.

³²⁰ Kindlers neues Literaturlexikon. Bd.4 CL-DZ. Hg. v. Walter Jens. München: Kindler 1989. S. 447.

Dauthendey sich von der Prosa abzuwenden und sich der Lyrik zu widmen. Am stärksten wirkte auf seinen frühen Stil der dänische Dichter und Freund Dauthendey's, Jens Peter Jacobsen ein. Dauthendey war von der Natur beeindruckt, genau wie Jacobsen und versuchte die nordische Landschaft mit ihren leuchtenden Farben einzufangen. Im Lyrikband *Ultra-Violett* wird dies im Gedicht *Resedaduft* ebenfalls deutlich:

„Resedaduft

Lilakühl das Schweigen nach dem Regen.
Blaue Winde fließen über dunkle Ackerfurchen.
Im lichtgrünen Himmelskelch
Öffnet sich der erste Stern.“³²¹

Sein sprachlicher Stil wollte die Sinneseindrücke in Worte fassen, wobei er mit der herkömmlichen sterilen Sprache nicht einverstanden war. Mit Farbadjektiven und einer intensiven Farbsymbolik will Dauthendey Stimmungen und Gerüche einfangen. Mit *lilakühl* wird das Schweigen nach einem Regenfall beschrieben, Winde werden als *blau* bezeichnet und *lichtgrün* ist der Abendhimmel, bis sich die Sterne zeigen. Das Gedicht, das wie ein impressionistisches Gemälde, Bilder in zarten Farbtönen erzeugt, ist von einer synästhetischen Sichtweise geprägt. Synästhesie bedeutet ein „farbiges Hören“³²² zu verfolgen und ist der psychologischen Definition nach ein „Phänomen, daß [sic] die Empfindung eines spezifischen Sinnesbereiches zugleich Wahrnehmungen oder Vorstellungen in seinem sekundären Sinnesbereich hervorruft [...]“.³²³ Diese Wahrnehmungsart von Dauthendey findet sich auch in der Figur des Dr. Wickings aus dem Roman *Josa Gerth*, da sie eine Verbindung einer Farbe mit einem sanften Ton schafft. Dauthendey's Lyrik will ebenfalls eine Verbindung aller Sinne, die mit „the emotional language of the universe-sounds and colors“³²⁴ ausgedrückt werden kann. Das Besondere diese Schreibweise, so stellt Hermann Gerstner fest, ist die Vorwegnahme „von der späteren expressionistischen Dichtung.“³²⁵

Ein weiteres Merkmal seiner frühen Prosa und Lyrik ist das Stilmittel der Personifikation. Jeder leblose Gegenstand kann zum Leben erweckt werden und Dauthendey bleibt „unermüdlich bemüht, mit immer neuen sprachlichen Bildern und Ausdrücken, das Wunder

³²¹ Dauthendey, Max: Gesammelte Gedichte und kleinere Versichtungen. München: Albert Langen 1930. S. 53.

³²² Wendt, Hermann G.: Max Dauthendey. Poet-Philosopher. New York: Columbia University Press 1939. S. 62.

³²³ Paetzold, Heinz: Synästhesie. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Postmoderne-Synästhesie. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2003. S. 841.

³²⁴ Wendt, Hermann G.: Max Dauthendey. Poet-Philosopher. New York: Columbia University Press 1939. S. 59.

³²⁵ Dauthendey, Max: Frühe Prosa. Aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegeben von Hermann Gerstner unter Mitarbeit von Edmund L. Klaffki. München, Wien: Langen- Müller Verlag 1967. S. 15.

der Natur zu ergreifen, bis seine Sätze in eine groß geschaute Naturdichtung einmüden.“³²⁶ In seinem Text *Von Leben in der Weltfestlichkeit* erklärt Dauthendey sein panpsychisches Weltbild näher. Die *Weltfestlichkeit* sieht alles vereint, sodass auch jeder Mensch mit einem Gegenstand in Verbindung steht und auch als solcher wiedergeboren werden kann. Deshalb sind wir Teil dieser *Weltfestlichkeit*, die alles vereinen kann und das Leben ist „im Grunde ein mächtiges Fest, das wir alle zusammen seit ewigen Tagen begehen.“³²⁷

Dennoch muss dieser philosophische Einfluss der Einheit aller kosmischen Wesen vor dem Hintergrund der Kunstphilosophie der Jahrhundertwende betrachtet werden. Derartige Gedanken waren Modethemen einer Literatur, die sich zahlreicher neoromantischer Klischees bediente. So herrschten auch über Dauthendey in der Rezeption geteilte Meinungen, einige beschrieben seinen Stil als „childishly- primitive“, another in a searching study finds it representativ of modern poetic ‘panpsychism’, precursor in many ways of the philosophic tenets of the expressionists.“³²⁸ Nicht nur sein dichterisches Weltbild wird in seinem Manifest der *Weltfestlichkeit* sichtbar, sondern auch sein philosophisches Vermächtnis. Dauthendey gilt viel mehr als „Poet-Philosoph“³²⁹, wie es Hermann G. Wendt in seiner Publikation beschreibt, da er eine neue Art der Poesie entwirft. Sein Hauptprojekt war die Sprache des Universums zu ergründen und diese „is based on personal experience, with a minimum of seasoning from the thoughts of others.“³³⁰ Die Philosophie ist für ihn ein Ausdruck des emotionalen Lebens, wie er es auch in seinen Schriften *Persönlichkeit und Weltanschauung* darlegt. Ebenso war er an der orientalischen Spiritualität interessiert und mit den Schriften von Nietzsche vertraut, auf die er in seinen reiferen Tagen zurückgriff.

Sein Frühwerk ist von einer stilistischen Überladung und einem Überschwang der Worte geprägt, die in den späteren Jahren abnehmen. So sind seine autobiografischen Werke schlichter und ruhiger gestaltet und „erreichen das klassische Maß [...]“.“³³¹ Jedoch ist in seinem Roman *Josa Gerth*, im Gedichtband *Ultra-Violett*, in der Verssammlung *Die Schwarze Sonne*, *Sun*, *Weltpuk* und *Sehnsucht* ein philosophischer Impressionismus stark herauszulesen. Der junge Dauthendey ist ein „Malerdichter und Wortmusikant“³³², ein Literat, der von impressionistischen Eindrücken beeinflusst, versucht, mit Sprache Bilder zu malen

³²⁶ Dauthendey, Max: Frühe Prosa. Aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegeben von Hermann Gerstner unter Mitarbeit von Edmund L. Klaffki. München, Wien: Langen- Müller Verlag 1967. S. 12.

³²⁷ Dauthendey, Max: Die festliche Weltreise des Dichters Dauthendey. Eine Auswahl aus seinen Werken. Hg. v. Kurt Matthias. München, Leipzig: Paul List Verlag 1947. S. 7.

³²⁸ Wendt, Hermann G.: Max Dauthendey. Poet-Philosopher. New York: Columbia University Press 1939. S. 2.

³²⁹ Vgl. Wendt, Hermann G.: Max Dauthendey. Poet-Philosopher. New York: Columbia University Press 1939.

³³⁰ Ebenda S. 13.

³³¹ Dauthendey, Max: Frühe Prosa. Aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegeben von Hermann Gerstner unter Mitarbeit von Edmund L. Klaffki. München, Wien: Langen- Müller Verlag 1967. S. 16.

³³² Ebenda S. 17.

und dabei Worte sucht, die wie Musik klingen. Die Dichtkunst basiert auf einer Verbindung aller Sinne, was ihm Bewunderung von Stefan George und Richard Dehmel einbrachte.

In seinen späteren Gedichten schreibt Dauthendey Liebeslyrik, wie es das düstere und melancholische Werk *Reliquien* (1987) zeigt. Sieht man jedoch von der Liebeslyrik ab, inspirierten den Dichter seine Reisen rund um die Welt. Der große Erfolg blieb bei seinem lyrischen Werk aus, nur seine Erlebnisschilderung, die Liebesgeschichte *Die acht Gesichter am Biwasee* (1910) konnte sich großer Beliebtheit erfreuen.

Dauthendey's literarisches Schaffen ist aus dem Konflikt mit seinem Vater entstanden, der stellvertretend für einen Erfinder im Geiste der Industrialisierung steht. Sein Vater als Pionier der Fotografie in Deutschland verkörpert alles, wovor Dauthendey fliehen will. Das Technische an sich ist für Maximilian die Einengung seiner Phantasie und Träume. Das Zeitalter, in dem er lebt, ist von den Wissenschaften dominiert und neue Techniken verändern die Gesellschaft. Dauthendey will „Dichtung in Versen und Gesängen [...] schaffen, trotz des Maschinenzeitalters und trotz der Wirklichkeitskunst [...]“.³³³

Mit der radikalen Absage an das Technische spricht er jedoch den Erfindern ihren Schöpfergedanken nicht ab. Doch scheint die Literatur überlegen zu sein. Dauthendey's Vorliebe für die Literatur war die starke Imaginationskraft. Seine Kreativität trieb ihn in ein Schriftstellerdasein, da seine Träumereien seit früher Kindheit nicht für das rationale Denken der Technik geschaffen war. Die Dichtkunst ist insofern der Technik überlegen, da sie von geistiger Erhabenheit auch nach dem Tod des Schöpfers fortlebt.

³³³ Dauthendey Max: *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*. Erster Band. München: Albert Langen 1913. S. 240.

3. Das Verlachen der Fotografie

Rückblickend ist also festzustellen, dass erstens die Fotografie die Mimesis- und Wahrnehmungsdebatte zwischen Literatur und Fotografie ausgelöst und dabei die Leistung der Literatur sogar in Bedrängnis gebracht hat. Zweitens spiegelt sich der Einfluss auf neue und detailreiche Schreibweisen der Literatur im Realismus und Naturalismus wider. Drittens ist die motivgeschichtliche Aufnahme moderner fotografischer Requisiten in Romanen, Humoresken und Satiren zu vermerken. Reiseromane werden mit Daguerreotypen versehen und erfreuten sich großer Beliebtheit. In der Trivallliteratur hält die Fotografie durch die Novellenbände *Photographien des Herzens*³³⁴ von Sophie Alberti Einzug. Neben diesem angeführten Beispielen kann auch der Fotografenroman ausgemacht werden, der jedoch in den Anfangsjahren, wie Wilhelm Raabes *Der Lar* und Louise Otto-Peters' *Neue Bahnen* beweisen, nicht zu den kanonischen Werken zählen. Die Figur des Fotografen hat folglich in der hohen Literatur keinen Einzug gefunden.

Gerhard Plumpe's Untersuchung *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus* (1990) behandelt die Einflüsse der Fotografie auf die Literatur- und Kunstwelt. Neben der Frage nach der Leistung des Fotografen, gefangen zwischen Subjektivität und Objektivität, analysiert Plumpe die Problematik der Reaktionen der Literatur auf die Fotografie. Seine Hauptthese lautet „'Schweigen' und 'Gelächter' sind die dominanten Reaktionsformen des literarischen Diskurses auf die Photographie und ihre soziokulturelle Karriere.“³³⁵ Ein Grund, warum die Fotografie in der Literatur einerseits verschwiegen, andererseits verlacht wurde, wird im historischen Zusammenhang sichtbar. Gerhard Plumpe sieht die Fotografie als Kind der Industrialisierung, die die Tendenz hatte, die Künste abzuwerten.³³⁶ Fotografie fand lediglich im deutschsprachigen Raum in Satiren, Humoresken, Trivialromanen oder höchstens als zeitgenössisches Requisit in der Literatur Einzug. Wilhelm Raabe und Louise Otto-Peters sind mit ihren Romanen die Ausnahmen, die dennoch nicht an den Erfolg anderer ihrer Werke anknüpfen.

Bernd Stiegler bemüht sich um eine Auflistung von bedeutenden literarischen Werken, die den Ansprüchen der hohen Literatur entsprechen, jedoch lassen sie sich kaum finden. Denn man wird feststellen, „daß [sic] im 19. Jahrhundert die Photographie in der deutschsprachigen

³³⁴ Vernas, Sophies (= Alberti Sophie): *Photographien des Herzens. Novellen und Erzählungen*. 3. Bde. Berlin 1863. Zit. nach Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 213.

³³⁵ Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 165.

³³⁶ Vgl. Ebenda S. 169.

>kanonischen< oder >Höhenkamm<- Literatur nur eine marginale Rolle spielt und vor allem in Trivialromanen und -erzählungen und diverseren Gelegenheitstexten (z.B.: Theateraufführungen anlässlich [sic] des Gründerfestes eines photographischen Vereins [...]) erscheint.“³³⁷

3.1 Fotografierezeptionen in Humoresken, Lustspielen und Satiren

Rudolphe Toepffer stellte sich bereits um die Jahreswende 1839/40 auf Grund eines Witzgedichts über die Daguerreotypie, welches angeblich aus dem Volksmund stammt, die Frage, warum braucht die Welt „eine Erfindung, die nichts anderes als ein genaues Duplikat der Wirklichkeit erschaffe [...]“.“³³⁸

Das Lachen, so schreibt Plumpe, ist eine Reaktion der Irritation und der Lachende gibt zu verstehen, „dem Verlachten in einer normativ relativen Hinsicht überlegen zu sein.“³³⁹ Auch Henri Bergson sieht im Verlachen einer Person einen Akt der Demütigung und Einschüchterung.³⁴⁰ Komik im Allgemeinen ist ein komplexer Vorgang, der nicht nur auf dieser Ebene anzusiedeln ist. Im Kontext der Mimesisdebatte ist jedoch die Tendenz der Überlegenheit literarischer und bildender Kunstformen anzunehmen. Nur die Subjektivität kann dem Kunstwerk Geist einhauchen und nicht ein maschineller Fotoapparat. Diese Selbstüberhöhung wird in der Literatur in Form von Satiren, Humoresken, Lustspielen, Komödien und Karikaturen sichtbar.

Ein anderer Aspekt ist, dass das unberechenbare und hemmungslose Lachen im Gegensatz zu den maschinellen Abläufen der Kamera steht.³⁴¹ Henri Bergson sieht im Lachen eine befremdlich komische Reaktion, wenn eine Kamera eine „Mechanisierung‘ personaler und sozialer Bewegungen“³⁴² aufnimmt. Denn Porträts zeigten oftmals unvorteilhafte Gesichtszüge oder zu detaillierte Körperstellen. So wird auch in Max Dauthendeyes *Der Geist*

³³⁷ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 215-216.

³³⁸ Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung.* Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 168.

³³⁹ Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus.* München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 165.

³⁴⁰ Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen.* Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011. S. 134. Bergson geht noch einen Schritt weiter und meint, Lachen solle keine Sympathie beim Verspotteten hervorrufen. Vielmehr hinterlässt es einen Funken Bosheit im lachenden Menschen.

³⁴¹ Vgl. Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus.* München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 168.

Plumpe sieht in der unfreiwilligen Komik die Hauptaussage von Henri Bergsons Theorie über das Lachen. Die Fotografie erzeugt deshalb Gelächter, da sie unfreiwillig komische Augenblicke einfangen kann. Dadurch sieht sich die Literatur überlegen, da Fotografie scheinbar eine humoristische Wirkung besitzt.

³⁴² Ebenda S. 168.

meines Vaters die Eitelkeit der Atelierkundschaft hervorgehoben. Nicht nur die Eitelkeit der Kunden war Grund für den Spott über diese Berufsschicht, sondern auch die „Kundenfängerei der Photographen, das Jahrmarktsmilieu der Billigphotographie oder die kleinen Abenteuer dilettierender Amateure [...]“.³⁴³

Auch die Arbeitsweise der Fotografen war Angriffsfläche für Karikaturisten und Dichter. Nicht nur die geschmacklose Dekoration in den fotografischen Ateliers werden verspottet, sondern auch die Hilfsmittel für das lange Porträtsitzen. Beispielsweise bot das moderne Fotostudio den Kundinnen und Kunden einen Kopfhalter an, der das ruhige Sitzen während der Aufnahme erleichtern sollte. Im Jahr 1839 lästert das *Kunst-Blatt* über dieses Konstrukt, da es eine unnatürliche Körperhaltung beim Porträtierten erzeugt. Weiters wurden auf Grund der besseren Lichtverhältnisse, Fotoateliers im Dachgeschoss eingerichtet. Dass aber das „längere Porträtsitzen bei heißem Juliwetter zu einer Tortur werden konnte, versteht sich von selbst.“³⁴⁴ Folglich erzeugten ungewöhnlichen Posen oder zu detaillierte Abbilder der Kundschaft befremdlichen Reaktionen. Viele Kunden konnten nicht glauben, dass sie wirklich so aussahen, wie es die Fotografie zeigt. Diese negativen und teils komischen Reaktionen der Fotografierten persifliert A.v. Maltitz in dem Lustspiel *Photographie und Vergeltung*.³⁴⁵

Ein weiteres Motiv für die Verspottung der Fotografie in der Literatur kann mit der Reaktion des Lachens aus Angst begründet werden.³⁴⁶ Der Vorwurf an die Literatur des 19. Jahrhunderts war, dass sie der „Herausforderung der Modernisierung des Lebens nicht gerecht geworden ist [...]“.³⁴⁷ Die technischen Erneuerungen und die sozialen Lebensumstände der Menschen wurden im literarischen Diskurs anfänglich ausgegrenzt und die „anthropologischen Konstanten“³⁴⁸, also traditionelle und klassische Themen, favorisiert. Deshalb nutzten die Vertreter des Literaturbetriebes den Vorwurf der reinen oberflächlichen Abbildung an die Fotografie, um ihre Kunstform zu rechtfertigen und die Fotografie als Negativbeispiel anzuführen. Die Literaturtheorie und Kritik befasste sich nach dem Aufkommen der Daguerreotypie in einer sehr polemischen Art und Weise mit der

³⁴³ Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 192.

³⁴⁴ Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 172.

³⁴⁵ Maltitz, A.v.: *Photographie und Vergeltung*. Weimar 1865. S.4.f. Zit. nach Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Wilhelm Fink 1990. S. 223.

³⁴⁶ Vgl. Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 167.

³⁴⁷ Ebenda S. 170.

³⁴⁸ Ebenda S. 173.

Mimesisdifferenz der Fotografie und Literatur. Wieder dominiert zu dieser Zeit das Gegensatzpaar zwischen künstlerischer und technischer Nachahmung.

Die erste literarische Satire über einen Fotografen entsteht 1843 nach einem Streit des Fotografen Hermann Biow mit dem humoristischen Dichter Gottlieb Saphir. Der berühmte Fotograf Hermann Biow wechselte von der Porträtmalerei in das Fotografiegewerbe. Er ist aber nicht als gescheiterter Künstler zu verstehen, sondern wagte diesen Schritt aus Interesse an der neuen Technik. Auf Grund seiner Leistung zählte er mit seinem Partner Georg Stelzner zu den bedeutendsten Fotografen der Hamburger Schule um 1840. Warum Saphir Biow anschwärzte, konnte bis heute nicht begründet werden. Die Vermutung steht im Raum, dass Saphir gegen die Kundschaft Biows protestierte, da er „polnische Juden, griechische Hebräer, Vierländer, Blumenmädchen, Mäusefallenkrämer, ja selbst Pferden und Affen“³⁴⁹ fotografierte. Wegen dieser Kritik lud Biow Saphir in sein Atelier ein, um ihn zu porträtieren. Als die Fotografie nicht am gewünschten Tag verfügbar war, veröffentlichte Saphir im Hamburger Journal *Der Freischütz* einen offenen Brief mit dem Titel *Leiden, Abenteuer und grausamliche Schicksale eines unglücklichen Literaten durch die Daguerreotypen-Piraterie eines Herrn Biow in Hamburg. Sich zur Erholung, dem Leser zum Vergnügen und allen honetten Reisenden zur Warnung niedergeschrieben von M.G. Saphir.*³⁵⁰ Biow wird darin als arroganter Mann dargestellt und der Fotograf betritt erstmalig als „komischer Scharlatan die literarische Bühne [...]“³⁵¹. Diese Tendenz kann in Zusammenhang mit Bergsons „Berufskomik“³⁵² betrachtet werden. Das Spotten über einen Berufsstand entsteht einerseits durch eine „berufliche Verhärtung“³⁵³ und andererseits durch die Abwertung von Arbeitsbereichen mit „zweifelhaftem Nutzen [...]“³⁵⁴. Der Fotograf in Verbindung mit seiner Berufseitelkeit und seiner Kunst, die in die Nähe der Scharlatanerie gerückt wird, ist deshalb ein Angriffsziel für Lustspieldichter und Karikaturisten.

Das regelmäßige Abwerten fotografischer Arbeitsweisen führte zu der Entstehung von zahlreichen humoristischen Schauspielen gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Die Exaktheit der Porträtfotografie wird dabei Hauptthema der Parodien.

³⁴⁹ Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 170.

³⁵⁰ Zit. nach ebenda S. 171.

³⁵¹ Ebenda S. 172.

³⁵² Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011. S. 123.

³⁵³ Ebenda S. 124.

³⁵⁴ Ebenda S. 124.

Johann Nestroy nimmt in einem Couplet aus der Posse *Der Schützling* (1847)³⁵⁵ auf die Erfindung der Fotografie Bezug. Die Posse handelt von einem Bauernsohn, der Erfahrungen auf dem Gebiet der Industrialisierung machen will, um nicht mehr von den Mächtigen unterjocht zu werden. Durch diesen Schritt wird er von der Gesellschaft nicht mehr akzeptiert und endet im Elend als „Kopist [...]“.³⁵⁶ In einem Couplet rechnet der Bauernsohn mit den Errungenschaften der Industrialisierung ab. Er sieht die Fotografie als eine von der Sonne erschaffene Kunstform und entsagt ihr den Kunstanspruch und Erfolg:

„Doch wird's d'Sonn weit bring'n in der Kunst? Ich sag': nein!
> Gschwind und billig!< is kein Wahlspruch, wenn man Künstler will sein,
So ein dicknasets daguerretypisches G'sicht
Heißt nichts.“³⁵⁷

Leitmotive in *Der Schützling* sind Technik und Fortschritt und Nestroys persönliches Interesse an der Fotografie spiegelt sich in der Posse wider. Nestroy geht auf „die Diskrepanz von künstlerischer Erfassung einer Persönlichkeit im Porträt und technischer Reproduzierbarkeit“³⁵⁸ satirisch ein. Die negativen Vorwürfe gegen die Fotografie bleiben in *Der Schützling* erhalten.

Apollonius Friedrich von Maltitz persifliert im Lustspiel *Photographie und Vergeltung* (1865) Reaktionen porträtierter Kundinnen und Kunden. Ein reisender Fotograf bietet seine Dienste in einem Badeort an. Die entsetzten Kunden können die detailgetreue Wiedergabe ihrer Gesichter nicht fassen und beschwerten sich über die Arbeit des Fotografen. Die daraus gewonnene Komik entsteht durch die menschliche Eigenschaft der Eitelkeit und das „spezifischer Heilmittel gegen Eitelkeit sei das Lachen [...]“.³⁵⁹ Der Fotograf wird schließlich des Badeortes verwiesen. Durch ein zufällig aufgenommenes Foto von ihm kann jedoch ein Verbrecher, der den Ort unsicher gemacht hat, gefasst werden. Schließlich wird der Lichtkünstler von den Bewohnern akzeptiert. Der positive Ausgang des Lustspiels steht konträr zu dem aus den Dialogen erzeugten Gelächter.

Im selben Jahr wie Maltitz' Lustspiel entstand eine Parodie, die eine der berühmtesten Balladen der deutschsprachigen Literatur, Friedrich Schillers *Lied von der Glocke*, humoristisch verfremdete. Der Verfasser vom *Lied von der Photographie in sechs*

³⁵⁵ Nestroy, Johann: *Der Schützling*. Posse mit Gesang in vier Akten. Hg. v. Burgtheater Wien. Programmbuch Nr. 46. Mai 1989. Wien: Agens-Werk Geyer + Reisser 1989.

³⁵⁶ Ebenda S 13.

³⁵⁷ Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie*. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 176.

³⁵⁸ Nestroy, Johann: *Der Schützling*. Posse mit Gesang in vier Akten. Hg. v. Burgtheater Wien. Programmbuch Nr. 46. Mai 1989. Wien: Agens-Werk Geyer + Reisser 1989. S. 31.

³⁵⁹ Bergson, Henri: *Das Lachen*. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011. S. 122. Bergson sieht in der Eitelkeit ein menschliches Laster, welches für ihn zur Charakterkomik zählt. Der Dichter des Lustspieles benutzt derartige Charakterfehler, um einen lächerlichen Effekt zu erzeugen.

*Aufnahmen*³⁶⁰ blieb anonym. Am Titelblatt unterzeichnete er sich mit „>Farbiger<“; nach Stenger handelt es sich um ein Werk >des nicht genannten Dr. Emil Jacobsen (1836-1906), eines weltbekannten, erfolgreichen Chemikers, der Sekretär des Photographischen Vereins in Berlin“³⁶¹ war. Erwin Koppen stellt fest, dass dieses Werk auf Grund seiner holprigen Struktur nicht von literarischer Bedeutung ist. Es kann als Versuch gesehen werden, die negativen Kritiken mit Hilfe dieser humoristischen Variation zu egalisieren. Denn die Grundaussage dieses Liedes ist, dass es sich bei der Fotografie „nicht um ein reines Handwerk, sondern um eine Kunst“³⁶² handelt. Ob jedoch dieses Werk wirklich als Parodie zu verstehen ist oder als ein ernstgemeinter Gegenentwurf zu einem großen Literaten zu sehen ist, kann heute nicht beantwortet werden.

Eine weitere humoristische Verserzählung von Eduard Paulus *Die Photographie* (1868)³⁶³ erzählt von einem Burschen, der seiner Geliebten statt eines Visitenkartenporträts, eine Fotografie, die ihn auf einem Esel sitzend zeigt, schickt. Auch Johannes Trojan lässt seinen Fotografen in der Erzählung *Der Amateurphotograph* (1894)³⁶⁴ einen Kuchendiebstahl zufällig fotografieren, obwohl sonst jegliche Abbildungen misslingen.

Ein letztes Beispiel aus der Literatur des 20. Jahrhunderts ist die komische Oper von Kurt Weill *Der Zar lässt sich fotografieren* (1928).³⁶⁵ Die Oper handelt von einem Mordanschlag auf den Zar von Russland. In einem Fotoatelier versteckt eine Bande eine Schießwaffe in der Kamera. Der Zar kann gerettet werden und die komischen Umstände lösen sich am Ende der Oper auf. Weill greift hier die Angst vor dem fotografischen Akt auf. Ebenso erinnert das Szenario an die Furcht der fotografieunerfahrenen Menschen vor dem Messingrohr der Kamera.

Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Fotografie in Boulevardkomödien oder Operetten aufgenommen. Der Wiener Richard Genée komponierte um 1870 eine Operette mit dem Titel *Die Prinzessin von Kannibalen oder Narrheit und*

³⁶⁰ Jacobsen, Emil (anonym): Das Lied von der Photographie in sechs Aufnahmen. S. 3. Zit. nach Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 262.

³⁶¹ Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 183.

³⁶² Ebenda S. 184.

³⁶³ Paulus, Eduard: Die Photographie. Humoreske in 10 Gesängen. Stuttgart 1968. Zit. nach ebenda S. 263.

³⁶⁴ Trojan, Johannes: Der Amateurphotograph. In: Ders.: Scherzgedichte. Stuttgart 1890. S. 156- 159. Zit. nach Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 216.

³⁶⁵ Weill, Kurt: Der Zar lässt sich fotografieren. Opera buffa in einem Akt. Klavierauszug von Erwin Stein. Engl. Übersetzung von Lionel Salter. Wien [u.a]: Universal-Ed. 2010.

Fotografie.³⁶⁶ Sogar der Mathematiker, Fotograf und Autor Lewis Carroll, nimmt Bezug auf die positiven Seiten der Fotografie. Mit seinem Text *Photography Extraordinary* (1855)³⁶⁷ und *The Ladye's History* (1899)³⁶⁸ ist er ein Vertreter der Kunstform Fotografie, die es ihm ermöglicht „mit Hilfe eines Mediums und eines besonderen photographischen Papiers literarische Werke verschiedenster Stilrichtungen herzustellen.“³⁶⁹ Auch in der Fortsetzung von *Alice's Adeventures in Wonderland, Through the Looking Glass and What Alice Found There* finden sich viele Einflüsse seines fotografischen Schaffens.³⁷⁰

Trotz zeitlicher Distanz kann auch Thomas Manns *Der Zauberberg* als eine komische Reminiszenz auf die Entwicklungsformen der Fotografie gelesen werden. Ein Kapitel im *Zauberberg* trägt den Titel *Der große Stumpfsinn*. Der Erzähler betrachtet den Einzug der Amateurfotografie in den Alltag der Menschen. Sogar im Sanatorium wurde ein Zimmer verdunkelt, sodass Fotografien entwickelt werden konnten. Doch werden diese fotografischen Versuche spöttisch kommentiert und der Erzähler spricht lediglich von einer „allgemeinen Narretei [...]“.³⁷¹

3.2 Die publizistische Karikatur

Neben Humoresken, Lustspielen und Zeugnissen aus der Trivialliteratur wird die Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenfalls Gegenstand der publizistischen Karikatur. In Zeitschriften war die Karikatur ein beliebtes Medium und die Fotografie wurde „seit der Jahrhundertmitte zu einem Standardthema der Witzblätter [...]“.³⁷² Doch bauen Fotografie und Karikatur auf demselben Prinzip auf. Denn die „Kunst des Karikaturisten besteht darin, daß er diese oft kaum wahrnehmbare Bewegung erfaßt und sie allen Augen sichtbar macht,

³⁶⁶ Genée, Richard: Die Prinzessin von Kannibalen oder: Narrheit und Fotografie. Burleske Operette in 2 Akten. Text und Musik von Richard Genée. Leipzig 1874. Zit. nach Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 262.

³⁶⁷ Carroll, Lewis: *Photography Extraordinary* (1855). b.A. Gernsheim. Lewis Carroll Photographer. S. 121-125. Zit. nach ebenda S. 261.

³⁶⁸ Carroll, Lewis: *The Ladye's History. Part of Legend of >Scotland<* b.A. Gernsheim. Lewis Carroll Photographer. S. 118-117. Zit. nach ebenda. S. 261.

³⁶⁹ Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 184.

³⁷⁰ Vgl. Mahoney, Bridget: *Photography's Creative Influence on Lewis Carroll's Alice's Adeventures in Wonderland and Through the Looking Glass and What Alice Found There*. Master of Arts. Departmenet of English. University of South Florida 2009.

³⁷¹ Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. 19. Aufl. Frankfurt/Main: Fischer 2008. S. 864.

³⁷² Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 173.

indem er sie überbetont [sic].³⁷³ Fotografie erfüllt durch die Möglichkeit, die Person vor der Kamera in unerwarteten Posen erstarren zu lassen, diese Eigenschaft der Karikatur. Der komische Gehalt der Fotografie sowie der Karikatur ist eben dieser Stillstand eines Gesichtsausdruckes oder einer Bewegung.³⁷⁴ Die Fotografie fungiert auf derselben Ebene und schöpft ihre Komik aus genauen, aber auch oft unerwarteten Aufnahmementen. Das Lustspiel *Photographie und Vergeltung* von A.v. Maltitz nimmt die befremdlichen Reaktionen der Fotografierten aufs Korn und erzeugt somit beim Zuseher für Heiterkeit. Eine der bekanntesten Karikaturen nach den Anfangsjahren der Fotografie stammte von Théodore Maurisset und trug den Titel *La Daguerreotypomanie* (1839).



Maurisset: *La Daguerreotypomanie*

Abb. 1. Théodore Maurisset *La Daguerreotypomanie* in *La Caricature* 8. Dezember 1839.

Die Karikatur zeigt die möglichen Folgen der Fotografie und deutet auf die Zukunft des neuen Mediums hin. Bereits in dieser Karikatur ist ein fliegender Fotograf in einem Ballon abgebildet, obwohl die ersten Luftaufnahmen Nadars erst 1858 gelingen. Auf Maurissets

³⁷³ Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011. S. 27.

³⁷⁴ Ebenda S. 27-29.

Zeichnung ist der damals noch nicht erfundene Papierabzug, die Möglichkeit der Polizeifotografie und die Erfindung der tragbaren Reisekamera zu erkennen. Eine andere Vorausdeutung ist die aufkommende Kommerzialisierung, denn auf der Karikatur sind Reklametafeln zu sehen, die „mit Preisen versehen, die unförmigen Daguerreschen Kameras sowie anderes Zubehör zum Verkauf“³⁷⁵ anbieten.

Wilhelm Busch ist ein weiterer Karikaturist, der die Fotografie verspottet. In den *Fliegenden Blättern* veröffentlichte er 1871 eine Bildgeschichte mit dem Titel *Ehre dem Photographen, denn er kann nichts dafür*.³⁷⁶ Im Zentrum seiner Kritik stehen einerseits die Eitelkeit des Fotografen, andererseits die technische Unvollkommenheit, die langen Belichtungszeiten und das falsche Selbstbild eines Fotografen als Künstler.

Ein weiteres beliebtes Motiv der Kritiker war die rasante Entstehung zahlreicher Ateliers. In den *Fliegenden Blättern* 1860 wird über diese Entwicklung eine Karikatur veröffentlicht.

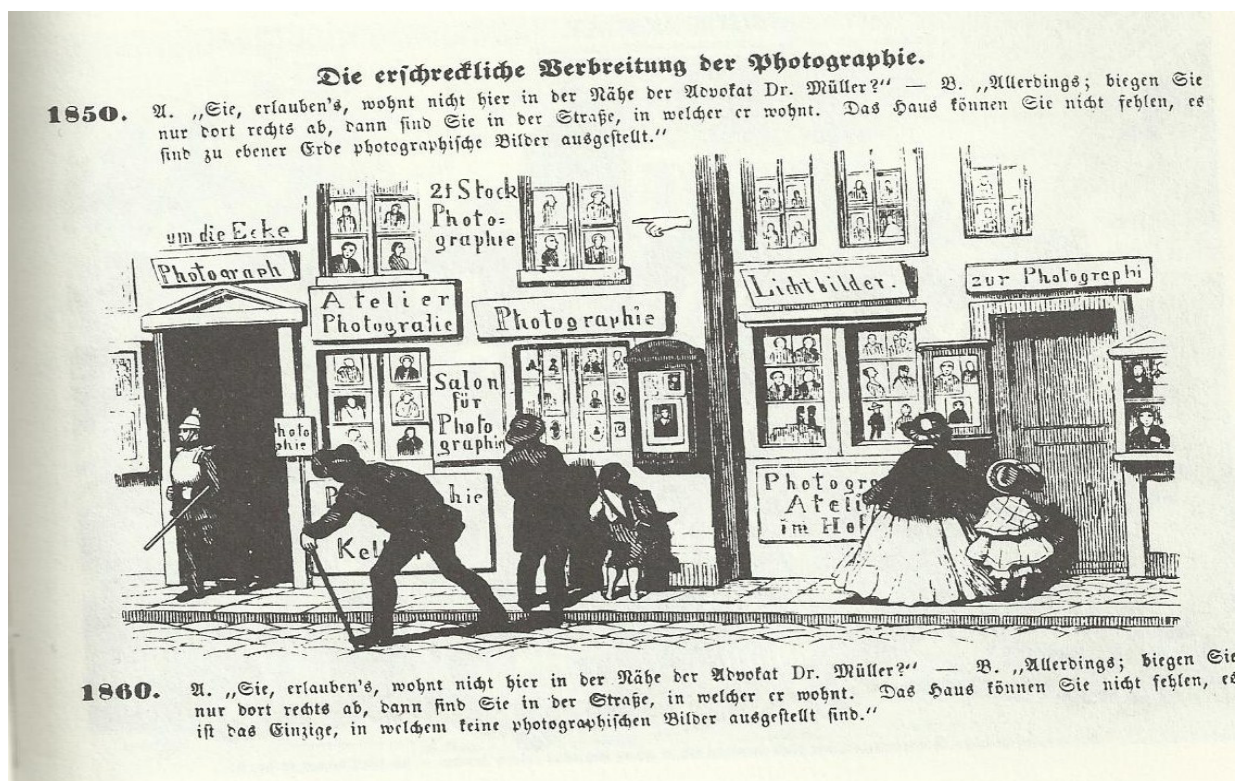


Abb. 2. *Fliegende Blätter*. Bd. 32. Nr. 781. München 1860.

³⁷⁵ Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 168.

³⁷⁶ Busch, Wilhelm: *Ehre dem Photographen! Denn er kann nichts dafür!* In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Friedrich Bohne. Wiesbaden- Berlin 1960. Bd. 2. S. 176-183. Zit. nach Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 261.

Auch der Fotopionier Nadar wurde Ziel kritischer Journalisten. Zeichner karikierten seine legendäre Ballonfahrt. Über diese waghalsige Idee berichtet Nadar in seiner Autobiografie und spart dabei nicht mit Selbstlob. Obwohl er gesteht, dass, als „Photographopolis“³⁷⁷ über das Gerücht seiner Ballonfotografien hörte, entsetzt und voller Neugier zugleich war, fanden erste Versuche 1856 statt. Die ersten Ballonfahrten endeten jedoch mit einem Absturz. Erst nach langer Zeit gelangen ihm im Jahr 1858 die ersten brauchbaren Abzüge. Während dieser ersten gefährlichen Testphase machte er Aufnahmen der Avenue du Bois-de-Boulonge mit dem Arc de Triomphe, die bei „all ihrer Unvollkommenheit [...] die praktische Durchführbarkeit der Luftphotographie“³⁷⁸ bewiesen. Während der ersten Testphase entstand eine Karikatur von H. Daumier, erschienen in der Zeitschrift *Le Boulevard* 1862.



Abb.3. „Nadar erhebt die Photographie auf die Höhe der Kunst“. Lithographie von H. Daumier, erschienen in der Zeitschrift <Le Boulevard> 1862.

Die Bildunterschrift „Nadar erhebt die Photographie auf die Höhe der Kunst“³⁷⁹ kann nur mit einem ironischen Unterton gelesen werden. Die Leistung Nadars war eine Erneuerung für den Bereich der Feldvermessungen, dennoch war er immer wieder durch sein Scheitern zahlreicher Kritik ausgesetzt.

³⁷⁷ Nadar: Als ich Photograph war. Quand j'étais photographe. Paris 1900. Ins Deutsche übertragen von Trude Fein. Gekürzte Fassung. Frauenfeld: Verlag Huber 1978. S. 74

³⁷⁸ Ebenda S. 84.

³⁷⁹ Ebenda S. 80.

Doch der Maler, Zeichner und Fotograf Nadar ließ sich nicht beirren und zeichnete selbst Karikaturen, unter anderem für das *Journal amusant* 1857 über die Kunstdebatte zwischen Porträtfotografie und Malerei.

Abschließend ist zu bemerken, dass die Gründe für das Lachen über Fotografie in der Eitelkeit der Kundinnen und Kunden, der Überheblichkeit der Fotografen und der Angst vor dem fotografischen Akt zu finden sind. Intention war die Demütigung des neuen Mediums. Vor allem der Literaturbetrieb bediente sich der Humoreske oder dem Lustspiel, um die Fotografie abzuwerten und die eigene Kunst höher zu stellen. Dies ist nicht nur als Selbstverherrlichung der Literatur zu verstehen, sondern auch als Abwehrreaktion und als Angst vor dem realistischen Abbildungsverfahren.

In der publizistischen Karikatur hält die Reaktion des Verlachens des Fotografiegewerbes ebenfalls Einzug, obwohl sie und die Fotografie auf demselben Prinzip des Stillstandes aufbauen. Der Karikaturist bringt unbewusste Bewegungen oder Gesichtszüge zu Papier. Die Fotografie lässt die Abgebildeten erstarren, was unwillkürlich auch einen komischen Effekt erzeugen kann. Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts wird diese Gemeinsamkeit genutzt und der fotografische Comic verbindet Zeichnung, Fotografie und Text miteinander. Die Fotografie ergänzt die Handlung als drittes Medium und die Abfolge von Einzelbildern erzeugt die narrative Abfolge. Mit Bildunterschriften oder Sprechblasen entsteht eine intermediale Überlappung, die Talbots Projekt *The Pencil of Nature* weiterführt und in die Gegenwart transportiert.

Die angeführten Beispiele, angefangen von satirischen Schriften, Humoresken, Lustspielen bis zu Karikaturen in Zeitungen und Zeitschriften zeigen, dass, auch wenn diese der Fotografie den Anspruch auf die Erhabenheit verwehrt, das neue Medium Einzug in die Gesellschaft fand.

Der im Folgenden besprochene Roman *Der Lar. Eine Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte* von Wilhelm Raabe, nimmt ebenfalls das Motiv eines Fotografen auf, der als gescheiterter Maler nur aus Geldinteresse in das Fotogewerbe einsteigt.

4. Der Verfall der Fotografie: Wilhelm Raabe: *Der Lar* (1889)

4.1 Die Entstehungsgeschichte zu *Der Lar*

Die Erzählung *Der Lar. Die Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte* zählt zu Raabes Spätwerk. Über die Arbeit zu *Der Lar* notiert Raabe lediglich die Anfangs- und Enddaten, von November 1887 bis September 1888, in seinen Tagebüchern. In der Rezeption wird *Der Lar* bis in die Gegenwart „als verzeihlicher Ausrutscher eines sonst großen Schriftstellers“³⁸⁰ angesehen. Fritz Martini sieht deshalb in der Erzählung ein Werk, das finanziellen Interessen folgte und zwischen den deutlich anspruchsvolleren Werken *Odfeld* und *Stopfkuchen* eingeschoben wurde. Raabe genoss aber die Arbeit an der *Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte*. In einem Brief an E. Sträter schreibt er: „Ich hatte nach der Arbeit am Odfeld es nöthig, mich einmal wieder auf solche Weise gehen zu lassen.“³⁸¹ Das Werk *Odfeld* steht mit seiner Thematik in der Tradition des historischen Romans, da es eine siebenjährige Schlacht von 1761 in die Gegenwart transportierte. Eine historische Schlacht von Ferdinand von Braunschweig gegen den Vormarsch der Franzosen diente Raabe als Grundlage der Erzählung. Dennoch gab es geschichtlich betrachtet diesen Kampf nicht in der von ihm geschilderten Form. Um sich von den Recherchearbeiten zum Roman *Odfeld* zu befreien, schrieb Raabe *Der Lar*. Bereits im „Vorwort“ bereitet er den Leser darauf vor, dass er seinen springenden Wesen nicht mehr Zwang anlegen werde, als eine angenehme, leichte Lektüre dies notwendig mache.“³⁸²

Nach der ersten Veröffentlichung 1889 in den *Monatsheften* des George Westermann Verlags wurde der humoristische Inhalt der Erzählung von Wilhelm Brandes in den *Blättern für litterarische Unterhaltung* gut aufgenommen.

Nach einem im Jahr 1888 erlittenen finanziellen Misserfolg wollte Raabe mit der Erzählung *Der Lar* den Geschmack der damaligen Leserschaft treffen. Das Honorar dafür betrug 4.500 Mark, was für ihn einen finanziellen Erfolg darstellte, da die früher verfasste Erzählung *Pfisters Mühle* vom Westermann Verlag nicht gedruckt wurde. Mit *Der Lar* erhebt der Autor keinen künstlerischen Anspruch und die Erzählung kann bei erstmaliger Lektüre als oberflächlich betrachtet werden. Dieses Werk ist ebenfalls als Reaktion auf den Vorwurf von

³⁸⁰ Meyer-Krentler, Eckhardt: „Unterm Strich“. Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“. Paderborn, München [u.a]: Ferdinand Schöningh 1986. S. 11.

³⁸¹ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 447.

³⁸² Ebenda S. 448.

Raabes Verleger Adolf Glaser zu lesen, der ihm „künstlerischen Stillstand“³⁸³ nachgesagt hat. Raabe fügt bewusst literarische und historische Anspielungen ein und will durch die ironische Erzählerinstanz einen humoristischen Unterton erzeugen.

4.2 Künstlerexistenzen in *Der Lar*

Die Intention des dichterischen Werk Raabes ist, „Individualität zu zeigen, eigengewachsene Leute mit Knorzen, Lebensschicksale sonderlicher Art“³⁸⁴ zu schaffen. Dies trifft auf die Erzählung *Der Lar* zu. Bereits im Vorwort der *Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte* wird deutlich, dass der Aufbau einer sonderlichen Erzähltechnik folgt. Ein Kind wird getauft, es ist der Sohn der Protagonisten Dr. Paul Warnefried Kohl und seiner Gattin Rosine Kohl, geborene Müller, dessen Paten der Kreistierarzt a.D. Schnarrwergk und der Freund der Familie, „der schöne Bogislaus Belch“³⁸⁵, sind. Mit diesem kurzen Vorwort werden die wichtigste Protagonistinnen und Protagonisten dem Leser vorgestellt. Raabe fügt nach der Exposition einen Einschub des auktorialen Erzählers über dessen Tante hinzu, die über diesen Einstieg in ihrem „ästhetischen Ordnungssinn“³⁸⁶ beleidigt wäre. Dadurch bricht Raabe mit der Erzählkonvention. Sein Text soll durch die ironische Brechung vom Zeitschriftkonsumenten „ausdrücklich als Erzähltes“³⁸⁷ wahrgenommen werden. Raabe will den Anforderungen eines Zeitungsromans entsprechen, um sich finanziell abzusichern. Deshalb will er das Leseinteresse mit der Vorwegnahme des Endes wecken. Dieser Aufbau soll die Rezipienten zum Lesen animieren, doch kann seine Erzähltechnik als „amüsantes Kokettieren“³⁸⁸ mit den Erwartungen der Zeitungskonsumenten verstanden werden.

Nach der Exposition beginnt die Handlung mit dem Tod eines alten und unbekannten Professors der Germanistik, Dr. Kohl, dem Vater von Paul Warnefried Kohl. Dr. Kohls Gattin stirbt kurze Zeit später und der Sohn muss während der Osterzeit die Habseligkeiten seiner Familie versteigern, um Schulden zu begleichen. Obdachlos, da der Hauseigentümer ihm die Wohnungsschlüssel abgenommen hat, geht er durch die Gassen und begegnet einer alten

³⁸³ Meyer-Krentler, Eckhardt: „Unterm Strich“. Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“. Paderborn, München [u.a]: Ferdinand Schöningh 1986. S. 14.

³⁸⁴ Oppermann, Hans: Wilhelm Raabe. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck/Hamburg: Rowolth 1970. S. 142.

³⁸⁵ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 224.

³⁸⁶ Ebenda S. 224.

³⁸⁷ Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1955. S. 69.

³⁸⁸ Meyer-Krentler, Eckhardt: „Unterm Strich“. Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“. Paderborn, München [u.a]: Ferdinand Schöningh 1986. S. 18.

Familienbekannten, Rosine Müller. Das Fräulein Rosine schleppt einen Umzugswagen in ihre neue Wohnung und ihr Jugendfreund Kohl hilft ihr dabei. Die neue Adresse ist jedoch nicht nur das Ziel der beiden, sondern auch jenes von Dr. Schnarrwergk, dem alten Kreistierarzt. In den Augen der jungen Klavierlehrerin Rosine ist ihr neuer Nachbar ein unsympathischer Mann. Kohl hilft ihm jedoch, sein Hab und Gut in die neue Wohnung zu bringen. Unter seinen Besitztümern ist ein seltsamer Hausgott, ein ausgestopfter Affe, welchen der Tierarzt mit den Worten: „Ebenbilde Gottes, hier meinen Pitecus Satyrus [...]“³⁸⁹ Kohl in die Hände drückt. Doch Kohl wird weder von Rosine noch von Dr. Schnarrwergk aufgenommen und irrt obdachlos weiter. Schließlich kommt Kohl bei seinem Freund, dem Maler Bogislaus Belch, in dessen Atelier unter. Beide am Hungertuch nagend, leisten sich mit dem Gehalt, das Warnefried für einen humoristischen Kommentar in den *Münchener Fliegenden Blättern* erhalten hat, ein Abendessen.

Fünf Jahre nach diesem Treffen setzt die Handlung wieder ein. Warnefried konnte an der philosophischen Fakultät promovieren, nachdem er von einem anonymen Spender eine finanzielle Unterstützung von 600 Mark erhalten hatte. Was der junge Dr. Kohl jetzt noch nicht weiß, ist, dass der alte Schnarrwergk auf Grund seiner Bekanntschaft zu Kohls Mutter, seiner Jugendliebe, Warnefried ins Herz geschlossen hat und ihm das Geld zukommen ließ. Nur Rosine weiß von dieser Tat, da sie eine freundschaftliche Beziehung zu Schnarrwergk aufgebaut hat. Von ihm erfährt auch Rosine, dass der Hausgott, der Lar, mit den menschlichen Augen seines Mäzens, dem Hufschmied Hagenbeck, veredelt wurde. Was jedoch Rosine nicht weiß, ist, dass der Alte das Geld deswegen verschickt hat, um Kohl wieder in die Nähe seiner Nachbarin zu bringen.

Wieder ist es Blech, den Kohl bei einem Besuch in seiner Heimatstadt antrifft. Diesmal lädt der nun reiche Bogislaus seinen Freund auf ein Essen ein. Denn Bogislaus Blech wurde von einem mittellosen Porträtmaler zu einem wohlhabenden Leichenfotografen. Auf Anraten des Freundes wird der literarisch aktive Kohl schließlich zum Lokalreporter im *Meidinger*, da er für dieses Blatt schon Witze und Anekdoten verfasst hat.

Zur Weihnachtszeit kommt es zu einer tragischen Begegnung zwischen Kohl und Schnarrwergk. Der Alte bricht ohnmächtig mitten auf dem Marktplatz zusammen und Warnefried bringt ihn nach Hause. Rosine und Dr. Kohl beschließen, den todkranken Mann zu pflegen und stehen dabei unter der Beobachtung des Lars. Erst der Neujahrstag bringt eine Überraschung. Der Alte findet wieder zur Sprache und sieht, dass Rosine und Warnefried zusammen gefunden haben. Schließlich verrät Bogislaus, dass der Lar mit Wertpapieren

³⁸⁹ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 243.

gefüllt ist und somit sieht sich das junge Paar finanziell abgesichert. Deshalb werden aus Dank der alte Schnarrwergk und Bogislaus Blech Taufpaten des neugeborenen Kindes.

Die Handlung der Erzählung steht im Gegensatz zu Raabes historischen Romanen im Zeichen des „des modernen städtischen Lebens [...]“.³⁹⁰ Charaktere und Orte werden traditionell dargestellt. Dies ist für Raabe jedoch untypisch, da er bevorzugt „gesellschaftliche Außenseiter“³⁹¹ in seinen Werken skizziert. In *Der Lar* eröffnet sich die Außenseiterrolle der Protagonisten erst bei genauerer Lektüre. In das Zentrum der Beachtung müssen nun zwei junge Freunde, Dr. Paul Warnefried Kohl und der ehemalige Maler und nun Leichenfotograf Bogislaus Blech, gerückt werden.

4.2.1 Dr. Paul Warnefried Kohl und Bogislaus Blech

In Raabes Gesamtwerk finden sich regelmäßig Künstlerfiguren. Schon in seinem Erstlingswerk der *Chronik in der Sperlingsgasse* ist die „romantische Frage nach der Bedeutung des Künstlers für die Welt und in der Welt“³⁹² gegenwärtig. Dennoch stellt Dieter Arendt fest, dass die Forschungsliteratur bis heute Raabes Beitrag zu der im Realismus herrschenden Künstler-Figuration nicht wahrnimmt.³⁹³ Unter anderem finden die zwei Protagonisten aus der Erzählung *Der Lar* in der Textanalyse wenig Beachtung. Paul Warnefried Kohl und sein Jugendfreund Bogislaus Blech begegnen einander zufällig, nachdem Kohl in der „Hanebuttenstraße dreiunddreißig“³⁹⁴ seiner Jugendfreundin beim Umzug geholfen hat. Kohl, der gerade sechs Mark als Lohn für einen abgedruckten Originalwitz von seinem Auftraggeber der *Meidinger* bekommen hat, irrt als „heimatloser Genius“³⁹⁵ durch die Straße, als ihm das Schicksal Blech in die Arme führt. Blech versucht sich als Porträtmaler durchzuschlagen, jedoch verfügt er wie Kohl über keine finanziellen Mittel.

³⁹⁰ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. *Der Lar*. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 453.

³⁹¹ Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: Verlag C.H. Beck 1998. S. 9.

³⁹² Arendt, Dieter: Künstler-Figuration im Werk Wilhelm Raabes oder: „Er war überhaupt keine ausgesprochene Künstlernatur.“ In: Jahrbuch der Raabe- Gesellschaft. Hg. v. Josef Daum und Hans-Jürgen Schrader. Braunschweig: Waisenhaus-Druckerei GmbH 1987. S. 46.

³⁹³ Vgl. Ebenda. S. 46-83.

³⁹⁴ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. *Der Lar*. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 237.

³⁹⁵ Ebenda S. 252.

Diesen ersten journalistischen Versuch seines Freundes Kohl kommentiert er lediglich sarkastisch:

„Dies ist freilich großartig. Also mit einem Sprung an die Spitze des ästhetischen Bedürfnisses der deutschen Nation in dieser Hinsicht. Da nimm meinen Glückwunsch: Mit ausgezeichneter Hochachtung Dein Bogislaus.“³⁹⁶

Blech ist bekannt für seine Geschwätzigkeit und spricht nicht umsonst von den ästhetischen Bedürfnissen der deutschen Nation. Denn als Vorbild für die Figur Blech diene Raabes finanziell orientierter Verleger Adolf Glaser, welcher von Raabe verlangte kommerziellere Texte zu schreiben. Blech wird zwar als unsympathischer Freund neben Kohl dargestellt, doch Raabe „selbst hat Blech- zusammen mit Kohl- in den Rang eines Helden erhoben [...]“.³⁹⁷ Die heruntergekommen Künstler, nämlich Kohl als talentierter Philosoph, der Lokalreporter wird und Blech, der vom Porträtmaler zum Leichenfotograf abfällt, sind „Zerrspiegelungen als Selbst- Karikatur“³⁹⁸ des Schriftstellers Raabe. Denn im späten 19. Jahrhundert waren Künstler real wie auch fiktional von Redakteuren oder Mäzenen abhängig, was zu einer Unselbstständigkeit führte.

4.2.2 Der Verfall eines Malers

„Ernst sei die Kunst, um das Leben möglichst heiter zu verbringen.“³⁹⁹
Bogislaus Blech

Bogislaus Blech ist in Raabes Roman eine Nebenfigur, dennoch muss er im Kontext der Kunstdebatte zwischen Fotografie und Malerei analysiert werden. Bogislaus Blech dient zur Darstellung des Verfalls einer Künstlerexistenz, da Raabe mit dieser Figur den Abstieg eines Malers zum Fotografen beschreibt. Der gescheiterte Maler Blech steht stellvertretend für die Kommerzialisierung der Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Durch technische Vereinfachungen der Belichtungszeiten vermehrte sich die Zahl der Amateurfotografen und zu dieser Verfallsphase der Fotografie zählt „der beste deutsche Bildnismaler in spe, Herr Bogislaus Blech [...]“.⁴⁰⁰ Da Raabe die Entwicklungen der

³⁹⁶ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 256.

³⁹⁷ Meyer-Krentler, Eckhardt: „Unterm Strich“. Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“. Paderborn, München [u.a]: Ferdinand Schöningh 1986. S. 32.

³⁹⁸ Arendt, Dieter: Künstler-Figuration im Werk Wilhelm Raabes oder: „Er war überhaupt keine ausgesprochene Künstlernatur.“ In: Jahrbuch der Raabe- Gesellschaft. Hg. v. Josef Daum und Hans-Jürgen Schrader. Braunschweig: Waisenhaus-Druckerei GmbH 1987. S. 75.

³⁹⁹ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 269.

⁴⁰⁰ Ebenda S. 256.

Industrialisierung in sein Werk aufgenommen hat, ist die Figur Bogislaus Blech in Hinblick auf die historischen Umstände zu interpretieren.

Nicht nur Blech ist ein Beispiel für den Wandel von der „präphotographischen Epoche zur photographischen“⁴⁰¹, sondern auch der junge Kohl. Bernd Stiegler stellt fest, dass die Eltern Kohls beim Umzug keine fotografischen Erinnerungstücke hinterlassen haben.⁴⁰² Denn „mein Papa wie meine Mama sind nie im ihrem Leben ihres einzigen Kindes wegen, nämlich meinerwegen [...] beim Photographen gewesen. Und einem Maler in Öl oder Schwarzkreide haben sie ihrem Jungen zuliebe auch nicht gegessen.“⁴⁰³ Dies ist problematisch, da Fotografien Ikonen einer Familie sind. Wenn diese abwesend sind, kann die Funktion, „die Lebenden mit den Toten zu verbinden und die zeitliche Identität der Lebenden“⁴⁰⁴ nicht gesichert werden. Diesen Konflikt muss Kohl austragen, doch fehlt der Figur Raabes die Tiefe, dies im Laufe der Romanhandlung zu bewältigen.

Blechs Scheitern als Künstler ist vor dem Hintergrund der fotografischen Künstlerdebatte zu lesen. Der brotlose Maler Blech nimmt Kohl in seine Wohnung auf, welche sich in einem Dachbodenverschlag befindet und als Atelier dient. Dennoch bezweifelt die auktoriale Erzählinstanz, dass ein wohlhabender Auftraggeber ihn hier besuchen würde. Raabe unterstreicht das Klischee eines besitzlosen Künstlers, indem die Figur Kohl bemängelt, dass er weder ein Sofa, noch ein zweites Bett für Gäste habe, lediglich Malkasten und Staffelei seien in der Wohnung vorhanden. Blech erwidert auf diese Vorwürfe nur, dass Kohl froh sein sollte, ein Dach über dem Kopf zu haben und will seine Existenz „mit dem Touch des sensiblen Künstlers á la Platen“⁴⁰⁵ in einen höheren Rang stellen. Als Warnefried die jüngsten Kunstwerke von Blech betrachtet, wird er zum scharfen Kritiker. Denn Blech widmet sich nicht mehr der Porträt-, sondern der Architekturmalerei. Der abgebildete Klosterhof im Schnee erscheint dem jungen Kohl viel zu dunkel und er meint, dass es vielleicht möglich sei,

„daß [sic] ein späteres, mir schärferen Sinnen begabtes, verrücktes Jahrhundert das mit Gold zudeckt; aber augenblicklich wär's besser, du legst dich aufs Illustrieren meines Privatheiligen.“⁴⁰⁶

Kohl rät Blech, einen Brotberuf als Illustrator zu ergreifen. Für die heilige Zeitschrift, ironischerweise „Sankt Meidingeri“⁴⁰⁷ genannt, zu arbeiten wäre eine sinnvollere

⁴⁰¹ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 231.

⁴⁰² Vgl. Ebenda S. 231.

⁴⁰³ Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke*. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 234.

⁴⁰⁴ Ignatieff, Michael: *Das russische Album. Geschichte einer Familie*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1991. S. 10.

⁴⁰⁵ Meyer-Krentler, Eckhardt: „Unterm Strich“. *Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“*. Paderborn, München [u.a]: Ferdinand Schöningh 1986. S. 45.

⁴⁰⁶ Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke*. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 260.

Beschäftigung als seine malerische Tätigkeit. Der Auftraggeber *Sankt Meidingeri* lässt Künstler nicht mehr verhungern, doch müssen sie sich den Bedürfnissen des Konsumenten beugen. Blech reagiert auf diesen Vorschlag mit wenig Begeisterung.

Der auktoriale Erzähler beendet dieses erste Kunstgespräch mit einem Einschub, dass er nun die Schleier fallen lässt, was Eckhardt Meyer-Krentler als eine Rückkehr zu einer „nicht überhöhten Trivialgeschichte“⁴⁰⁸ interpretiert hat. Es sollen nun keine Kunstgespräche mehr folgen und die Leserschaft wird auf eine nun wieder herkömmliche einsetzende Erzählhandlung hingewiesen. Der ironische Unterton der Erzählinstanz ist als Seitenhieb auf die Forderung des Verlegers, die kommerziellen Bedürfnisse der Leser zu befriedigen, Raabes zu verstehen. Mit drei schwarzen Kreuzen endet dieser Abschnitt, bis der Autor schließlich die Handlung fünf Jahre später wieder einsetzen lässt.

Kohl, inzwischen Doktor der Philosophie, kehrt zurück in seine Heimatstadt und trifft erneut auf seinen Freund Bogislaus Blech. Verwundert über Blechs exquisite Kleidung, sein neues Parfüm und seinen wohlgenährten Leib, fragt Kohl seinen Freund, wie er zu diesem Wohlstand käme. Blech antwortet vorerst, mit der Kunst habe er seine neue Existenz aufgebaut. Daraufhin nimmt Bogislaus „eine ziemlich umfangreiche, ernsthaft aussehende schwarze Ledermappe mit Silberpressung unter dem Arm vor [...]“⁴⁰⁹ Kohl schreckt überraschend mit den Worten: „Barmherziger Himmel, auch du?“⁴¹⁰ zurück. Auch Bogislaus Blech, der einstige idealistische Porträt- und Architekturmaler, ist zum Fotografen geworden. Nicht nur, dass Blech seine Künstlerkarriere anscheinend beendet hat, indem er zum Fotografen wird, nein er ist ein Leichenfotograf geworden. Doch Blech sieht in seinem neuen Berufsfeld nichts Verwerfliches, denn er bezeichnet die Tätigkeit mit den Worten: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“⁴¹¹ Im Kontext der Leichenfotografie provoziert diese Aussage nicht nur Kohl, sondern unterstreicht den unsympathischen Charakter der Nebenfigur. Denn dieses Zitat benutzt Bogislaus nur als Witz, er meint genau das Gegenteil und meint die Kunst solle ernst sein, dafür könne er das Leben intensiver genießen. Während eines Essens, zu dem Kohl von Blech eingeladen wird, spricht Bogislaus über die Motive seiner Berufswahl. Er musste einer gewinnbringenden Tätigkeit nachgehen, da ein hungernder Mensch sein Talent nie entfalten könne. Im Weiteren waren seine Bilder wertlos, so trat er

⁴⁰⁷ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 260.

⁴⁰⁸ Meyer-Krentler, Eckhardt: „Unterm Strich“. Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“. Paderborn, München [u.a]: Ferdinand Schöningh 1986. S. 44.

⁴⁰⁹ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 268.

⁴¹⁰ Ebenda S. 268.

⁴¹¹ Ebenda S. 269.

damals „in meiner letzten höchsten Erregung nicht gegen die Wand, sondern gegen meine letzte Leinwand, welche der Pfandleiher nur dann nehmen wollte, wenn ich sie erst chemisch von der darauf befindlichen Farbenleistung gereinigt haben würde.“⁴¹² Nicht nur die *Meidinger Zeitung* war dem ästhetischen Verlangen der Deutschen unterworfen, sondern auch die Malerei. Denn sie muss dem der Trend aus Berlin folgen und herstellen, „was die Welt heute will: Panoramen und Photographien.“⁴¹³

Blech als erfolgloser Künstler tritt in den Fotografieerberuf ein, da er einerseits kommerzielle Gründe verfolgt, andererseits sich als gescheitertes Talent sieht, das es zu nichts im Leben gebracht hat. Raabe beschreibt damit das Problem der aufkommenden Amateurfotografie. Trotz des Einzuges der Fotografie in die deutsche Gesellschaft in den 1860er Jahren, wurde diese neue Kunstform noch nicht vollständig akzeptiert. Personen, die den Fotografieerberuf wählten, schienen eher „Zigeuner der bildenden Künste“⁴¹⁴ zu sein, wie der Schriftsteller Ernst Kossak diesen Berufstand abwertete. Bogislaus Blech ist ein Fotograf, der sich seines Abstiegs bewusst ist, da er ehrlich zugibt, nur aus Geldgründen diesen Beruf ergriffen zu haben. Ebenso gründete er mit seinem Kollegen Bögler ein fotografisches Atelier, genannt „Bögler und Kompanie“⁴¹⁵, da ihn dieser zur Fotografie gebracht hatte. Der Geschäftspartner Bögler starb an Trunksucht und sogar von ihm fertigte Bogislaus eine Leichenfotografie an. Bogislaus und Kohl gehen weiter in Blechs Wohnung, die zufälligerweise ebenfalls in der Hanebuttenstraße liegt. Als Kohl diesmal die Räume besichtigt, ist er einerseits begeistert, andererseits verschreckt von dem Wert der Einrichtung. Bogislaus könne sofort heiraten, und scheint von diesem Gedanken nicht abgeneigt zu sein. Denn gerade für die Atelierarbeit zählt ein „wohlgewachsenes, nicht zu mageres und nicht allzu häßliches [sic] und vor allen Dingen nicht zu prüdes, liebe Eheweib, das einem im Geschäftsinteresse jeden Augenblick gefällig zur Verfügung steht, zum wünschenswertesten eisernen Atelierbestand [...]“⁴¹⁶ Die Dame soll also für das Atelier Kundschaft anlocken und wer könne kontrollieren, „was für Aufnahmen ich von meiner hübschen jungen Frau mache?“⁴¹⁷ Die Fotografie nimmt hier eine voyeuristische und erotische Konnotation an. Rosine ist das Objekt der Begierde des Fotografen Blech. Sie ist diejenige, wie es Bernd Stieger feststellte, die „im Ehemodell Blechs die Rolle als Gehilfin und vor allem als williges Modell für gewagte photographische

⁴¹² Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 272- 273.

⁴¹³ Ebenda S. 273.

⁴¹⁴ Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink 1990. S. 99.

⁴¹⁵ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 274.

⁴¹⁶ Ebenda S. 277-278.

⁴¹⁷ Ebenda S. 278.

Posen“⁴¹⁸ vorgesehen war. Doch die kluge Klavierlehrerin weist den schönen Bogislaus zurück und entdeckt im Laufe der Handlung ihre Liebe zu Kohl am Krankenbett des Tierarztes Schnarrwergk.

Rosines Karriere als Klavierspielerin verlief ebenso erfolglos. In ihrer Wohnung übt sie Melodien am Klavier und muss sie sich gegen die Beschwerden der Nachbarn rechtfertigen, da sie absichtlich nur mehr Fingerübungen praktiziert, um vor allem Schnarrwergk aus seinem Versteck zu locken. Dass Schnarrwergk das Wort für sie ergreift und sie vor den anderen verteidigt, unterstreicht nur seine gute Seele, die hinter der finsternen Fassade steckt. Rosine provoziert ihr Laienpublikum mit Tonleiterübungen und wieder ist hier Kritik an dem Verlag Westermann zu finden. Raabe selbst will, ähnlich wie Rosine, die herkömmliche Leserschaft herausfordern, jedoch wird dies von den Auftraggebern unterbunden, da „die bewährten Harmonien, die erbaulich schönen Geschichten“⁴¹⁹ verlangt werden. Dennoch war für die Klavierlehrerin nie eine Karriere vorgesehen. Sie heiratet in gut bürgerlich Art Kohl am Ende des Romans.

4.3. Der fotografische Stillstand: Leichenfotografie und Taxidermie

Die Leichenfotografie entstand kurz nach der Erfindung der Fotografie. Sinn der Leichfotografie bzw. des Leichenporträts war einerseits die Trauerbewältigung und andererseits die Bewahrung der Erinnerung an die Verstorbenen. Die Erinnerung zu bannen und für das Familienalbum zu sammeln, stellt vor allem eine Grundintention einer fotografischen Abbildung dar. Im Gegensatz zu bildenden Künstlern, die versuchten so neutral wie möglich und pietätvoll die Toten abzubilden, konnten die Fotografen eine detailgetreue Wiedergabe garantieren. Fotografen versuchten dabei, einen schlafenden Zustand der Verstorbenen zu vermitteln. Zwischen 1830 und 1860 erfreute sich dieses Kunstgebiet hoher Beliebtheit. Eine Vielzahl der Leichenfotografien wurde von Bürgerlichen beauftragt, da es im Gegensatz zur bildenden Kunst leistbar war. Bald wurde die Leichenfotografie Haupteinnahmequelle für Fotografen. Das Berufsfeld der Fotografen verlor an Ansehen und mit der Einführung der Negativretusche in den 1870er Jahren, „mit welcher

⁴¹⁸ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 233.

⁴¹⁹ Meyer-Krentler, Eckhardt: „Unterm Strich“. *Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“*. Paderborn, München [u.a]: Ferdinand Schöningh 1986. S. 29.

der schlechte Maler sich an der Photographie rächte“⁴²⁰, setzt die endgültige Kommerzialisierung ein. Bogislaus Blech nimmt eben diese Rolle eines gescheiterten Malers ein, der sich an der Fotografie rächt und bestätigt den Vorwurf, die Fotografie sei eine niedere Kunst. Blech ist sich seines Abstieges bewusst. Er genießt seine Aufgabe und platziert provokativ einen „nackten Schädel neben das nackte Fleisch“⁴²¹ im Schaufenster seines Geschäftes. Diese pietätlose Dekoration führte zu einer Polizeivorladung, doch auf der Polizeiwache gelingt ihm eine geschäftliche Abmachung. Blech solle Täter und Verbrecher für die polizeilichen Akten ablichten. Wenn „sie einen Spitzbuben für ihre Privatsammlung zu photographieren hat, solch einen von der Art, welcher von sechs Wachtmeistern vor dem Objektivglas gehalten werden muß [sic], dann ruft man mich mit meinem Apparat und meinem Auge.“⁴²² Nur sein Auge, verkündet Blech selbstbewusst, mache die Verbrecher zahm. Er fotografiert folglich für Verbrecherakten. Weiters fertigt er Leichenfotografien von Kinderleichen, einem Kommerzialrat von Bromberge und seinem ehemaligen Geschäftspartner Bögler an. Alle sind „Tot und photographiert [sic].“⁴²³ Vor allem eine Kinderfotografie, die Blech in seiner Mappe bei sich trägt, entsetzt Kohl. Wie genau diese Fotografie aussieht, verrät Raabe nicht. Jedoch war es bis 1880 üblich, den Leichnam so natürlich wie möglich darzustellen. Das bedeutete, vor allem Kinder auf einem Sessel mit Spielzeugen abzubilden. Denn wollte

„man den Eindruck des Todes mildern, wurden Bilder von liegenden Toten um 90 Grad gedreht, so dass er für den Betrachter aufrecht sitzend erscheint. Ebenso wurden die Toten mit geöffneten Augen porträtiert oder, falls die Augen geschlossen waren, nachträglich auf das Foto geöffnete Augen gemalt.“⁴²⁴

Während dieser Zeit haben professionelle Fotografen diesen Dienst erfüllt, so auch der französische Fotokünstler Félix Nadar. Nadar schreibt in seiner Autobiografie über einen Auftrag, einen verstorbenen Mann abzubilden. Der Tote war in seinem Wohnhaus aufgebahrt und zwei Dienstmädchen empfingen den Fotografen. Der 35-Jährige lag in seinem Bett auf einem weißen Leintuch und die Totenstarre hatte längst eingesetzt. Für die Fotografie und die später folgende Bestattung hat man den Toten „zu diesem feierlichen Empfang festlich gekleidet: vorschriftsmäßiger schwarzer Frack mit glänzendem Seidenrevers, steifer Kragen, gestärkte Hemdbrust, Kravatte, blaßlila Handschuhe, alles von untadeliger Korrektheit.“⁴²⁵

⁴²⁰ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963. S. 53.

⁴²¹ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 276.

⁴²² Ebenda S. 276-277.

⁴²³ Ebenda S. 274.

⁴²⁴ <http://www.jensguthmann.de/postmort.htm> (30.10.2012).

⁴²⁵ Nadar: Als ich Photograph war. Quand j'étais photographe. Paris 1900. Ins Deutsche übertragen von Trude Fein. Gekürzte Fassung. Frauenfeld: Verlag Huber 1978. S. 116.

Um ihn im Jenseits zu beschützen, wurde ein Kreuz auf seine Brust gelegt und frische Schnittblumen waren überall auf dem Bett verstreut. Nadar sieht es als seine Pflicht und Berufung diesen Dienst zu vollbringen und dabei begegnet er dem Verstorbenen mit höchstem Respekt.

Doch nicht nur in der Porträtfotografie, sondern auch in der Bestattungsindustrie breitete sich die Kommerzialisierung der Fotografie aus. Bestattungsinstitute boten einen Fotodienst für die Hinterbliebenen an und machten sich dadurch von Berufsfotografen unabhängig.

Im Gegensatz zu Nadar wirkt Bogislaus Blech wie ein geschäftstüchtiger Fotograf, der das künstlerische Interesse vernachlässigt. Sein respektloser Umgang mit den Abzügen der Toten und sein geschwätziger Charakter vermitteln ein Bild der Unprofessionalität. Somit ist er ein Negativbeispiel für den Fotografen. Er scheint sogar erfreut zu sein, seinen Lehrmeister und Inhaber des gemeinsamen Fotoateliers Böglers, zu fotografieren. Über diese Leichenfotografie spricht er zu Kohl: „Du sollst ihn unter seinen Lorbeeren sehen in meiner Mappe. Ich habe mir selbstverständlich alle Mühe gegeben, und die Platte ist wundervoll geraten [...]“.⁴²⁶ Dennoch hat Blech Böglers letzten Wunsch erfüllt, die Fotografie nicht in den Aushängkasten zu stellen.

Mit Sicherheit muss festgestellt werden, dass sich zwischen 1880 bis 1910 die Tendenz einstellte, die Leiche am Bestattungstag im Sarg zu fotografieren. Genau in diese Zeit fällt auch die Entstehung des Romans *Der Lar*. Aus diesen Gründen muss sich auch der Leichenfotograf Blech bereithalten, als der alte Schnarrwergk nach seinem Schlaganfall im Krankenbett liegt, falls ihn der Tod ereilen sollte.

Blechs zweite Tätigkeit ist sein Engagement als Fotograf für die örtliche Polizei, was eine Parallelhandlung zu Kohl ist, der als Journalist Berichte über Verbrechen schreibt. Kohl ist Reporter vor Ort, der die Geschehnisse schriftlich festhält und Blech der Fotograf, der den Tatort durch die Fotografie erhellt. Beide befassen sich mit derselben Materie, jedoch bedienen sie sich unterschiedlicher Medien.

Raabe entwirft mit der Figur Bogislaus Blech ein negatives Bild eines Fotografen, der nur aus Geschäftsinteresse diesen Beruf ergriffen hat. Gleichzeitig steht er für den Verfall der Fotografie und kennzeichnet ebenfalls einen Desillusionierungsprozess. Denn um im Kunstgewerbe zu überleben, muss man sich den Bedürfnissen der Zeit beugen, wie es auch Raabe am eigenen Leib verspürt hat. Der biografische Konflikt mit seinem Verleger zeigt, dass Raabes Werke erst veröffentlicht wurden, als er publikumsfreundlich schreibt. *Der Lar* ist also auch Raabes Abrechnung mit der Kommerzialisierung des Literaturbetriebes.

⁴²⁶ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. *Der Lar*. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 274.

Der Lar

Der Lar ist das wichtigste Requisit und Dreh- und Angelpunkt der Erzählung. Alle Handlungen verlaufen, bis auf einige Ausnahmen, im Zeichen des ausgestopften Affen. Dieser ist für seinen Besitzer ein Hausgott, doch trägt er viele weitere Bezeichnungen, was eine wissenschaftliche Ungenauigkeit erzeugt. Neben dem Namen der Lar kursieren andere Begriffe wie „Orang- Utan, [...] Pongo, Meias, Maja, [...] Gorilla, [...] Pithecus Satyrus L.“⁴²⁷

Dieser ausgestopfte Affe ist Ergebnis der Beschäftigung Raabes mit der Darwinismusdebatte. Neben dem Einzug der Technik in das literarische Werk Raabes beeinflusst die naturwissenschaftliche Wende zum Darwinismus, die Motive und Fragen in seinen Romanen *Die Akten des Vogelsang*, *Der Lar*, *Stopfkuchen*, *Das Odfeld*, *Die Leute aus dem Walde* und *Der Hungerpastor*. Raabes Romanwerk zeigt, dass er „den durchschnittlichen Rezipienten des populären darwinistischen Diskurses“⁴²⁸ darstellt. Der ausgestopfte Affe in *Der Lar* deutet auf die Urgeschichte der Menschen hin und beschäftigt sich mit der Frage um den Kampf des Daseins.

Der befremdliche Urahne der Menschen wird bei Raabe zu einem Hausgott gekürt und er ist es, der das Geschehen beobachtet. Schnarrwergk lebt mit dem *Pithecus Satyrus* zufrieden und abgeschieden in der Hanebuttengasse und verbreitet durch ihn Angst in seiner Umgebung.

Über die Entstehung des Lars klärt Schnarrwergk in einem Gespräch mit Rosine auf. Der unzugängliche Schnarrwergk, ein „Menschenfresser“⁴²⁹ und Misanthrop, wird mit Hilfe der Klavierklänge aus seiner Höhle gelockt. Beginnend mit dem regnerischen Einzug zu Ostern, lernen sie sich während eines Pfingstspaziergangs, wieder im Regen, besser kennen. Der alte Tierarzt Schnarrwergk verrät der jungen Dame Rosine, er habe dem Lar die Augen des Hufschmieds Hagenbeck eingesetzt. Genau diese Augen sind „die Augen der Geschichte.“⁴³⁰ Gleichsam einer Kamera beobachten sie alle Geschehnisse der Geschichte.

Die Fotografie und das ausgestopfte Geschöpf besitzen die Eigenschaft des Stillstandes. Denn, so stellt Bernd Stiegler fest, ist die Taxidermie zur selben Zeit wie die Fotografie entstanden, was auch zu fotografischen Abbildungen von ausgestopften Tieren führte.⁴³¹

⁴²⁷ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 367.

⁴²⁸ Brundiek, Katharina: Raabes Antwort auf Darwin. Beobachtungen an der Schnittstelle von Diskursen. Göttingen 2005. In: Jahrbuch der Raabe- Gesellschaft. Hg. v. Dirk Götsche, Ulf-Michael Schneider. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008. S. 164.

⁴²⁹ Fauth, Soren R.: Idyllenkonstruktion in Raabes „Der Lar“ und „Eulenpfingsten.“ In: Jahrbuch der Raabe- Gesellschaft. Hg. v. Dirk Götsche und Ulf-Michael Schneider. Tübingen: May Niemeyer Verlag 2008. S. 30.

⁴³⁰ Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 231.

⁴³¹ Vgl. Ebenda S. 229-230.

Taxidermie ist eine Konservierungsmöglichkeit von Tieren, jedoch im plastischen Sinn. Fotografie bedient sich der zweidimensionalen Ebene, wobei aber beide Disziplinen von einem Sterbevorgang geprägt sind. Einerseits der reale Tod in der Taxidermie, andererseits der Tod durch die Objektwerdung der Abgebildeten durch die Kamera.

Im Bezug auf Raabes Roman ist das Starren des Lars ist eine Wiederholung des technischen Blicks der Kamera Blechs. Denn auch der Lar blickt durch seine menschlichen Augen auf all die Geschehnisse der Geschichte, wie auch Blech durch seine Linse blickt. Beide sind Motive des Todes. Die Augen des Lars sind dem dahingeschiedenen Hagenbeck entnommen und Blech fotografiert den Tod. Schnarrwergk wie Blech nehmen auf ihre Weise Bezug auf ihre Lehrmeister. Denn in Hagenbeck fand der Kreistierarzt damals sein Vorbild und Blech schießt nach dem Tod seines Kollegen dessen Leichenporträt.⁴³² Dessen Abzug trägt Bogislaus immer mit sich in seiner Arbeitsmappe.

Der *Pithecus Satyrus* ist in der Hanebuttengasse omnipräsent. Die Nachbarn halten den Tierarzt für wahnsinnig, da er seinen Hausgott anzubeten scheint. Ebenso sind es die Augen des Lars, die das junge Liebespaar am Krankenbett des Alten beobachten, sodass sie ihn schließlich umdrehen und aus dem Zimmer entfernen. Doch der äußerlich hässlich wirkende Lar wird durch die Augen des liebevollen Tierfreundes Hagenbeck zu einem emotionalen Wesen und genau dies „entspricht dem Charakter des alten Tierarztes, denn wenn sich dieser auch noch so widerborstig gegen seine Umwelt abzuschirmen sucht, ist er im Grunde seines Herzens doch ein gütiger und hilfsbereiter Mensch.“⁴³³ Der alte Mann ist der aktive und väterliche Freund, der vor allem das Wohl des jungen Kohls im Sinn hat. Letztendlich ist auch die Pflege des erkrankten Arztes der Grund, dass Rosine und Kohl ein Liebespaar werden. Das glückliche Ende ist umso schöner, da Schnarrwergk genest und Patenvetter des neugeborenen Kindes wird. Überraschenderweise ist der zweite Pate Bogislaus Blech. Der von Rosine zurückgewiesene Fotograf wird nun von Kohl zum beobachtenden Lar geadelt. Bernd Stiegler schreibt über diese Begebenheit:

„Mit dieser Transformation des Photographen zum Lar wird zugleich die Beziehung Blechs zu Kohl ironisch gebrochen, da der >schöne Bogislaus< [...] seinen Freund in deutlich homophiler Konnotation als >Puppe< oder >Püppchen< bezeichnet hatte, sich aber nun selber in eine solche verwandelt.“⁴³⁴

Blech solle nun seinen toten Kamerablick auf die junge Familie richten und sie mit „ironischer Distanz“⁴³⁵ betrachten. Mit der Figur des Bogislaus Blech spielt Raabe auf seinen

⁴³² Vgl. Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 232.

⁴³³ Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke*. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 449.

⁴³⁴ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 233.

Verleger Adolf Glaser, dem eine homosexuelle Neigung nachgesagt wurde, an. Blech wird mit dem Adjektiv der „schöne“⁴³⁶ Bogislaus versehen und eine homoerotische Konnotation wird durch die ständige Ansprache Kohls mit „Puppe“⁴³⁷ unterstützt. Die Figur des Bogislaus Blech wird als unsympathischer Freund neben Kohl gesetzt, um Kohl umso gutmütiger wirken zu lassen.

Der Leichenfotograf ist Symbol des Verfalls eines Malers und bestätigt somit die verächtliche Sichtweise der Literatur auf den Berufsstand des Fotografen. Der erstarrte Blick auf die Welt findet am Ende des Romans seinen Höhepunkt in der Verwandlung Blechs in den Lar. Der Lar als Zeichen des absoluten Stillstandes beobachtet mit toten Augen das Geschehen der Protagonisten.

4.4 Schreibweisen und erzählerischer Aufbau von Wilhelm Raabes *Der Lar*

Wilhelm Raabe zählt zu den großen Autoren des Realismus. Sein literarisches Gesamtwerk ist zwischen hohem Anspruch und Unterhaltungsliteratur angesiedelt. Einerseits sind historische Erzählungen und Novellen zu finden, die wie in *Nach dem Kriege* (1861), *Des Reiches Krone* (1870) oder *Der Marsch nach Hause* (1870), versuchen, die zeitpolitischen Geschehnisse Deutschlands zu verarbeiten. Raabe, der nicht an der Front kämpfte, begleitete die Geschehnisse dennoch „voll nationaler Begeisterung [...]“.⁴³⁸ Diese Themen entsprechen der Forderung des Realismus, über die beobachtete Wirklichkeit zu schreiben und sich nicht der Imagination hinzugeben. Andererseits sind bei Raabes Romanen bereits Ansätze von ökonomischer Problematisierung, wie beispielsweise in der Erzählung *Pfisters Mühle* (1884), zu finden, die die Wasserverschmutzung einer kleinen Urlaubsortschaft durch eine Zuckerrübenfabrik thematisiert. Neben seinen sozialkritischen Motiven, wird auch Raabe, neben Heyse oder Hofmannsthal, vom rasenden Wachstum der Großstädte um 1870 beeinflusst. Hervorzuheben ist Raabes Roman *Die Akten des Vogelsangs* (1896). Ein weiteres Beispiel für den Einfluss der Industrialisierung ist Raabes *Meister Autor* (1874). In *Meister Autor* tritt ein zweites großes Motiv der realistischen und auch später naturalistischen Epoche ein, nämlich die Einführung der neuen technischen Errungenschaft der Eisenbahn.

⁴³⁵ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 233.

⁴³⁶ Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke*. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. *Das Odfeld. Der Lar*. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 224.

⁴³⁷ Ebenda S. 257.

⁴³⁸ Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München: Verlag C.H. Beck 1998. S. 8.

Neben seinem historischen und gesellschaftskritischen Werk stehen humoristische und triviale Erzählungen. *Der Lar* ist ein Beispiel für diese Schaffensperiode und diente lediglich dazu, der finanziellen Misere zu entkommen. Dennoch fügt Raabe in seiner Unterhaltungsliteratur anspruchsvolle Anspielungen auf berühmte Autoren in den Text ein. Sein Schaffen ist jedoch, egal in welchen Bereichen, von stilistischen Feinheiten und seinen besonderen Erzählperspektiven geprägt. Erst durch eine genaue Lektüre werden die Erzählstränge für die Leserin und den Leser deutlich. Denn der Autor bedient sich gerne einer „nichtauthentischen Erzählerinstanz, wie sie der späte Raabe liebt [...]“.⁴³⁹ Nicht nur in *Der Lar* verwendet Raabe dieser Methode, sondern auch die *Stuttgarter Trilogie* gibt es einen auktorialen Erzähler. Dennoch verwendet Raabe nicht ausschließlich diese Erzähltechnik. Gerade sein größter literarischer Erfolg die *Chronik der Sperlingsgasse* verzichtet, wie auch seine 1865 verfasste Arbeit *Drei Federn*, auf diese Erzählinstanz. *Drei Federn* schrieb er bewusst im Stile der *Chronik der Sperlingsgasse*, wobei er jedoch selbst gesteht, dass sich die Erzählperspektive „in ziemlichen Sprüngen bewegt.“⁴⁴⁰ Denn Raabe lässt drei Personen sechs Berichte erzählen und keine übergeordnete Erzählerinstanz fügt die Teile zusammen. Somit entsteht eine Darstellung der Wirklichkeit der erzählenden Figuren und die im Realismus geforderte Vermeidung der „Lüge der Literatur“⁴⁴¹ wird mit dieser Schreibtechnik erreicht. Der poetische Realismus steht im Zeichen der Darstellung der unverstellten Wirklichkeit. Erwin Koppen sieht hier die Schnittstelle zum Fotografiediskurs. Der literarische Realismus, und später Naturalismus, ist nicht nur von Motiven der technischen Industrialisierung beeinflusst, sondern vor allem von der von der Literaturtheorie geforderten objektiven Niederschrift der Welt. Der Autor sollte sich hinter der Erzählinstanz verbergen und nicht erkennbar werden. Sozialkritik ist dabei nicht nur bei Raabe ein zentrales Thema. Im Gegensatz zu Max Dauthendey ist Raabe ein klassischer Vertreter des Realismus. Dauthendey, dessen literarisches Werk nicht mehr in der Hochblüte des Realismus anzusetzen ist, bedient sich eines impressionistischen Stils. Dauthendey ist daher nicht in der Tradition des poetischen Realismus zu sehen. Obwohl beide Autoren größte Begeisterung für die Malerei verspürten, ist ihr literarisches Schaffen von komplett unterschiedlichen Motiven geprägt. Raabe nimmt Bezug auf historische Stoffe und auf die Industrialisierung. Dauthendey bleibt ein Träumer, der sich stets der Imagination und seinen Weltreisen hingibt.

⁴³⁹ Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: Verlag C.H. Beck 1998. S. 27.

⁴⁴⁰ Oppermann, Hans: Wilhelm Raabe. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck/Hamburg: Rowolth 1970. S. 72.

⁴⁴¹ Ebenda S. 72.

Raabe ist und bleibt ein wichtiger Vertreter des Realismus und gehört zum Kanon der deutschsprachigen Literatur. *Der Lar* zählt nicht zu seinen anspruchsvollsten Romanen, sondern gehört in die Kategorie der Unterhaltungsliteratur. Die Entstehungsgeschichte untermauert diese Annahme.

Mit *Der Lar* schafft Raabe eine fragliche Idylle, deren erzählte Zeit von Ostern bis Neujahr spielt. Ursprünglich wollte Raabe seine Erzählung in vierzig Kapitel gliedern, doch er entschloss sich dagegen und trennte die Abschnitte willkürlich mit Sternen.

Raabe bedient sich eines anachronen Aufbaus und beginnt den Roman mit der Geburt des Kindes des jungen Kohls und Rosines. Dass das glückliche Ende an den Beginn gesetzt wurde, kann nur als ein „ironisches Licht, das durch den werkimernen Kontext vorgeprägt ist“⁴⁴² angesehen werden. Das Kennzeichen des Spätwerk Raabes ist der allgegenwärtige Erzähler, da dieser massiv in das Geschehen eingreift. Durch ihn wird die Idylle der Eingangsszene gebrochen und Raabe schafft durch die Vorwegnahme der Geburt mehr Verwirrung beim Leser als Neugier. Nach einem ironischen Einschub der Erzählinstanz erfolgt eine Rückblende auf die familiären Verhältnisse Kohls bis schließlich nach der Zwangsauktion seiner Besitztümer die Geschichte in der Hanebuttenstraße zu Ostern einsetzt. Doch wird die weitere Handlung nicht chronologisch geführt, sondern Raabe fügt eine Zeitsprung von fünf Jahren ein. Jedoch klärt der Erzähler nur rudimentär über die Geschehnisse dieser zeitlichen Aussparung auf. Kohl habe in dieser Zeit sein Studium in Erlangen absolviert, doch „Wer [sic] kann es ins einzelne schildern, wie unser Held sich durch die besagten fünf Jahr durchschlug!“⁴⁴³ Hauptaugenmerk bleibt stets auf dem Protagonisten Warnefried Kohl und die Erzählinstanz verharrt in der Nullfokalisierung. Als er wieder in seine Heimatstadt zurückkehrt, setzt Raabe die Handlung nach dieser Zeitraffung durch zufällige Begegnungen mit Bogislaus und Rosine fort. Dabei sind Raabes Geschichten nach Bernd Stiegler als „Parallel- und Wiederholungsgeschichten konstruiert.“⁴⁴⁴ Vor dem fünfjährigen Zeitsprung und danach werden die zwei Phasen durch Kohl und Blechs Kunstgespräche miteinander verbunden. Blech ist im ersten Teil der Geschichte erfolglos, nach der Rückkehr ist er finanziell abgesichert und Fotograf. Kohl hingegen kam vor seinem Studium zu Geld, ist aber als Philosoph erfolglos.

⁴⁴² Fauth, Soren R.: Idyllenkonstruktion in Raabes „Der Lar“ und „Eulnpfingsten.“ In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. Hg. v. Dirk Götsche und Ulf-Michael Schneider. Tübingen: May Niemeyer Verlag 2008. S. 22.

⁴⁴³ Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966. S. 264.

⁴⁴⁴ Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 233.

Auch die Familiengeschichten wiederholen sich. Der alte Schnarrwergk wurde damals von Kohls Mutter abgewiesen, besuchte aber das Ehepaar regelmäßig, so wie Blech von Rosine abgelehnt wurde und am Ende der Erzählung wird Bogislaus ebenfalls ein guter Freund der jungen Familie Kohl.⁴⁴⁵

Ein wieder zufällig eingebautes Treffen mit Rosine in der Weihnachtszeit löst das Geheimnis um die anonyme Geldspende für Kohls Studienabschluss. Raabe bedient sich der Erzähltechnik der Figurenrückblende, um noch vorhandene Wissenslücken für Handlungsmotive der Protagonisten zu erklären. In einer Rückblende in Form einer Figurenrede von Rosine erzählt sie über die Entwicklung der Freundschaft zum alten Schnarrwergk, der wiederum Rosine erzählt, warum er Kohl finanziell unterstützt. Dieses Schlüsselereignis findet während eines Pfingstspazierganges statt und ist zweiter zeitlicher Orientierungspunkt der *Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte*. Die Weihnachtshandlung wird von Raabe weitergeführt, indem Kohl wiederum Schnarrwergk zufällig auf einem Markt begegnet, als der alte Mann einen Schlaganfall erleidet. Die traurigen Umstände lösen sich jedoch zu Neujahr auf, da der Alte wieder genest. Die Erzählung schließt mit der glücklichen Versöhnung aller Beteiligten. Die Vorgeschichte zur Geburt des Sohnes von Kohl und Rosine ist zu Ende erzählt. Die Schlusssequenz ist zugleich ein Zeitsprung und der Leser kennt die Entstehung der Liebesgeschichte vollkommen. Wie lange Raabe die Handlung vom Ende der *Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte* bis zur Exposition rafft, geht nicht aus dem Text hervor.

Der Lar rechnet nicht nur mit dem fotografischen Medium ab, sondern auch mit der damaligen Einstellung zu jeglichen Kunstbereichen. Kohl scheitert als Philosoph, Blech als Kunstmaler und Rosine als Musikerin. Der Roman beschreibt den künstlerischen und finanziellen Überlebenskampf eines wahrhaftigen Künstlers in der Gesellschaft gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

Raabe schafft mit seinem Werk ein Stück Unterhaltungsliteratur, doch ist die *Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte* „gleichsam selbst eine [...] in einem Atemzug virtuos komponierte marktgängige und marktwidrige Literatur, illusionsevozierend und illusionszerstörend, kurz: Metaliteratur raffiniertester Art.“⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Vgl. Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 233.

⁴⁴⁶ Fauth, Soren R.: *Idyllenkonstruktion in Raabes „Der Lar“ und „Eulenpfingsten.“* In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*. Hg. v. Dirk Götsche und Ulf-Michael Schneider. Tübingen: May Niemeyer Verlag 2008. S. 30.

5. Die Frau als Künstlerin: Fotografinnen in Louise Otto-Peters' Roman *Neue Bahnen* (1864)

5.1 Entstehung und emanzipatorische Tendenzen im Roman *Neue Bahnen*

Louise Otto-Peters' literarisches Schaffen steht im Zeichen ihrer emanzipatorischen Forderungen. In mehr als sechsundzwanzig Romanen, neun Erzählbänden und vier Lyrikbänden spiegeln sich ihre politischen Tendenzen wider, da sie mit dem Schreiben versucht, die sozialen Missstände aufzuzeigen.

1864 wurde der Roman *Neue Bahnen* in Wien veröffentlicht. Der Romantitel verweist „in direkter Linie auf das gleichnamige Presseorgan [...], welches sie ab 1865 dreißig Jahre lang herausgab.“⁴⁴⁷ Das Leitmotiv, neue Bahnen gegen die bürgerlichen Konventionen zu beschreiten, begleitet Otto-Peters' literarische Protagonisten und Protagonistinnen. Zeugnisse der Entstehungsgeschichte lassen sich jedoch nur schwer finden, da ihr literarisches Werk von der Literaturrezeption ignoriert wurde. Über den Roman ist bekannt, dass Otto-Peters ihn nach der gescheiterten Revolution verfasste und sich der Literaturmarkt zu dieser Zeit auf belletristische Themen fokussiert hatte. Das klassische Frauenbild wurde wieder auferweckt und Otto-Peters konnte dies nicht mit ihrer liberalen Denkweise in Einklang bringen. Die Zeit nach der Revolution nutzte sie, um neue Ideen zu sammeln, da ihr herkömmliches idealistisches Frauenbild aus ihrem Frühwerk keinen Anklang mehr fand. Es fehlt der Autorin an starken Vorbildern für ihre weiblichen Figuren. Christine Otto beschäftigt sich mit diesem Wandel ihres literarischen Schaffens in ihrer Dissertation über *Variationen des >poetischen Tendenzromans< Das Erzählwerk von Louise Otto-Peters (1995)*. Otto-Peters persönliches Leben war „als literarisches Vorbild kaum noch geeignet, denn die 'Lerche des Vormärz' war verstummt und es sollte acht Jahre dauern, bis sie 1864 mit *Neue Bahnen* an die emanzipatorischen Aussagen des Frühwerks anknüpft.“⁴⁴⁸ Themen und Motive ihres Spätwerkes gleichen zwar ihrer frühen literarischen Tätigkeit, doch ist die Autorin bemüht, „die Einflüsse der Umwelt immer stärker in die (geistige) Entwicklung der Figuren zu integrieren [...]“.“⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Otto, Christine: *Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto-Peters*. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 171.

⁴⁴⁸ Ebenda S. 167.

⁴⁴⁹ Ebenda S. 171.

5.2 Künstlerexistenzen im Roman *Neue Bahnen*

„[...] welche Tollköpfe sind diese Künstler [...]!“⁴⁵⁰
Wilhelm von Störmthal

Neue Bahnen steht nicht nur im Zeichen des emanzipatorischen Kampfes für das Recht der Frau auf Arbeit, sondern illustriert ein Zeit- und Gesellschaftsbild, welches künstlerischen Berufen jeglicher Art eine verächtliche Zukunft prophezeit.

Im Roman zeichnet Louise Otto-Peters die Geschichte vierer Familien. Die Handlungsstränge überschneiden sich durch Bekanntschaften und Beziehungen zwischen den Vertretern der jeweiligen Familienverbände. Am Beginn der Handlung erzählt Otto-Peters die Geschichte der Familie Ahlhorn, die nach dem Tod des Vaters, eines Geheimrats, ihr neues Familienoberhaupt im ältesten Sohn Paul Ahlhorn mit seiner Frau Minette und den Kindern gefunden hat. Sein Stiefbruder Richard und seine Stiefschwester Felicitas sind jedoch eine Enttäuschung für das Hause Ahlhorn, da Richard im Gegensatz zu Paul nicht Gerichtsrat geworden ist, sondern Schriftsteller. Auch Felicitas weigert sich, ein Leben als Hausfrau und Gattin zu wählen, was zu großen Auseinandersetzungen führt. Felicitas lehnt die vorhergesehene Heirat mit einem Rechtsanwalt, Herrn Baum ab, was dazu führt, dass sie von Paul des Hauses verwiesen wird. Sie nimmt daraufhin einen Posten als Gehilfin in einem fotografischen Atelier von Frau Reichmann an. An ihrem Arbeitsplatz besuchen sie zwei Männer, einer von ihnen ist Wilfried von Störmthal, der andere Sigismund Umbach, beide aus der Ortschaft Friedleben. Sigismund, ein Bekannter von Richard Ahlhorn, entdeckt im Laufe des Aufenthaltes im Atelier, dass Felicitas die Schwester seines Freundes Richard ist. Sigismund, ein erfolgloser Musiker und Sohn einer Pastorenfamilie ist das Bindeglied zur zweiten großen Familiengeschichte. Denn er ist seit seinen Jugendtagen in Editha verliebt, die aus adeliger Familie aus dem Schlosse zu Friedleben stammt. Durch seine Ambitionen Violinenspieler zu werden, verbietet jedoch der Vater Edithas die Beziehung. Als Schandfleck seiner Eltern beginnt er eine Musiklehre fernab seines Heimatortes. Doch Editha ist überzeugt, wenn Sigismund ein Virtuose auf der Violine wird, können ihre Eltern nichts gegen diese Verbindung einwenden.

Währenddessen pflegt der ebenfalls aus adeligem Hause stammende Wilfried von Störmthal seine Beziehungen zum nachbarschaftlichen Schlosse Friedleben. Obwohl er Interesse an der jungen Dame aus dem Fotoatelier hat, will er eine Verbindung zu Editha aufbauen, da Wilfrieds kupplerische Mutter dies begrüßen würde. Editha zeigt nur Interesse an Wilfried,

⁴⁵⁰ Otto, Louise: *Neue Bahnen*. Zweiter Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 208.

weil sie erhofft, er würde ein Fürsprecher seines Freundes und ihres Geliebten Sigismund in Friedleben werden. Wilfried missinterpretiert ihre Zeichen und macht Editha einen Heiratsantrag. Während einer einjährigen Brautzeit macht Wilfried Karriere und wird im Dienste der Regierung zum Hofrat.

Auf Grund Wilfrieds Einfluss auf das Königshaus schlägt er, um Felicitas wiederzusehen, der Kronprinzessin vor, sich im Atelier von Frau Reichmann porträtieren zu lassen, die sich nach diesem Auftrag mit dem Titel Hoffotografin schmücken darf. Ebenso bringt er die Karriere von Sigismund in Schwung, der sein Meisterkonzert auf der Violine am Hofe spielen darf. Dies bedeutet für den brotlosen Musiker den Durchbruch und diesem Konzert wohnten ebenfalls Felicitas und ihr Bruder Richard bei. Richards und Felicitas familiäre Bande vertiefen sich allmählich wieder. Als Sigismund von der Verlobung seiner geliebten Editha erfährt, fährt er auf große Konzertreise nach Amerika, um seine Karriere noch mehr anzutreiben. Er weiß jedoch nicht, dass Editha die Heirat mit Wilfried nicht wünscht. Trotz seiner bevorstehenden Vermählung mit Editha, findet Wilfried immer mehr Interesse an Felicitas. Er schenkt ihr ein Theaterabonnement, um Zeit mit ihr verbringen zu können. Doch ist dies nicht der einzige Hintergrund dieser Treffen. Wilfried will über Felicitas ihrem Bruder Richard geheime Akten des Hofes zuspielen. Richard, der bei einer politischen Zeitschrift tätig ist, soll diese Informationen an die Öffentlichkeit bringen, jedoch darf Wilfried als Quelle niemals bekannt werden. So muss Felicitas Wilfried das Versprechen geben, seinen Namen niemals im Zusammenhang mit den Informationen zu erwähnen. Auf Grund der intensiven Beziehung zu Wilfried kündigt Felicitas ihren Beruf, da nur ledige Damen als Gehilfinnen im Fotoatelier erlaubt sind. Als Wilfried Felicitas seine Liebe gesteht, flieht sie entsetzt zu ihrem Bruder, der ihr hilft ein eigenes Fotoatelier zu eröffnen. Die vorgespielte Liebe zwischen Wilfried und Editha geht in die Brüche, bis schließlich Editha den Mut aufweist, die Verlobung aufzuheben.

Die politischen Verhältnisse im Land werden immer drastischer und Felicitas kommt unter Druck, ihre Quellen über die geheimen Informationen des Hofes preiszugeben. Von ihrer Treue begeistert, verliebt sich Wilfried, der in der Zwischenzeit zum Minister befördert wurde, mehr in Felicitas. Felicitas sieht sich als Grund, warum sich die Verlobung zwischen Wilfried und Editha aufgelöst hat, deshalb antwortet sie nicht auf seine Briefe. Da ihre Geschäfte im Atelier gut laufen, ist Felicitas von ihrer neu gewonnen Freiheit begeistert und kann sich dadurch von den Liebesverwirrungen gut ablenken.

Als Sigismund wegen einer Erkrankung seines Vaters wieder in die Heimat zurückkehrt, erfährt er während des Besuchs in Felicitas Atelier, dass Editha nicht mehr mit Wilfried

verlobt ist. Bei seiner Rückkehr nach Friedleben zu Pfingsten genießt er nun hohes Ansehen. Um Vater und Mutter endgültig von dem guten Gemüt Sigismunds zu überzeugen, schlägt Editha vor, Sigismund soll ihren Bruder Rudolph entlasten. Denn Rudolph war in einen Überfall verwickelt und Sigismund kann als Zeuge der Geschehnisse bezeugen, dass er niemanden dabei verletzt hat. Glücklicherweise stimmen die Eltern Edithas der Heirat zu und Rudolph muss nur eine Geldstrafe zahlen. Felicitas und Richard sind mit Sigismund nach Friedleben gereist. Als Wilfried erfährt, dass Felicitas in seiner Heimatstadt ist, sucht er sie auf und bedankt sich für ihre Verschwiegenheit und Treue. Schließlich hält Wilfried um die Hand Felicitas an, die seinen Antrag annimmt. Diese Heirat ist es auch, die eine Versöhnung mit Paul und Minette bewirkt.

Richard und Sigismund

Der Roman *Neue Bahnen* skizziert das Leben von Außenseitern und zeigt junge Protagonistinnen und Protagonisten voller Idealismus. Der am Anfang des Romans vierundzwanzigjährige Sigismund entscheidet sich gegen den Willen seines Vaters, einem Pastor und Dorfschulmeister, für eine Künstlerlaufbahn als Violinist. Als „ein gottloser Musikanter“⁴⁵¹ opfert er sein gesellschaftliches Ansehen, das er erst im Laufe des Romans wieder erlangen sollte. Seinen guten Freund Richard Ahlhorn ereilt ein ähnliches Schicksal. Der junge Mann entscheidet sich gegen den Wunsch seiner Familie, Gerichtsrat zu werden, denn die „trockene Juristerei war ihm längst nur Nebensache gewesen, die Begeisterung für alle Schöne und Hohe, der Triebe des Schaffens war in ihm zu mächtig [...]“⁴⁵² Richard und Sigismund teilen den Gedanken der hohen Kunst, die ihre Seele beherrscht und derer sie sich nicht erwehren können und „so schwuren sie sich nicht nur einander, sondern auch den neuen Bahnen Treue, auf denen zu wandeln sie sich trotz aller Hindernisse und Kämpfe von ihrem eigenen Selbst gezwungen fühlten!“⁴⁵³ Künstler sein bedeutet für Richard und Sigismund, ihren neuen Bahnen Treue zu schwören. Dem Idealismus folgend, schöpft der wahrhaftige Künstler aus dem Schmerz, der ihn auf seinem Wege zurückwirft, seine Kreativität. Was jedoch in Wilhelm Raabes *Der Lar* einen Abstieg bedeutet hat, ist für Otto-Peters' Figur Richard ein erfolgreicher Beruf. Er wird nicht glorreicher Literat, sondern Reporter eines demokratischen Blattes. Dennoch ist diese Berufswahl nur in den Augen Richards ein Erfolg. Sein Bruder Paul, Stellvertreter des gut bürgerlichen Lebens, ist Gegner dieser Entscheidung. Paul spricht sich ähnlich wie Minette gegen die demokratische Intention seiner Verse aus. So

⁴⁵¹ Otto, Louise: *Neue Bahnen*. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 82.

⁴⁵² Ebenda S. 91.

⁴⁵³ Ebenda S. 92.

stört es ihn mehr, dass er politische Gedichte schreibt, als die Tätigkeit der Schriftstellerei an sich. Doch während politischer Verwirrungen, kommt Richard eine große und einflussreiche Rolle zu. Störmthal benutzt ihn für seine Zwecke, da der regierende Fürst unzurechnungsfähig geworden ist und Wilfried auf Seiten des Kronprinzen gegen das oppositionelle Junkertum und den Vertretern des Klerus steht.

Die Figur Störmthal, der durch die Bekanntschaft zum Hause Wasserburg und zur Familie Umbach die Handlungsstränge immer wieder zusammenführt, will prekäre Informationen Richard zuspiesen, um die Opposition zu schwächen und den Kronprinzen „mit einem Nimbus von Liberalität und Humanität zu umgeben [...]“. ⁴⁵⁴ Durch Richards Tätigkeit für das politische Blatt gewinnt er hohes öffentliches Ansehen, jedoch nicht von seinem Bruder Paul. Seine Karriere kann als erfolgreich angesehen werden, obwohl er sich erst auf den neuen Bahnen beweisen musste.

Der gute Freund Richards, Sigismund Umbach, kann sein Leben als Musiker ebenfalls nur mit der Abkehr von seiner Familie beginnen. Zwar schenkte ihm der Hauptmann der Wasserburg, der Vaters Edithas, seine erste Geige, dennoch war für ihn das Studium der Theologie bestimmt. Für diese Zwecke sollte er in den Grundzügen ein Instrument beherrschen, dass er aber daraus einen „Lebensberuf machen, ein fahrender Musikant, vielleicht ein Virtuose zu werden, der bald genug von seinen hohen Einbildungen zurückkommt, um als Bierfiedler zu enden- das ist [...] tief verächtlich.“ ⁴⁵⁵ Trotz dieser herabwürdigenden Aussage von Edithas Vater, beginnt er seine Karriere als Musiker. Dies bedeutet, dass er seine Beziehung zu Editha aufgeben muss. Das Streben in ihm, das Höchste zu erreichen, ist der Drang des jungen Genius. Erst nach einer langen Ausbildungsphase betritt Sigismund wieder das Parkett der hohen Gesellschaft, als er sein vielgerühmtes Meisterkonzert mit Hilfe Störmthals am Hofe spielen darf. Dieser Motivationsschub steht jedoch im Gegensatz zum Misserfolg in seinem privaten Leben, da Editha mit Störmthal verlobt ist. In der Hoffnung, dass er mit eintretendem Erfolg wieder bei seiner Familie und der Familie Edithas Anerkennung erlangt, reist er mit Liebeskummer auf eine Konzertreise nach Amerika. Dort gelingt ihm der große Durchbruch und er schickt seiner Mutter, deren Stolz auf den Sohn langsam wächst, Briefe mit finanzieller Unterstützung. Dennoch lehnt er ein vorgeschlagenes weihnachtliches Versöhnungsfest mit der Familie ab.

Louise Otto-Peters' Gesamtwerk ist von vielen Stärken und Schwächen geprägt, doch die begeisterte Musikanhängerin benutzt die Musik „als Medium der Gefühle, Sehnsüchte und Hoffnungen[...]. In fast keinem Roman verzichtet sie auf die Darstellung 'heiliger Momente'

⁴⁵⁴ Otto, Louise: Neue Bahnen. Zweiter Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 22.

⁴⁵⁵ Otto, Louise: Neue Bahnen. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 80.

des Kunstgenusses.“⁴⁵⁶ So kann das Hofkonzert Sigismunds als eine derartige musikalische Darstellung gelesen werden, da es von allen Beteiligten hoch gelobt wurde. Genau wie Richard muss Sigismund sich erst von seinem Elternhaus emanzipieren, um künstlerisch erfolgreich zu werden. Sigismund und Richard scheitern aber nicht. Beide sind in ihren künstlerischen Berufen erfolgreich und können nach langem Kampf ihre Ziele erreichen. Sigismund erobert Editha, die standesgemäß über ihm steht, aber auf ihren Titel verzichtet, und Richard versöhnt sich mit seinem Bruder Paul, nachdem Felicitas geheiratet hat. Doch Felicitas Wege führen sie nicht auf die Pfade der klassischen Disziplinen der Kunst. Obwohl sie wie ihr Bruder Richard ihr Leben auf neue Bahnen lenken will, sucht sie ihre Freiheit als Fotografin.

5.3 Die Frau als Fotografin

Nicht Felicitas, deren Berufswahl als Fotografin noch nicht als Künstlerin zu verstehen ist, sondern ihr Bruder ist als Schriftsteller ein Beispiel für einen talentierten Schreibkünstler. Louise Otto-Peters erschafft als erste Autorin ihrer Zeit, analog zu ihren theoretischen Schriften zum Thema Frauenrecht, starke literarische Frauenfiguren. Als Unterhaltungsliteratur getarnt, schrieb Otto-Peters Geschichten starker Frauen. Ihre zwei obersten Prinzipien waren „dass *für* die Frau alles *durch* die Frauen gewonnen werden müsse, wenn es Bestand haben solle, und das demokratische Ideal.“⁴⁵⁷ Ihr Frühwerk ist dabei, so stellt Christine Otto fest, von einem erhabenen Frauenbild geprägt. Doch selten gelingt es der Autorin, „ihren weiblichen Romanfiguren ein realistisches Profil zu geben.“⁴⁵⁸ Ihr in der Literatur verfolgtes Weiblichkeitsideal sollte eine Vorbildrolle für die Frauen des 19. Jahrhunderts erschaffen. Louise Otto-Peters vereint in ihrem Frühwerk zwei Emanzipationsmodelle und nimmt „traditionalistische als auch innovative Elemente“⁴⁵⁹ auf. Sie ist für die Bildung der Frau, jedoch lässt sich dies auch mit der Rolle der Ehefrau vereinen, deswegen wurde Otto-Peters auch als „konservative Feministin“⁴⁶⁰ angesehen.

⁴⁵⁶ Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 120.

⁴⁵⁷ Koepcke, Cordula: Louise Otto-Peters. Die rote Demokratin. Freiburg im Breisgau [u.a]: Verlag Herder 1981. S. 27.

⁴⁵⁸ Otto, Christine: Emanzipation der Frau als literarische Innovation. Weibliche Vorbildfiguren und emanzipatorische Protestkomplexe im frühen Romanwerk (1843-1852) von Louise Otto-Peters. In: Forum Vormärz Forschung. Jahrbuch 1996. Autorinnen des Vormärz. Hg. v. Helga Brandes und Detlev Kopp. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1997. S. 131.

⁴⁵⁹ Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 31.

⁴⁶⁰ Ebenda. S. 31.

Exemplarisch für die These des überhöhten Frauenideals stehen Angelika von Soltenau aus dem Roman *Kathinka* (1844), Adelheid von Strahlheim aus *Die Freunde* (1845), Johanna Linden in *Römisch und Deutsch* (1847), Thekla und Eugenie in *Buchenheim* (1851) und Helene Gärtner aus *Vier Geschwister* (1852) und der Fortsetzung *Drei verhängnisvolle Jahre* (1867). Alle eben genannten Frauenfiguren sollen die Suche „funktionierender Leitbilder“⁴⁶¹ beenden und dabei driftet Otto-Peters in ein fast utopisches Schema ab. Bereits mit Adelheid von Strahlheim aus *Die Freunde* schafft sie eine starke Frau, die zwar aus adeligem Hause stammt, aber durch ihr demokratisches Engagement einen „bürgerlichen Habitus“⁴⁶² an den Tag legt. Erst mit der Figur der Johanna Linden schafft die Autorin eine Emanzipierte aus dem Bürgertum, denn genau das Bürgertum sollte mit Otto-Peters feministischen Gedanken befruchtet werden. Zusammenfassend kann über ihr frühes Romanwerk gesagt werden, dass die überhöhten Emanzipierten für die bürgerliche Leserschaft, die auch Otto-Peters Frauenrechtstheorien nicht kannten, nicht geeignet waren.

Erst mit dem Roman *Neue Bahnen* setzt ein realistisches Frauenbild ein.⁴⁶³ Die aus gutem Haus stammende Felicitas Ahlhorn beginnt, da sie sich gegen für sie vorgesehene Heirat entscheidet, in einem fotografischen Atelier bei Frau Reichmann zu arbeiten. Doch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert war die Fotografie ein reines Männergewerbe. Die Fotografie ist laut Max Dauthendeyes Aufzeichnungen *Der Geist meines Vaters* eine Kunstform, „die bei der Ausübung nicht bloß weiseste Geduld, sanfteste Behandlung, sondern auch schärfste, peinlichste Beobachtung vom Manne forderte.“⁴⁶⁴ Somit steht der Roman nicht nur im Zeichen der Forderung für die Möglichkeit auf Arbeit für Frauen, sondern auch des Emanzipationsprozesses des männerdominierten Gewerbes der Fotografie. Dennoch ist gerade die Überwindung der Geschlechterdifferenzen ein großes Wagnis. Der Einzug in ein rein männliches Gewerbe ist ein Novum im Frauenroman des Nachmärz. Warum die Fotografie ein reines Männergewerbe ist, kann mit einem Aufsatz Ludwig Pfau's erklärt werden. Er konstatiert in seinen *Freien Studien* (1862)⁴⁶⁵ zur Kunst das Gegensatzpaar

⁴⁶¹ Otto, Christine: Emanzipation der Frau als literarische Innovation. Weibliche Vorbildfiguren und emanzipatorische Protestkomplexe im frühen Romanwerk (1843-1852) von Louise Otto-Peters. In: Forum Vormärz Forschung. Jahrbuch 1996. Autorinnen des Vormärz. Hg. v. Helga Brandes und Detlev Kopp. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1997. S. 133.

⁴⁶² Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 151.

⁴⁶³ Vgl. Ebenda S. 171.

⁴⁶⁴ Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters*. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages). S. 47-48.

⁴⁶⁵ Pfau, Ludwig: *Freie Studien*. Études sur l'art. Paris 1862. Zit. nach Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges*. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 219.

„>Empfindung< und >Gedanke< [...].“⁴⁶⁶ Wenn man der geschlechtspezifischen Zuordnung beider Begriffe folgt, gehört die *Empfindung* in den Bereich der Frau und der *Gedanke* in den Bereich des Mannes. Folglich sollten „Männer [...] die geborenen Wissenschaftler, Frauen dagegen geborene Künstlerinnen sein.“⁴⁶⁷ Somit lässt sich die Feststellung Dauthendeys beweisen, dass das technische Fotografiegewerbe nur von Männern dominiert werden kann. Doch wenn Fotografie einen Kunstanspruch haben soll, müssen Fotografen die Kategorie *Empfindung* erfüllen. Bernd Stiegler erklärt in seiner Untersuchung *Philologie des Auges* diese These Pfaus und stellt fest, dass der Künstler viel mehr eine Symbiose beider Bereiche aufweisen muss. Die Betonung liegt jedoch auf dem männlichen Künstler, der in der Lage ist, Kunst und Technik miteinander zu verknüpfen. Trotzdem kann die Opposition zwischen Kunst und Wissenschaft in weiterer Folge nicht aufgehoben werden. Gerhard Plumpe beschreibt die Ästhetik des 19. Jahrhunderts mit dem Gegensatzpaar Kunst, welche für Autonomie, Menschlichkeit, Kreativität und Leben steht, und Technik, die für Mechanismus, Maschine, Anonymität, Regularität und Tod konnotiert wird.⁴⁶⁸ Somit wird deutlich, wie schwer eine künstlerische Identität des Fotografen aufzubauen war.

Kunststereotypen und deren Variationen lassen sich auch in einem anderen literarischen Zeugnis finden. In der Novelle *Penelope* (1889)⁴⁶⁹ von Rudolf Czerny werden die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen ebenfalls wie bereits angedeutet, übernommen. Deshalb stellt Bernd Stiegler fest, dass sich die Grundoppositionen der Fotografiedebatte auf die Geschlechterorganisation übertragen, aber auch umkehren lassen.⁴⁷⁰ Louise Otto-Peters Roman ist als Spiel mit diesen Stereotypen zu lesen.

⁴⁶⁶ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 219.

⁴⁶⁷ Ebenda 219.

⁴⁶⁸ Vgl. Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus.* München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 28.

⁴⁶⁹ Czerny, Rudolf: *Penelope.* In: *Ein Preisausschreiben. Künstler-Novelletten.* Hg. v. G.. Ramberg. Berlin 1889. S. 175-189. Zit. n. Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 217.

⁴⁷⁰ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 218.

5.3.1 Frau Reichmann

Die Fotografin und Besitzerin eines Ateliers, Frau Reichmann, kann als ein Bruch zu der stereotypen Gender- Organisation verstanden werden. Diese starke Frau nimmt eine Vorbildfunktion ein und ist entgegen aller Klischees eine Meisterin ihres Faches. Louise Otto-Peters gibt ihrer Figur die selbst verspürte „Begeisterung für technische Errungenschaften“⁴⁷¹ mit. Denn Frau Reichmann arbeitet anfänglich als Gehilfin für ihren Mann, einen Maler und Fotograf, der jedoch der Trunksucht und dem Müßiggang verfällt. Sie und die aus der Ehe entstandene Tochter leiden unter den Herrschaft des Mannes. Ihr Gatte war „in seinem Fach durch seine gute Leistung als vorzüglich anerkannt“⁴⁷², dennoch konnte er das Geschäft nicht mehr sinnvoll führen. Frau Reichmann übernahm somit immer mehr Funktionen im Betrieb, bis schließlich viele Kunden nur wegen ihrer guten Arbeit das Atelier besuchten. Ihre Selbstständigkeit war es auch, die nach dem für sie erlösenden Tod ihres Mannes, das Fotoatelier am Laufen hielt. Als jedoch ein Angestellter seine männliche Autorität unter Beweis zu stellen glaubte, entließ ihn Frau Reichmann. Deshalb nahm die Atelierbesitzerin Felicitas als neue Gehilfin auf. Denn ihr Geschäft ist ein reiner Frauenbetrieb und neben Felicitas wollte Frau Reichmann junge Damen in ihrem Fach ausbilden. Sie ist dabei der Prototyp einer selbstständigen Frau, die ihre schlechten Erfahrungen in der Ehe dazu nutzt, andere Frauen davor zu warnen. Ihre Ablehnung gegen die Dominanz der Männer wird mit der Drohung auf Entlassung nach einer möglichen Verheleichung ihrer Angestellten deutlich. Felicitas wird dieses Schicksal ebenfalls erleiden, doch dies ist für sie ein Anstoß beruflich selbstständig zu werden. Also ist Frau Reichmann die Initiatorin für Felicitas Mut zur Eigenständigkeit, da die junge Frau ein eigenes Atelier eröffnen wird.

Die Hauptkundschaft des Reichmann'schen Fotoateliers ist die Damenwelt, da die Fotografin es zu verstehen wusste, „für jede Person die vorteilhafteste Position zu finden.“⁴⁷³ Um dies zu gewährleisten, stellt Frau Reichmann ihren Kundinnen ein Toilettenzimmer mit Utensilien zur Verfügung und die Fotografin schießt ihre Fotografien mit großer Sensibilität. Dies ist eine Eigenschaft, die Barthes einem guten Porträtfotografen zuspricht. Denn der Porträtfotografie spricht Barthes vier Variable zu: „Vor dem Objekt bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und

⁴⁷¹ Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 172.

⁴⁷² Otto, Louise: Neue Bahnen. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 63.

⁴⁷³ Ebenda S. 68.

der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen.“⁴⁷⁴ Da diese vier Dimensionen einen unnatürlichen Zustand erzeugen, ist hier der Grund für unecht wirkende Porträts zu lokalisieren. Um diesen Verfremdungseffekt zu vermeiden, ist ein enger Kontakt mit dem zu Fotografierenden herzustellen. Bei einem Nichtgelingen kann dies große Aufregung erzeugen, doch Frau Reichmann kann ihre Kundinnen und Kunden zufrieden stellen.

Frau Reichmann als Fotografin hat ihr Atelier nicht als reines Damenatelier klassifiziert. Es ist die Gesellschaft, die annimmt, dass Fotografinnen nur Frauen abbilden dürfen. Männer waren nur in Begleitung ihrer Frauen oder Verlobten in ihren Geschäftsräumen zu finden, da sie bei alleinigem Erscheinen den Zorn der Fotografin auf sich zogen.

Frau Reichmanns Atelier ist unter Verdacht, mit der Einstellung junger Damen nur geschäftliches Interesse zu verfolgen. Der von Felicitas zurückgewiesene Jurist Baum spricht über Atelier:

„Doch auch hier ruft man noch andere Anziehungskräfte zur Hülfe.- Und ganz so wie man in gewissen Etablissements von zweifelhafter Moralität unter die Anzeigen setzt [...]: Bedienung par dames- so sind hier auch neue Photographieanstalten entstanden, die ebenfalls bald, [...] unter ihre Anzeigen setzen werden: Bedienung par dames!- Hübsche Mädchen, die durch ihre Physiognomien gern noch ein Geschäft machen möchten, werden jetzt Photographinnen.“⁴⁷⁵

Baum vertritt diese von den männlichen Figuren des Romans dominierte Meinung, die den Beruf der Fotografin abwertet. Nicht nur die Bedienung *par dames*, sondern auch der Besitz einer Fotografie einer Dame ist erotisch zu verstehen.⁴⁷⁶ So kommt Felicitas Porträt in den Besitz von Wilfried von Störmthal. Durch das Betrachten der Fotografie drückt er sein Begehren gegenüber Felicitas aus.

Zusammenfassend ist Frau Reichmann als erfolgreiche Fotografin zu verstehen, da sie auch durch Störmthal die Gelegenheit bekommt, die Kronprinzessin zu fotografieren, was zu ihrem neuen Titel Hoffotografin führt. Inwiefern sie auch als Künstlerin zu verstehen ist, wird im Roman *Neue Bahnen* nicht deutlich. Sie stellte viel mehr eine helfende Hand in Felicitas Emanzipationsprozess dar.

⁴⁷⁴ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 22.

⁴⁷⁵ Otto, Louise: Neue Bahnen. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 112.

⁴⁷⁶ Vgl. Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 218.

5.3.2 Felicitas Ahlhorn

Die junge Felicitas ist eine realistisch gezeichnete Figur, die das Eheleben ablehnt und ihrer Sehnsucht nach Freiheit folgt. Sogar einer Fliege, sieht sie „mit neidischen Blicken nach, wie es im Abendsonnenstrahl dahingaukelte- hätte man sie doch auch so fortgelassen!“⁴⁷⁷ Minette mit ihrem dunklen Haar und ihrem „krankhaften Ausdruck der Reizbarkeit“⁴⁷⁸ stellt das Pendant zu Felicitas dar. Die Hausfrau beeinflusst ihren Mann negativ und erreicht, dass Paul den Kontakt zu seinen Geschwistern abbricht. Felicitas versteht das eheliche Verhalten ihrer Schwägerin nicht. Diese wiederum verhöhnt Felicitas waghalsigen Schritt, eine arbeitende Frau zu werden. Felicitas leidet viel mehr ihr starker Freiheitsgedanke. Sie empfindet für die arrangierte Ehe zwischen ihr und Herrn Baum nur Ekel und ist „von der Eitelkeit des Mannes, der von einem Mädchen, das ihm noch nie das geringste Zeichen eines zärtlichen Gefühls [...] gegeben, ein Ja auf seine Werbung erwarten konnte“⁴⁷⁹ entsetzt. Ihr Liebesverständnis beruht auf wahrhaftigen und nicht auf zweckgebundenen Gefühlen.

Hier spiegelt sich Otto-Peters starker emanzipatorischer Gedanke wider. Eines ihrer Hauptanliegen war die Bildung der Frau. In diesem Zusammenhang sollten also Frauen nicht mehr „zu Puppen der Männer“⁴⁸⁰ erzogen werden. Denn „Frauen bleiben Zeit ihres Lebens hindurch Kinder. Erst leben sie unter [...] Aufsicht im Elternhause und wagen keine anderen Ansichten zu haben als die in den Familien herrschenden; dann werden sie Gattinnen und [...] urteilen [...] im Geist ihres Mannes.“⁴⁸¹ In ihren politischen Kampfschriften wie *Das Recht der Frauen auf Erwerb* (1866) und der Schrift *Einige deutsche Gesetzesparagrafen über die Stellung der Frau* (1876) nimmt sie genau diesen Gedanken auf und plädiert für die Selbstständigkeit der Frau.

Felicitas findet eine Arbeitstelle als Gehilfin der Fotografin Frau Reichmann. Die Atelierbesitzerin schwächt die Anforderungen an die Arbeitsstelle „französische Sprache, ein wenig Zeichnen und allgemeiner Intelligenz [sic]“⁴⁸² für Felicitas ab. Doch mit dem Einstieg in den fotografischen Beruf verliert die Protagonistin ihr Ansehen im öffentlichen Leben und ist in einer gesellschaftlichen und „familiären Isolation“⁴⁸³ gefangen. Dennoch wird dieser

⁴⁷⁷ Louise Otto: Neue Bahnen. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 6-7.

⁴⁷⁸ Ebenda S. 7.

⁴⁷⁹ Ebenda S. 13.

⁴⁸⁰ Twellmann, Margrit: Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklungen 1843-1889. Königstein: Athenäum- Verlag 1976. S. 7.

⁴⁸¹ Koepcke, Cordula: Louise Otto-Peters. Die rote Demokratin. Freiburg im Breisgau [u.a]: Verlag Herder 1981. S. 29.

⁴⁸² Otto, Louise: Neue Bahnen. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 60.

⁴⁸³ Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 173.

Schritt in nach Gerhard Plumpe als „eine `positivere´ Darstellung der Photographie in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts“⁴⁸⁴ angesehen, auch wenn der von Felicitas abgewiesene Mann ihr Gewerbe abwertet, indem er Fotografinnen nur als optischen Aufputz für das Atelier sieht. Sie beherrscht die Technik des Fotografierens und Entwickelns und bearbeitet gewissenhaft fotografische Platten in der Dunkelkammer mit Hilfe von Joddämpfen.

Frau Reichmann hält sie vom angrenzenden Glassalon und dem Toilettenzimmer fern, als männliche Kundschaft, nämlich Sigismund und Wilfried, das Geschäft betritt. Doch durch den Türschlitz erblickt sie beide Männer und fühlt sich zu dem kleineren und älteren Wilfried hingezogen. Felicitas will sich im Gespräch mit den Männern beim nächsten Treffen nicht blamieren und nie „hatte ihr Bildungstrieb eine größere Anregung empfangen, als diejenige war, die insofern von Störmthal ausging, als sie alles daheim nachschlug und studierte, was er etwa berührt hatte.“⁴⁸⁵ Genau in dieser Handlung erfüllt Felicitas Otto-Peters’ Anspruch einer konservativen Feministin. Sie bildet sich aus eigener Kraft, jedoch tut sie dies für einen Mann. Diese Handlung ist richtungsweisend für das realistische Frauenbild im Spätwerk von Louise Otto-Peters. Doch ist Felicitas der Liebe gegenüber machtlos. Nach langen Verwirrungen kann sie ihr Interesse an Wilfried nicht mehr verstecken, was zu einer Kündigung ihrer Anstellung führt. Selbstbewusst bricht sie mit Frau Reichmann, da diese Felicitas auf Grund eines anonymen Briefes, indem sie als heimliche Mätresse Störmthals genannt wird, in einen Streit verwickelt. Eben dieser Abschied von Frau Reichmann ermöglicht es ihr, ein eigenes Atelier mit finanzieller Hilfe ihres Bruders Richard zu eröffnen. Ihr fotografischer Erfolg ist dahingehend zu betrachten, da sie „mit einigen ihrer männlichen Kollegen im Ort concurrieren konnte.“⁴⁸⁶

Felicitas ist eine tugendhafte und vertrauenswürdige Frau, die jedoch ihr Glück erst durch einen Mann wieder finden kann. Im Gegensatz zu ihrem Bruder und Richard kann sie ihr Dasein als selbstständige Fotografin nicht realisieren. Erst durch die Heirat mit dem gut situierten Minister Wilfried von Störmthal schafft sie den Aufstieg in die Gesellschaft. Louise Otto-Peters zeigt hier also einerseits ein Scheitern der Protagonistin im Berufsleben, andererseits aber auch ein Happy End, da die „standesübergreifenden Beziehungen“⁴⁸⁷ nach einigen Schwierigkeiten gelingen. Trotzdem überwiegen im Roman die negativen Reaktionen

⁴⁸⁴ Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 172.

⁴⁸⁵ Otto, Louise: Neue Bahnen. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 72.

⁴⁸⁶ Otto, Louise: Neue Bahnen. Zweiter Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 148.

⁴⁸⁷ Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 174.

ihrer Familie, der hohen Gesellschaft und der Männerwelt auf die Selbständigkeit der Frau. So wird Felicitas selbst „zu einem Cliché, dessen Reproduktions- und Verbreitungsmechanismen der Roman aufzeigt.“⁴⁸⁸ Sigismund ist beispielsweise in der Lage durch seine Kunst seine Geliebte zu gewinnen. Felicitas' berufliche Karriere muss, um Liebesglück zu erfahren, im Hintergrund bleiben. Dennoch setzt Louise Otto-Peters mit der Beziehung zwischen Felicitas und Wilfried ein politisches Signal, da Wilfried eine Bürgerliche heiratet und dies seinem Ansehen nicht mehr schadet, sondern die Sympathie für seine Regierungspartei steigert. Das Motto des Romans, nämlich auf neuen Bahnen zu wandeln, wird dadurch nicht nur auf den künstlerischen Bereich lokalisiert, sondern auch auf die politische und gesellschaftliche Situation. Louise Otto-Peters skizziert mit der Figur der Felicitas eine starke Frau, die jedoch realistisch betrachtet, im 19. Jahrhundert noch scheitern muss.

5.4 Der voyeuristische Blick

Die Porträtfotografie im Roman *Neue Bahnen* ist nicht nur ein modernes Requisit, sondern vielmehr ein erotisch konnotiertes Medium. Nach den fotografischen Aufnahmen im Atelier Reichmann besitzt Sigismund zwei Visitenkartenporträts von Felicitas. Er starrt begierig auf ihr Bildnis:

„wenn auch ein anderer Ausdruck in dem Bilde lag, als der, den er früher im Original gefunden hatte! Damals athmete diese ganze Gestalt fröhliche Lebensluft- jetzt verharrt sie in ernster sinnender Haltung- damals hatten diese feinen Züge noch den Ausdruck kindlicher Unerfahrenheit, jetzt sprach sich ein entschiedener Charakter in ihnen aus [...]“⁴⁸⁹

Sigismund sollte einen der beiden Abzüge Richard zukommen lassen, den anderen reißt Wilfried enthusiastisch an sich, denn so „fühlte er jetzt vor dem Bilde, vor diesem Bilde gerade, daß [sic] es ihn fesseln konnte.“⁴⁹⁰ Das Betrachten dieser Fotografie zeigt, wie sehr das fotografische Medium eine erotische Attraktion ausüben kann. Die fotografierte Frau wird gleichsam zu einer „femme publique“⁴⁹¹, die einfach weitergereicht wird. Mit der Erfindung der Fotografie kann diese auch als voyeuristischer Akt aufgefasst werden. Denn das private Bild wird in den öffentlichen Raum gebracht. Roland Barthes sieht in *Die helle Kammer* die Fotografie auch als einen Eingriff in das Privatleben und „das Zeitalter der PHOTOGRAPHIE

⁴⁸⁸ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 219.

⁴⁸⁹ Otto, Louise: *Neue Bahnen. Erster Theil.* Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 100.

⁴⁹⁰ Ebenda S. 101.

⁴⁹¹ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd.* München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 218.

entspricht genau dem Einbruch des Privaten in den öffentlichen Raum oder vielmehr der Bildung eines neuen privaten Werts.“⁴⁹² Ein privates Bild, dies kann auch eine erotische Fotografie sein, kann von der Öffentlichkeit konsumiert werden, heute wie damals. Dies nennt Barthes die „Öffentlichkeit des Privaten.“⁴⁹³

Diese Differenz von Öffentlichkeit und Privatheit kann auch mit der Differenz von Porträtfotografie und Porträtmalerei verglichen werden. Bei der Porträtmalerei muss für das Entstehen des Bildes viel Zeit und Geld investiert werden und deshalb ist eine Heirat der Angebeteten die logische Konsequenz. Die Malerei ist im privaten Bereich anzusiedeln, hat Bestand und ist von Dauer. Mit dem rasch erzeugten Visitenkartenporträt besteht also keine Gefahr mehr „das Portrait einer Dame zu besitzen! man ist darum noch nicht verpflichtet, sie zu heirathen [...]“.“⁴⁹⁴ Die Fotografie erlangt durch die Exaktheit der Abbildung eine erotische Konnotation. Das Bild der porträtierten Dame kann schnell weitergereicht werden und steht folglich im öffentlichen Interesse.

Doch nicht nur Wilfried Störnthäl ist im Besitz eines fotografischen Porträts seiner Verehrten, auch Editha entreißt der Mutter Umbach das im Atelier Reichmann geschossene Bild Sigismunds. Ein Bildnis hat die Schulmeisterin in ihrem Gesangbuch aufbewahrt und als Editha dieses erblickt, fordert sie das zweite Porträt „Sigismund hat Ihnen nicht nur dies eine, sondern noch ein zweites Bild für mich geschickt und ich werde mir mein Eigenthum nicht länger vorenthalten lassen!“⁴⁹⁵ Entsetzt über diese Handlung der jungen Editha entgegnet die Mutter Umbach, dass die Anwesenheit ihres Sohnes im Schloss unerwünscht sei. Dabei macht die Mutter mit den Worten: „Nein!- Sigismund darf nicht mehr in das Schloß“⁴⁹⁶ keinen Unterschied, ob seine Präsenz fotografischer oder physischer Natur sei.

Die Porträtfotografie wird Sinnbild der Begierde und nicht nur das Bild an sich kann zu einem erotischen Medium werden, sondern vor allem der Akt des Fotografierens ist ein erotischer Vorgang. Die massenhafte Verbreitung der Fotografie kam in Wien noch vor 1860 mit der Erfindung der Carte-de-visite-Bilder. Diese kleinen Bilder wurden eifrig getauscht oder verkauft. Auch Michael Ignatieff stellt zu dieser Entwicklung fest, dass „das Privileg einer Galerie von Familienporträts“⁴⁹⁷ demokratisiert wird. Das bildhafte Vermächtnis ist mit der Visitenkartenfotografie nun auch für den niederen sozialen Stand zugänglich. Neben den

⁴⁹² Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642). S. 109.

⁴⁹³ Ebenda S. 109.

⁴⁹⁴ Otto, Louise: Neue Bahnen. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 102.

⁴⁹⁵ Ebenda S. 127.

⁴⁹⁶ Ebenda S. 127.

⁴⁹⁷ Ignatieff, Michael: Das russische Album. Geschichte einer Familie. München: Wilhelm Heyne Verlag 1991. S. 12.

üblichen Porträts wurden aber auch Landschaften oder Gebäude abgebildet. Jedoch waren Fotografien berühmter Schauspielerinnen oder Vertreter schöner Mode am beliebtesten. Erste Schritte, die Fotografie zu einem erotischen Medium zu machen, waren die in Österreich weit verbreiteten Postkarten, wo hübsche Mädchen Urlaubsgrüße oder Gratulationen versandten, „die Glamour- oder Pinup- Photographie war erfunden, lange bevor sie so genannt wurde.“⁴⁹⁸ Doch die abgebildeten Mädchen waren stets bekleidet, um negative Reaktionen zu vermeiden. Das erotische Bild wurde erst allmählich zur Aktfotografie, wobei anfängliche Versuche mit Sicherheit bald nach dem Erfinden der Fotografie einsetzten. Da sie aber anonym geschossen wurden, kann die Forschung die erhaltenen Abzüge schwer zurückverfolgen.

Bereits in der Trivalliteratur des späten 19. Jahrhunderts, finden sich zaghafte Ansätze erotischer Fotografien. Denn „Kein gemaltes Porträt der Geliebten könnte [...] den Dichter dazu veranlassen, sich die körperlichen Vorzüge des Mädchens mit solcher Intensität vorzustellen, wie dies eine Photographie vermöchte [sic].“⁴⁹⁹ So will auch Wilhelm Raabes Leichenfotograf Bogislaus Blech von seiner zukünftigen Ehefrau erotische Fotografien anfertigen.⁵⁰⁰ Ein anderes bekanntes Exempel ist *Josefine Mutzenbacher. Die Lebensgeschichte einer Wiener Dirne. Erzählt von ihr selbst*.⁵⁰¹ Dieser erotische Roman von Felix Salten erzählt die Geschichte einer Wiener Prostituierten, die von 1852 bis 1904 gelebt haben soll. Auch sie berichtet von einem Fotografen, der in einem Hinterhofatelier Fotografien von seiner Frau und dem Hausangestellten schoss. Denn derartige geheime Ateliers dürften ein guter Nebenerwerb der damaligen Fotografen gewesen sein.⁵⁰²

Beispiele aus dem 20. Jahrhundert können an dieser Stelle zahlreich angeführt werden, doch gilt Antonionis Verfilmung zu Julio Cortázers Erzählung *Las baba del diablo* als Beispiel für die erotische Wirkung eines Fotografen und der Fotografie als erotisches Medium an sich. Mit der Fotografie kann also das Zeitalter der Schaulust eingeläutet werden.

Dass jedoch bei Louise Otto-Peters die Geschlechterrollen umgekehrt werden ist eine Besonderheit, da Frauen durch die Kamera ihre Blicke werfen. Vielleicht ist deshalb das Damenatelier mit einer erotischen Konnotation behaftet. Den Blick der Frau auf den Mann zu skizzieren, ist ein mutiger Schritt Otto-Peters’.

⁴⁹⁸ Seemann, Helfried: Das süße Mädel und die erotische Photographie im Wien der Jahrhundertwende. Wien: Album Verlag 1994. S. 9.

⁴⁹⁹ Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 159.

⁵⁰⁰ Vgl. Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 233.

⁵⁰¹ Salten, Felix: Josefine Mutzenbacher. Die Lebensgeschichte einer Wiener Dirne. Erzählt von ihr selbst. Wien: Tosa Verlag. 1999.

⁵⁰² Vgl. Seemann, Helfried: Das süße Mädel und die erotische Photographie im Wien der Jahrhundertwende. Wien: Album Verlag 1994. S. 9.

In der modernen Forschung wird der voyeuristische Blick als eine Verdoppelung angesehen. Die Schaulust wird verdoppelt und „setzt sich zusammen aus dem Voyeurismus des Mediums (und des dahinter stehenden operators), sowie dem Voyeurismus des Publikums.“⁵⁰³ Der erotische Blick ist im Roman *Neue Bahnen* stärker mit dem Betrachten der Porträtfotografie in Verbindung zu bringen als mit dem Akt des Fotografierens. Eine Figur in diesem Zusammenhang, die nur durch das Beobachten einerseits der Fotografie, andererseits der realen Person, voyeuristische Tendenzen aufzeigt, ist Wilfried Störmthal. Denn nicht nur die Porträtfotografie Felicitas' trägt er ohne ihr Wissen bei sich, sondern er beobachtet sie während ihrer Arbeit im Atelier. So ging er morgens „bei der Anstalt der Frau Hofphotographin Reichmann vorüber, weil ihm sonst gar kein Mittel einfallen wollte zu Felicitas zu gelangen, vielleicht konnte er doch ein Zeichen von ihr erspähen.“⁵⁰⁴ Dass sein Verhalten dazu führt, dass Frau Reichmann, die die Situation beobachtet, misstrauisch wird und dies ein Kündigungsgrund sein kann, ist ihm nicht bewusst. Störmthal ist jedoch nicht im heutig gebräuchlichen Sinne ein Voyeur, der sich als „unmoralischer Beobachter [...] sich seiner sexuellen Lust hingibt“⁵⁰⁵, sondern vielmehr ein sehnsüchtiger Verliebter. Der Schritt, ihn als pathologischen Voyeuristen darzustellen, wäre für 1864 zu gewagt, da auch Louise Otto-Peters in ihrem Werk eine politisch gesellschaftliche Tendenz verfolgen wollte. Auch Felicitas blickt, als Sigismund und Wilfried dem Atelier den ersten Besuch abstatten, durch die leicht geöffnete Tür. Nur ein Gesicht, das sich zu der Männerstimme zeigt, erweckte ihr Interesse. Es ist das Gesicht Wilfried von Störmthals, dessen kleine Gestalt, blondes Haar, hohe Stirn und klarer Blick, „eine Begegnung mit ihm nicht so leicht vergessen ward.“⁵⁰⁶ Somit kann die Frau der physischen Attraktion nicht entfliehen und es ist vor allem Wilfrieds klarer Blick, der auf Felicitas' Wesen wirkt.

Der erotische Blick in Louise Otto-Peters' Roman *Neue Bahnen* richtet sich auf das Visitenkartenporträt. Die sehnsüchtig Liebenden können durch die Erfindung des Visitenkartenformats die physische Abwesenheit des Geliebten oder der Verehrten leichter ertragen. Dass historisch gesehen mit dem Visitenkartenporträt auch eine massive Zirkulation von Bildern berühmter Persönlichkeiten einsetzte, ist eine Neugestaltung. Denn mit den leicht zu erwerbenden Fotografien, die auch unter den Besitzern getauscht wurden, so wie Störmthal

⁵⁰³ Miesenböck, Julia Christin: Die skoptische Dimension des Begehrens. Fotografischer Voyeurismus in literarischen Texten. Diplomarbeit Wien 2011. S. 21.

⁵⁰⁴ Otto, Louise: *Neue Bahnen*. Zweiter Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 88.

⁵⁰⁵ Miesenböck, Julia Christin: Die skoptische Dimension des Begehrens. Fotografischer Voyeurismus in literarischen Texten. Diplomarbeit Wien 2011. S. 11.

⁵⁰⁶ Otto, Louise: *Neue Bahnen*. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 70.

die Fotografie Felicitas' von Sigismund bekommt, entsteht ein bildhaftes und schnelles Begehren. Eine Fotografie einer Frau zu besitzen, ist für den Mann nicht mehr wie der lange Prozess einer Porträtmalerei, ein verpflichtender Grund, diese Frau zu heiraten. Der Betrachter darf seine Blicke auf abgebildete Damen richten, die durch die schnell erzeugten Fotografien und der massiven Zirkulation eben dieser, ihre Privatheit verliert.

5.5 Schreibweisen und erzählerischer Aufbau von Louise Otto-Peters' *Neue Bahnen*

Louise Otto-Peters' Erzählwerk ist wie es Christine Otto feststellt, nur ein Medium, um die politischen und sozialen Themen der Frauenrechtlerin einer breiten Masse zugänglich zu machen. Mit dem Terminus „Tendenzroman“⁵⁰⁷ wird genau diese Intention Otto-Peters beschrieben. Da die Autorin durch ihren Kampf für das Frauenrecht im Zentrum historischer Betrachtungen steht, rückt ihr literarisches Schaffen oft in den Hintergrund. Auf Grund ihres starken politisch- demokratischen Engagements waren, neben Kampfschriften, auch sozialkritische Gedichte im Umlauf. Sie versuchte mit dem Gedicht *Zur Zeitgeschichte* (1842) den Nerv der Zeit zu treffen und Cordula Koepcke stellt dazu fest, nicht der „künstlerische Wert war entscheidend - der war gering -, sondern das tief empfundene, von letztem Ernst erfüllte Pathos einer zu allen erdenklichen Opfern bereiten Idealistin.“⁵⁰⁸ Christine Otto untersuchte für ihre Dissertation bedeutende Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts, die speziell auf den Frauenroman eingehen. Jedoch wurde Louise Otto-Peters entweder gar nicht oder nur ihr soziales und politisches Werk erwähnt. Im 20. Jahrhundert ändert sich dies nur im geringen Ausmaß. Louise Otto-Peters findet zwar Erwähnung, wird aber neutral kommentiert oder als „unbedeutende Unterhaltungsschriftstellerin“⁵⁰⁹ bezeichnet. Erst mit der Dissertation von Magrit Twellmann findet Louise Otto-Peters 1976 gebührende Anerkennung, auch wenn sich Twellmann auf ihre Arbeit für die Frauenzeitschrift konzentriert. Lediglich der Roman *Schloß und Fabrik* findet Einzug in die literaturwissenschaftliche Analyse und wird in einer aus dem Jahr 2007 entstandenen Diplomarbeit von Andrea Rucker als Beispiel des Sozialromans im 19. Jahrhundert analysiert.

⁵⁰⁷ Vgl. Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 70-88.

⁵⁰⁸ Koepcke, Cordula: Louise Otto-Peters. Die rote Demokratin. Freiburg im Breisgau [u.a]: Verlag Herder 1981. S. 24.

⁵⁰⁹ Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 87. S. 18.

Louise Otto-Peters schreibt selbst über ihr literarisches Werk, ihre Schriften hatten „immer allgemeine Fortschrittskämpfe und Ziele im Auge: politische und patriotische, soziale und religiöse und nicht nur die Helden, auch die Heldinnen dieser Romane waren die Träger dieser Ideen.“⁵¹⁰ Dabei will Louise Otto-Peters nicht nur das Alltägliche abbilden, sondern mit der Literatur das Frauenrecht und die Kunst thematisieren. Dies bezeichnet Christine Otto als poetischen Tendenzroman.

Auch wenn Otto-Peters mit ihren Romanen unterhalten will und es ihr Anliegen ist, für und über Frauen zu schreiben, kann sie nicht ausschließlich als Trivialliteratin bezeichnet werden. Mit Sicherheit zählt Louise Otto-Peters als Autorin zu der im 19. Jahrhundert einsetzenden Frauenliteratur, obwohl sie nicht die gleiche Popularität wie Dichterkolleginnen erreicht hat. Trotz vieler Schwächen in der Erzählführung und ihrem bürgerlichen Zielpublikum, ist ihr Werk nicht ausschließlich als trivial zu verstehen. Viel mehr wollte die Autorin Frauen zugleich unterhalten und belehren. Trotzdem existieren Mängel in Struktur und Handlung, die das Bild des Trivialromans unterstützen. Der in zwei Teilen erschienen Roman *Neue Bahnen* besteht aus jeweils zwölf Kapiteln. Otto-Peters beschreibt darin die freundschaftlichen und beruflichen Verbindungen der Familien Ahlhorn, Umbach, Störmthal und der adeligen Familie von Friedleben. Otto-Peters konstruiert dafür eine auktoriale Erzählerinstanz. Sie beschreibt direkt Orte, Aussehen, Emotionen, und Verhalten der Figuren. Dabei unterbricht sie nicht wie Wilhelm Raabe die Handlung durch ironische Erzähleinschübe.

In den zwölf Kapiteln werden abwechselnd die Geschichten der Protagonistinnen und Protagonisten verknüpft. Die Autorin folgt dabei keiner eindeutigen Reihenfolge, vielmehr sind die persönlichen Beziehungen der Figuren Bindeglied zwischen den Episoden. Die Handlung setzt an einem Herbsttag mit der Lebensgeschichte der Figur Felicitas Ahlhorn, die im Sinne von Louise Otto-Peters' feministischen Kampf, Vorbild für die Erwerbstätigkeit der Frau ist, ein. Im zweiten Kapitel wird die adelige Familie von Friedleben und ihre Residenz, die Wasserburg, vorgestellt. Schließlich widmet sich die Autorin der Beziehung zwischen Sigismund Umbach und Editha. Wilfried von Störmthals Verbindung zu Friedleben und Sigismund wird rückblickend nach der ersten Begegnung mit Felicitas im Fotoatelier von Frau Reichmann erzählt. Trotz zahlreicher erzählerischer Rückgriffe, mit deren Hilfe die Autorin die Bekanntschaften der Protagonistinnen und Protagonisten schildert, und erzählerischer Ellipsen, da Sigismunds Konzertreise nach Amerika nicht dokumentiert wird, erstreckt sich die Handlung des ersten Teiles bis Weihnachten. Der zweite Teil des Romans *Neue Bahnen* folgt dem ersten chronologisch und setzt mit einem Weihnachtsbesuch Edithas

⁵¹⁰ Otto-Peters, Louise: Frauenfrage und Belletristik. Eine offene Antwort. In: *Neue Bahnen* XXVI. Nr. 18. 1891. S. 137.

bei ihrer Mutter ein, ebenso arbeitet Felicitas im Fotoatelier am Weihnachtsgeschäft. Der zweite Teil des Romans endet in Friedleben zur Pfingstzeit, wo sich alle Verwirrungen lösen und die unglücklich Verliebten zueinander finden.

In *Neue Bahnen* wirken die Verbindungsglieder zwischen den Erzählsträngen banal und die „Innere Logik und Folgerichtigkeit kann deshalb nicht immer gewährleistet werden [sic].“⁵¹¹ Auch Otto-Peters' Hang, ein Happy End zu konstruieren, das zwar nicht für alle Beteiligten bestimmt ist, steht exemplarisch für die Mängel in Erzählhandlung und Struktur. Wundersame Zusammenführungen der Liebesbeziehungen stehen meist am Ende ihres Werks und dominieren dieses, obwohl auch tragische Schicksale, nicht im Falle von *Neue Bahnen*, sondern in *Kathinka* oder *Die Freunde* beschrieben werden.

Otto-Peters' Sprache ist ebenfalls wie ihre Handlungsstrukturen, durch einen Erzählstil mittleren Anspruchs geprägt. Mit einfachen Ausdrücken und stereotypen Formulierungen will sie eine „glatte, elegante und konventionelle“⁵¹² Sprache verwenden, die für die Mittelschicht geeignet ist. In *Neue Bahnen* bedient sie sich einer klaren Bildsprache, als sie das Schloss Wasserburg in die Handlung einführt. Fast schon romantisch wirkt die Wasserburg, die

„Mitten in waldigen Bergen versteckt liegt [...] rings von einem weiten, fast einem See gleichenden Teich umgeben, über den nur eine breite Brücke hineinführt in das Schloß, das so, aus dem Wasser emporragend mit seinen gothischen Zinnen und Thürmen, den Namen rechtfertigt, den es trägt [...] [sic].“⁵¹³

Mit einem „gängigen Biedermeier-Tugendwortschatz“⁵¹⁴ erzählt sie die Geschichten ihrer Heldinnen und Helden. Das Äußere wird mit einem Blick auf die Protagonisten beschrieben, wobei Statur, Haare, Kleidung, Gesichtszüge und Ausdruck im Zentrum stehen. Besonders Sigismund wird als schöner, edler Mann vorgestellt, der einer sich im Schlosspark befindlichen klassizistischen griechischen Marmorstatue gleicht:

„Das ebenmäßige Profil mit der fast griechischen Nase und den blendend weißen Zähnen zwischen den leicht geöffneten Lippen paßte trefflich zu den Standbildern griechischer Mythologie [...] [sic].“⁵¹⁵

Im Spätwerk Otto-Peters' *Neue Bahnen* finden sich ähnliche Erzählmuster wie im Frühwerk, wobei Begriffe der Modernität immer wieder eingestreut werden. So ist gerade der Einfluss des Mediums Fotografie ein Beispiel dafür, und Wörter wie Porträt, Joddämpfe, Dunkelkammer, fotografische Platte oder Glassalon finden in ihrem Roman Erwähnung. Dennoch ist ihre Beschreibung des fotografischen Vorgangs nicht mit der ausführlichen

⁵¹¹ Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 110.

⁵¹² Ebenda S. 113.

⁵¹³ Otto, Louise: Neue Bahnen. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 19.

⁵¹⁴ Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995. S. 115.

⁵¹⁵ Otto, Louise: Neue Bahnen. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864. S. 48-49.

Darstellung von Max Dauthendey zu vergleichen, da er mit dem fotografischem Fachvokabular vertraut war. Louise Otto-Peters' Wissen über Fotografie gleicht eher der einer Fotografieinteressierten. Ihre Schreibweise ist nicht eindeutig durch die neuen Sehweisen beeinflusst. Ihre Erzähllogik ist konservativ und der episodenhafte Aufbau des Romans wirkt trivial. Mit Sicherheit ist ihr Werk von ihrer politischen Tendenz nicht abzugrenzen und die Intention, viele Bürgerinnen und Bürger zu erreichen, steht an oberster Stelle. Die Zielgruppe der Autorin ist die bürgerliche Schicht und somit will der Roman auch nicht den Anspruch hoher Literatur erfüllen. Daher ist *Neue Bahnen* zwar ein Zeugnis für die Aufnahme der Fotografie in die Literatur, jedoch nur als zeitgenössisches Requisit und nicht in den Wahrnehmungs- oder Schreibweisen der Autorin.

6. Konklusion

Der Einfluss von Bild und Text lässt sich in der Literaturgeschichte früh lokalisieren. Bereits Ovid berichtet vom antiken Mythos des Narziss, der sein Spiegelbild bannen will. Erst durch die Erfindung der Fotografie scheint diese Sehnsucht erfüllt zu werden.

Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) ist ein Versuch die Vorgehensweise bildhafter und schriftlicher Medien zu bestimmen. Literatur ordnet die Handlungen in aufeinanderfolgenden Teilen und die Malerei stellt Körper gleichzeitig dar. Die Fotografie arbeitet mit demselben Prinzip, Bilder einzufangen, wie die Malerei. Sie kann einen kurzen Moment detailgetreu nachahmen und bewirkt eine Wahrnehmungsveränderung im Kunstdiskurs. Diese neue Art zu sehen, und sich die Welt bildhaft anzueignen, ist seit Platons Ideenlehre der Wunsch des Menschen, löste jedoch eine große Welle der Empörung im Kunstbetrieb aus. Die anfängliche Begeisterung und Verehrung, dass aus dem Zauberkasten tatsächlich Abzüge entstanden, flachte bald ab, da der Fotografie eine einheitliche Theorie fehlte, die sie in den Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts positioniert hätte. Nicht abzustreiten ist, dass vor allem die Literatur und Malerei in einem starken Konkurrenzverhältnis mit der Fotografie standen. Die Reaktion der bildenden Künste war das Verlachen. Dem Fotografen wurde der Anspruch eines Künstlers verwehrt, da er nur passiver Handlanger seiner Kamera sei. In der Literatur zeigen sich ähnliche Tendenzen. Die Literatur nimmt die Fotografie nur als zeitgenössisches Requisit in Science-Fiction Erzählungen, Lustspielen, Komödien oder in der Trivialliteratur auf. Durch die Reaktion des Verlachens und Verschweigens des Literaturbetriebs blieb ihr der Einzug als Motiv in die hohe Literatur verwehrt, doch die neuen Wahrnehmungsmethoden beeinflussten die Sehgewohnheiten der Gesellschaft im 19. Jahrhundert.

Das Projekt des literarischen Realismus und des später folgenden Naturalismus ist vor dem Hintergrund der neuen exakten Wahrnehmungsmethode zu lesen. Die Intention des Naturalismus ist durch seine passive Aufzeichnung der Wirklichkeit mit der fotografischen Wahrnehmung verwandt. So bilden Fotografien die unschöne Wahrheit ab und so will auch der Naturalismus diese Mechanik für die geforderte Gesellschaftskritik nutzen, um unverblümt die sozialen Verhältnisse zu skizzieren.

Die neue Wahrnehmung, durch die Fotografie beeinflusst, führt in weiterer Folge Anfang des 20. Jahrhunderts zu der Schule *Neuen Sehens*. Mit experimentellen Aufnahmemethoden will der Fotograf in das *Optisch-Unbewußte* eindringen und neue Formen der Welt ans Tageslicht bringen. Spätestens hier ist jedoch der Fotograf nicht mehr der passive Handlanger seiner

Kamera, sondern ein aktiver Künstler und hervorragender Techniker. Mit der Strömung des *Neuen Sehens* geht die Literatur eine künstlerische Verbindung mit der Fotografie ein, da viele Schriftstellerinnen und Schriftsteller sich dem Medium bedienen, um ihr künstlerisches Schaffen zu erweitern. Der fotografierende Autor ist ebenso wie der schreibende Fotograf anerkannt. Autobiografien von Fotografinnen und Fotografen belegen dies und sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine gebräuchliche Gattung.

Eine Fotografenidentität als Künstler bildet sich erst im 20. Jahrhundert. Obwohl die Leistung der Fotografen in der Frühphase groß war, wird sie nach der Kommerzialisierung der Porträtfotografie abgewertet. Die fehlende Künstleridentität findet sich in der Darstellung der Figur des Fotografen in Max Dauthendeys *Der Geist meines Vaters*, Wilhelm Raabes *Der Lar* und Louise Otto-Peters' *Neue Bahnen*. Lediglich im zeitlich jüngsten Text von Max Dauthendey wird der Fotograf während der goldenen Ära gezeigt. *Der Geist meines Vaters* ist ein literarisches Zeugnis eines ruhmreichen Fotopioniers im Deutschland der frühen Fotografiegeschichte. Mit zeitlichem Abstand zum dem Tod seines Vaters Karl im Jahr 1896 verfasste Dauthendey 1912 das Lebensbild über seinen Vater, der die Daguerreotypie in Deutschland eingeführt hatte. Die Darstellung Karl Dauthendeys ist eindeutig positiv zu belegen. Der Fotograf ist ein glorreicher Handwerker, der nicht nur Fotograf, sondern auch ein hervorragender Techniker ist. Fotografische Abbilder zu erzeugen, erfordert die richtige Wahrnehmung und ein Geschick für den zeitlichen und räumlichen Blick. Karl Dauthendey entspricht dem antiken Verständnis eines Technikers. Sein Erfindergeist und eigenständiges Forschen im Bereich der Fotografie macht ihn zu einem Künstler im Sinne eines Fachmanns. Die Konkurrenz zwischen Fotografie und Literatur findet zwar nicht in *Der Geist meines Vaters* Erwähnung, doch trägt sich dieser Streit in der Vater-Sohn Beziehung aus. Der Sohn Max Dauthendey, nicht geschaffen für den Beruf des Fotografen, soll den Familienbetrieb übernehmen, da sein Bruder unter unglücklichen Umständen verstarb. Max Dauthendey schreibt mit seinem Werk nicht nur die Geschichte seines Vaters, sondern skizziert auch seinen Prozess der Zuwendung zur Literatur und im Gegensatz zur Fotografie. Michael Ignatieff stellt fest, dass man erst seine eigene Identität erst mit der Rekonstruktion der Familiengeschichte erlangen kann.⁵¹⁶ Doch die heiligen Ikonen, die über dem Haushalt thronen, können negiert werden. So findet Dauthendey durch die Ablehnung seiner Vorfahren Kasparius, der auf einem Ölgemälde die Ahnengalerie schmückt, sowie seines Vaters Karl Dauthendey seine eigene Identität als Schriftsteller. Einzig die Literatur ist für Max

⁵¹⁶ Ignatieff, Michael: *Das russische Album. Geschichte einer Familie*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1991. S. 18-19.

Dauthendey ein Medium, das seine Imaginationskraft ausdrücken kann, die technische Genauigkeit der Fotografie unterdrückt diesen Prozess.

Seine Entwicklung zum Schriftsteller kann also vor dem Hintergrund der Kunstdebatte der Zeit um das Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts gesehen werden, die der Fotografie den Kunstanspruch verwehrt. Dauthendeys Schreibweise unterstützt seine These der literarischen Imagination und sein literarisches Schaffen, vor allem seine Lyrik, bedient sich einer impressionistischen Sprache. Nicht der Realismus oder Naturalismus prägt sein Werk, sondern eine von Farben, Tönen und der Natur beeinflusste Sprache, die alles zu vereinen vermag, findet sich in seinem Lyrikwerk. Die Philosophie der Weltfestlichkeit ist Grundlage seines Denkens. Sie besagt, alles auf der Welt sei miteinander verbunden und gleichwertig.

Trotz seiner Abkehr von der Berufung zum Fotografen spricht Max Dauthendey seinem Vater höchste Verehrung zu. Das Bild des Vaters entspricht dem gesellschaftlichen Verständnis eines Fotografen in der Zeit nach 1841. Die Figur des Fotografen schwebt mit der Überhöhung des Vaters zwischen der ausgezeichneten technischen Leistung und der anfänglichen Verteufelung der Kunst. Max Dauthendey illustriert mit Anekdoten aus den Aufzeichnungen seines Vaters die Fotografie als Technik und Magie. Die Figur des Fotografen ist analog dazu durch die scheinbare Unerklärbarkeit der fotografischen Prozesse, Magier und Techniker zugleich.

Betonung finden immer die hervorragenden Errungenschaften des Fotopioniers, was der Gattung des Werkes entspricht. Karl Dauthendeys Lebensweg war sehr erfolgreich und führte sogar bis nach Russland. Seine Figur ist ein positives Beispiel für einen Fotografen in der goldenen Ära der Fotografie. Doch auch ihn betrifft nach seiner Rückkehr nach Deutschland die steigende Konkurrenz innerhalb des Fotografiegewerbes.

Das zweite literarische Beispiel steht stellvertretend für die Kommerzialisierung der Fotografie. Mit dem Aufkommen des Visitenkartenporträts entstanden innerhalb kürzester Zeit zahlreiche Ateliers in Frankreich und Deutschland. Diese Entwicklung erzeugte bei anderen Kunstdisziplinen eine Abwehrhaltung und die Reaktion des Verlachens. Nicht nur Karikaturen, sondern auch satirische und humoristische Werke entstanden. Im Zentrum der Kritik standen im Speziellen die Arbeitsweise des Fotografen, die teilweise eitlen Kunden und das gesellschaftliche Bild des Fotografen als gescheiterter Künstler.

Tatsächlich fanden sich in der neuen Berufsschicht nun nicht nur großartige Techniker oder Chemiker, sondern durch die Vereinfachung des fotografischen Verfahrens, Laienfotografen.

Der Maler, der als bildender Künstler gescheitert war, war die Angriffsfläche für Spott und Hohn.

Wilhelm Raabe schuf mit *Der Lar* 1889 eine Figur des Fotografen, die stellvertretend für den Verfall des fotografischen Gewerbes ist. Bogislaus Blech ist ein gescheiterter Künstler und wird zum Fotografen, um sich finanziell abzusichern. Doch nicht nur sein Werdegang zu dieser Berufsgattung ist spöttisch zu betrachten, sondern auch seine Spezialisierung auf die Leichenfotografie. Der fotografische Stillstand wird bei Raabe jedoch nicht nur anhand dieser speziellen Profession dargestellt, sondern auch durch einen ausgestopften Affen, der als Hausgott des alten Tierarztes Schnarrwergk, das Geschehen überwacht.

Der junge Mann Blech ist eine unsympathische Figur, die scheinbar kein Taktgefühl besitzt und vor dem Toten keinerlei Respekt zeigt. Im Vergleich zu *Der Geist meines Vaters* weist die Figur des Fotografen keine künstlerische Fähigkeit auf zeitlicher oder räumlicher Ebene auf. Blech ist ein Laie auf seinem Gebiet und entspricht somit dem gesellschaftlichen Bild eines Amateurfotografen. Die Figur des Fotografen ist bei Raabe ein gescheiterter Künstler, was dem Zeitgeist des späten 19. Jahrhunderts entspricht. Da *Der Lar* nicht zum Werkkanon Raabes zählt und nur den Publikumsgeschmack treffen sollte, steht der Roman in der Tradition des Verschweigens der Fotografie. Der Fotograf dient nur als Illustration des Verfalls des Fotografiegewerbes in einem Unterhaltungsroman.

Des letzte behandelte Werk *Neue Bahnen* der berühmten Frauenrechtsvertreterin Louise Otto-Peters ist ein seltenes Beispiel für die Frau als Fotografin. Louise Otto-Peters entwirft mit *Neue Bahnen* (1864) zwei weibliche Figuren, die Fotografinnen Frau Reichmann und Felicitas Ahlhorn. Bemerkenswert ist, dass Otto-Peters, selbst an der neuen Technik interessiert, hier ein realistisches Bild von erwerbstätigen Frauen erschafft. Nicht wie in ihren frühen Werken sind ihre Frauenfiguren überheblich oder unnahbar, sondern sollen für die weibliche Leserschaft ein Vorbild sein. Doch eine Fotografin zu sein bedeutet, sich von der männlichen Dominanz loszureißen. Frau Reichmann, die Besitzerin eines Ateliers, kann ihrer Berufung erst nachgehen, als sie das Geschäft ihres verstorbenen Mannes übernimmt. Ihre Gehilfin Felicitas tritt nach der Verweigerung einer Zweckheirat in das männlich dominierte Gewerbe ein. Die Fotografinnen bei Louise Otto-Peters sind starke Frauen, die es gewagt haben, einer gesellschaftlichen Konvention entgegenzutreten. Mit diesem Schritt begeben sie sich aber wiederum in ein von Männern verurteiltes Berufsfeld. Denn die Frau als Fotografin wird im von Männern dominierten Fotografiegewerbe erotisch konnotiert. Im Roman wird kurz geschildert, dass in vielen Zeitungsanzeigen für Fotoateliers mit einer weiblichen

Bedienung, Kundschaft geködert werden soll. Frau Reichmann folgt dieser Werbestrategie nicht. Doch können sich die beiden Fotografinnen der üblen Nachrede der männlichen Protagonisten nicht erwehren.

Erotik und Voyeurismus finden im Roman *Neue Bahnen* ihre Thematisierung im Umgang mit Fotografien von Frauen. Nicht nur die eben erwähnte Bedienung durch Fotografinnen sind festzustellen, sondern auch die Differenz zwischen der weiblichen Porträtfotografie und einer Porträtmalerei. Die Frau schätzt die hohe Kunst der Malerei, da lediglich Geld und Zeit in ein derartiges Bild investiert wurde, wenn der Mann diese Abgebildete auch heiraten wollte. Die schnelle Porträtfotografie, dessen Abzüge von einer Männerhand in die nächste wandern, steht für das leichte Mädchen. Doch wird von der Autorin hier keine direkte Wertung der Künste vorgenommen. Zu erkennen ist aber die gesellschaftliche Handhabung und Zirkulation von weiblichen oder gar erotischen Fotografien.

Der Konflikt der Künste hält auf eine modifizierte Weise bei Louise Otto-Peters in ihrem Roman Einzug. Die Protagonisten Sigismund, ein Musiker, und Richard, der Schriftsteller und Bruder Felicitas', sind ebenfalls Figuren, die ihre Erfüllung in der Kunst suchen. Louise Otto-Peters statuiert sie als Exempel für den Mut, den persönlichen Lebensweg auf neuen Bahnen zu verfolgen. Die beiden Männer sind anfänglich mit gesellschaftlichem Widerstand konfrontiert, doch sind sie in der Lage erfolgreich zu werden, während Felicitas als Fotografin scheitert. Das ist im Gegensatz zu Otto-Peters Frühwerk die realistische Wendung. Felicitas kann erst mit der Absage an den selbstständigen Beruf und mit der Heirat eines angesehen Mannes wieder in die Gesellschaft eintreten. Frau Reichmann hingegen führt ihr Atelier erfolgreich weiter und wird zur Hoffotografin, jedoch bleibt sie ohne Mann an ihrer Seite.

Zusammenfassend betrachtet kann die Frau als Fotografin zwar erfolgreich werden wenn sie einer Heirat entsagt, erlangt aber nicht den Status einer Künstlerin.

Louise Otto-Peters schreibt ihren Roman, um die bürgerlich Frau zu erreichen, deshalb will sie keinen hohen literarischen Ansprüchen genügen, sondern Unterhaltungsliteratur schaffen. Sie dient daher als Beispiel für die bereits erwähnte These des Verschweigens fotografischer Einflüsse oder Motive in der hohen Literatur.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Capa, Robert: Slightly Out of Focus. New York: Henry Holt 1947.

Carroll, Lewis: Photography Extraordinary (1855). b.A. Gernsheim. Lewis Carroll Photographer. S. 121-125. Zit. nach Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 261.

Carroll, Lewis: The Ladye's History. Part of Legend of >Scotland< b.A. Gernsheim. Lewis Carroll Photographer. S. 118-117. Zit. nach Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 261.

Czerny, Rudolf: Penelope. In: Ein Preisausschreiben. Künstler-Novelletten. Hg. v. G.. Ramberg. Berlin 1889. S. 175-189.

Cortázar, Julio: Teufelsgeifer. In: Ders.: Südliche Autobahn. Die Erzählungen. Bd. 2. Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 379- 393.

Dauthendey, Max: Briefe an seine Jugendfreunde 1890-1892. Insbesondere an Siegfried Löwenthal. Hg. und mit einem Vorwort versehen v. Daniel Osthoff. Würzburg: Daniel Osthoff Verlag 1993.

Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. München: Langen, Müller 1954.

Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. München: Langen, Müller 1921.

Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010. (Classic Pages).

Dauthendey, Max: Die festliche Weltreise des Dichter Dauthendey. Eine Auswahl aus seinen Werken. Hg. v. Matthies, Kurt. München, Leipzig: Paul List Verlag 1947.

Dauthendey, Max: Frühe Prosa. Aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegeben von Hermann Gerstner unter Mitarbeit von Edmund L. Klaffki. München, Wien: Langen- Müller Verlag 1967.

Dauthendey, Max: Gedankengut aus meinen Wanderjahren. Erster Band. München: Albert Langen 1913.

Dauthendey, Max: Gedankengut aus meinen Wanderjahren. Zweiter Band. München: Albert Langen 1913.

Dauthendey, Max: Gesammelte Gedichte und kleinere Versichtungen. München: Albert Langen 1930.

Dauthendey, Max: Sieben Meere nahmen mich auf. München: Albert, Müller 1957.

Droste-Hülshoff, Anette von: Durchwachte Nacht. In: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Winfried Woessler. Bd. I.1. Gedichte zu Lebzeiten. Tübingen 1985. S. 351- 353. Zit. nach . Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 216.

Erckmann, Èmile/ Chatrian, Alexandre: La Lunette de Hans Schnaps. In: Dies. Contes fantastique complets. Paris 1987. S. 352-360. Zit. nach Stiegler, Bernd: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006. S. 390.

Flaubert Gustav: Madame Bovary. Sitten in der Provinz. Hg. u. übersetzt von Elisabeth Edl. München: Hanser 2012.

Fontane, Theodor: Effi Briest. Mit einem Kommentar von Dieter Wöhrle. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004. (Suhrkamp BasisBibliothek 47).

Foucault, Michel: Das Leben der infamen Menschen. Hg. und übersetzt von Walter Seittler. Berlin: Merve Verlag 2001. S. 18.

Genée, Richard: Die Prinzessin von Kannibalen oder: Narrheit und Fotografie. Burleske Operette in 2 Akten. Text und Musik von Richard Genée. Leipzig 1874. Zit. nach Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 262.

Guibert, Hervé: L'image fantôme. Paris: Éds. de Minuit 1990.

Grass, Günther: Die Box. Dunkelkammergeschichten. Göttingen: Steidl. 2008.

Hackländer, Friedrich Wilhelm: Daguerreotypen, aufgenommen während einer Reise in den Orient in den Jahren 1840 und 1841. 2. Bände. Stuttgart 1842. Zit. nach Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 214.

Hackländer, Friedrich Wilhelm: Der Augenblick des Glücks. Berlin/Leipzig o.J. Zit. nach . Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 415.

Hackländer, Friedrich Wilhelm: Der Sturmvogel. 4.Bde. Stuttgart 1872. Zit. nach . Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 415.

Hawthorne, Nathaniel: The House of the Seven Gables. (1851 Harmondsworth 1986). Zit. nach Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 538.

Henisch, Peter: Die kleine Figur meines Vaters. Roman. Mit Fotos von Walter Henisch sen. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2010.

Heyse, Paul: Merlin. Roman in sieben Büchern. Berlin 1896 [= Gesammelte Werke. Bd. XXV]. Zit. nach . Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 417.

Hoffmann, E.T.A.: Des Vetters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen v. Gerard Kozielek. Stuttgart: Reclam 1996.

Hoffmann, Heinrich: Hitler wie ich in sah. Aufzeichnungen eines Leibfotografen. München: Herbig 1974.

Ignatieff, Michael: Das russische Album. Geschichte einer Familie. München: Wilhelm Heyne Verlag 1991.

Jacobsen, Emil (anonym): Das Lied von der Photographie in sechs Aufnahmen. S. 3. Zit. nach Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 262.

Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich. Nach der ersten Fassung von 1854/55. Hg.v. Jörg Drews. Stuttgart: Reclam 2003.

Kretschmann, Karl Friedrich: Scarron am Fenster. In: Taschenbuch zum geselligen Vergnügen von W.G. Becker. Leipzig: Voß und Compagnie 1798 S. 64-90 und 1799 S. 42-80. Zit. nach Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz 2000. S. 43.

Lessing, Gotthold, Ephraim: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH 2012.

Maltitz, A.v.: Photographie und Vergeltung. Weimar 1865.S.4.f. Zit. nach Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink 1990. S. 223.

Mann, Heinrich: Vor einer Photographie. In: Heinrich Mann: Haltlos. Sämtliche Erzählungen. Bd. 1. Hg. v. Peter- Paul Schneider. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995. S. 65- 81.

Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. 17. Aufl.. Berlin: Fischer Verlag 2005.

Mann, Thomas: Der Zauberberg. 19. Aufl. Frankfurt/Main: Fischer 2008.

Mann, Thomas: Okkulte Erlebnisse. In: Über mich selbst. Autobiogr. Schriften. Nachwelt von Martin Gregor-Dellin. Frankfurt/Main: Fischer 1983.

Nadar: Als ich Photograph war. Quand j'étais photographe. Paris 1900. Ins Deutsche übertragen von Trude Fein. Gekürzte Fassung. Frauenfeld: Verlag Huber 1978.

Nestroy, Johann: Der Schützling. Posse mit Gesang in vier Akten. Hg. v. Burgtheater Wien. Programmbuch Nr. 46. Mai 1989. Wien: Agens-Werk Geyer + Reisser 1989.

J.N.Niépce: Heliographie: Dessins & Gravures (1827). Zit. nach Busch, Bernd: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001.

Otto-Peters, Louise: Frauenfrage und Belletristik. Eine offene Antwort. In: Neue Bahnen XXVI. Nr. 18. 1891.

Otto, Louise: Neue Bahnen. Erster Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864.

Otto, Louise: Neue Bahnen. Zweiter Theil. Wien: Herm. Markgraf 1864.

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Nach der ersten dt. Prosaübersetzung von August Rode neu übers. und hg. v. Gerhard Fink. Düsseldorf [u.a.]: Artemis und Winkler 2001.

Parland, Henry: Zerbrochen. (Über das Entwickeln von Veloxpapier). Aus dem Schwedischen Renate Bleibtreu. Berlin: Friedenauer Presse 2007.

Paulus, Eduard: Die Photographie. Humoreske in 10 Gesängen. Stuttgart 1968. Zit. nach Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987. S. 263.

Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde. Lat.-dt. Buch XXXV: Farben, Malerei, Plastik. Hg. u. übers. v. Roderich König. München 1978. (Tusculum-Bücherei).

Raabe, Wilhelm: Die Chronik der Sperlingsgasse. Nachwort v. Ulrike Koller. Stuttgart: Reclam 1997.

Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 17. Das Odfeld. Der Lar. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966.

Roth, Gerhard: Der stille Ozean. Roman. Frankfurt/Main: Fischer 1980.

Salten, Felix: Josefine Mutzenbacher. Die Lebensgeschichte einer Wiener Dirne. Erzählt von ihr selbst. Wien: Tosa Verlag. 1999.

Sander, August: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. München: Transmare Verlag 1929.

Sebald, Winfried G.: Austerlitz. München, Wien: Hanser 2001.

Sebald, Winfried G.: Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen. 5. Aufl. Frankfurt/Main: Fischer 2000.

Stifter, Adalbert: Stifters Werke in 4 Bde. 2. Bd. Der Hagenstolz. Der Walsteig. Der Bergkristall. Nachkommenschaften. 4. Aufl. Ausgewählt und eingeleitet von Joachim Müller. Hg. v. den nat. Forschungs- und Gedenkstätten der klass. deutschen Literatur in Weimar. Berlin, Weimar: Aufbau- Verlag 1981.

Strindberg, August: Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zur Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften. Mit einem Nachwort hg. v. Thomas Fechner- Smarsly. Aus dem Schwedischen und Französischen von Angelika Grundlach. Dresden: Verlag der Kunst 1998.

Talbot, William Henry Fox: The Sun Pictures of Scotland. (1845). Zit. nach Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' "L'Amant" und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 23.

Talbot, William Henry Fox: The pencil of nature. Introd. by Colin Harding. Repr. der Ausg. London 1844. Chicago, Ill.[u.a.]: KWS Publ. 2011.

Tipheigne de la Roche: Giphantie. In: Voyages au pays de nulle part. Hg. v. Francis Lacassin. Paris: 1990. S. 1019-1085. Zit. nach Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 550.

Trojan, Johannes: Der Amateurphotograph. In: Ders.: Scherzgedichte. Stuttgart 1890. S. 156-159. Zit. nach Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 216.

Turgenev, Iwan: Klara Militsch. Erzählung. Wien: Humboldt 1948.(= Kleine Humboldt-Bibliothek Band 315).

Ujvary, Liesl: Fotoroman Bisamberg. Museum Moderner Kunst. Wien 1980. (Katalog).

Vernas, Sophies (= Alberti Sophie): Photographien des Herzens. Novellen und Erzählungen. 3. Bde. Berlin 1863. Zit. nach Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 213.

Verne, Jules: Les frères Kip. Paris 1902. dt. Die Gebrüder Kip. Berlin/ Herrschnig 1984. Zit. nach Stiegler, Bernd: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.

Weill, Kurt: Der Zar lässt sich fotografieren. Opera buffa in einem Akt. Klavierauszug von Erwin Stein. Engl. Übersetzung von Lionel Salter. Wien [u.a]: Universal-Ed. 2010.

Sekundärliteratur:

Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 535-550.

Arendt, Dieter: Künstler-Figuration im Werk Wilhelm Raabes oder: „Er war überhaupt keine ausgesprochene Künstlernatur.“ In: Jahrbuch der Raabe- Gesellschaft. Hg. v. Josef Daum und Hans-Jürgen Schrader. Braunschweig: Waisenhaus-Druckerei GmbH 1987.

Assman, Aleida: Zur Metaphorik des Erinnerns. In: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Mit Beiträgen von Aleida Assman, Jan Assmann [u.a.] Hg. v. von

Assman, Aleida; Harth, Dietrich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 13-36.

Autsch, Sabiene: Erinnerung- Biographie- Fotografie. Formen der Ästhetisierung einer jugendbewegten Generation im 20. Jahrhundert. Potsdam: Verlag für Berlin Brandenburg 2000. (Potsdamer Studien 14)

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. (suhrkamp taschenbuch 1642).

Bauer, Matthias: Romantheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997.

Bender, Niklas/ Schneider, Steffen: Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750. Tübingen: Narr 2010.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963.

Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Walter Benjamin. Gesammelte Werke. Bd. 1 Teil 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.

Berg, Roland: Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes. München: Fink 2001.

Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011.

Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' "L'Amant" und Michael Ondaatjes „Running in the family“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Blunck, Lars: Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration. Bielefeld: Transcript Verlag 2010.

Blunck, Lars: Between object & event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe. Weimar: VDG Verlag 2003.

Brosch, Renate: Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern. Berlin: trafo Verlag 2004.

Brundiek, Katharina: Raabes Antwort auf Darwin. Beobachtungen an der Schnittstelle von Diskursen. Göttingen 2005. In: Jahrbuch der Raabe- Gesellschaft. Hg. v. Dirk Götsche, Ulf-Michael Schneider. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008.

Busch, Bernd: Fotografie/fotografisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent-Grotesk. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001. S. 494-534.

Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

Daston, Lorraine: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2001.

Denkler, Horst: Wilhelm Raabe. Legende-Leben-Literatur. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989.

Fauth, Soren R.: Idyllenkonstruktion in Raabes „Der Lar“ und „Eulenpfingsten.“ In: Jahrbuch der Raabe- Gesellschaft. Hg. v. Dirk Göttsche und Ulf-Michael Schneider. Tübingen: May Niemeyer Verlag 2008.

Fleischhauer, Anne: *Heimsuchungen - Figurationen des Traumatischen in W. G. Sebalds Austerlitz*. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium der Universität Hamburg. Hamburg 2009.

Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt/Main, Hamburg: Fischer Bücherei 1958.

Geibig, Gabriele: Der Würzburger Dichter Max Dauthendey (1867- 1918). Sein Nachlaß als Spiegel von Leben und Werk. Würzburg: Ferdinand Schöningh Verlag 1992. (Schriften des Stadtarchivs Würzburg Heft 9).

Gernsheim, Helmut: Die Fotografie. In Zusammenarbeit mit Alison Gernsheim. Mit 285 Abbildungen, davon 27 in Farbe. Aus dem Englischen übertragen von Helmut Gernsheim. Wien, München, Zürich: Verlag Fritz Molden 1971.

Göttsche, Dirk/ Schneider, Ulf-Michael: Signaturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Anlässlich des 100. Todestages. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2010.

Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung / Ernst H. Gombrich. Stuttgart: Klett-Cotta 1984.

Gutzkow, Karl: Liberale Energien. Frankfurt/Main, Wien [u.a]: Ullstein 1974.

Haupt, Sabine/ Stadler, Ulrich: Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Wien, New York: Springer- Verlag 2006.

Hillenbach, Anne-Kathrin: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses. Bielfeld: Transcript Verlag 2012.

Hildebrandt, Irma: Mutige Frauen. 30. Porträts aus fünf Jahrhunderten. Kreuzlingen/München: Diederichs 2005.

Hoppe, Karl: Wilhelm Raabe als Zeichner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960.

Horstkotte, Silke: Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln, Wien: Böhlau 2009.

Jäger, Jens: Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung. Tübingen: Edition Diskord 2000.

Kant, Immanuel: Sämtliche Werke. Bd. 2. Kritik der Urteilskraft, Prolegomena, Grundlegung zur Metaphysik, Metaphysik der Sitten. Rheda- Wiedenbrück: Mundus Verlag 2000.

Kawashima, Kentaro: Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald. Bielfeld: Transcript Verlag 2011.

Kemp, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München: Verlag H. C. Beck 2011.

Kemp, Wolfgang/ Amelunxen Hubertus v.: Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel 2006.

Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesystem 1800, 1900. 2. erweiterte und korrigierte Auflage. München: Fink 1987.

Kittler, Friedrich: Technik, künstlerische. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6. Tanz-Zeitalter/Epoche. Hg. v. Karlheinz Barck Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2005. S. 15-23.

Koepcke, Cordula: Louise Otto-Peters. Die rote Demokratin. Freiburg im Breisgau [u.a]: Verlag Herder 1981.

Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über die Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart: Metzler 1987.

Koppen, Erwin: Über einige Beziehungen zwischen Photographie und Literatur. In: Weisstein, Ulrich: Literatur und Bildende Kunst. Berlin: Schmidt 1992.

Kracauer, Siegfried: Werke. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang >Marseiller Entwurf< zu einer Theorie des Films. Band 3. Hg. v. Inka Mülder-Bach und Sabine Biebl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.

Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz 2000.

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1955.

Ludwig, Johanna/ Rothenburg, Hannelore: „Mit den Muth'gen will ich's halten.“ Zur 150jährigen aufregenden Geschichte des Romans „Schloß und Fabrik“ von Louise Otto-Peters. Beucha: Sax-Verlag 1996.

Lohse, Bettina: Roland Barthes. Die helle Kammer. Ein Photo- Roman. Wien: Diplomarbeit 2009.

Mach, Ernst: Die Mechanik in der Entwicklung. Historisch- kritisch dargestellt. Reprografischer Nachdruck d. 9. Aufl. Leipzig 1933. Mit einem Vorwort zum Nachruck 1988 v. Gereon Wolters. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1991.

Martínez, Matías/ Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9. erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck 2012.

McLuhan, Marshall: Understanding media. The extensions of man. London [u.a.]: Routledge Classics 2006.

Mergenthaler, Volker: Sehen schreiben- Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel. Tübingen: Max Niemeyer 2002.

Meyer-Krentler, Eckhardt: „Unterm Strich“. Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“. Paderborn, München [u.a.]: Ferdinand Schöningh 1986.

Miesenböck, Julia Christin: Die skoptische Dimension des Begehrens. Fotografischer Voyeurismus in literarischen Texten. Wien: Diplomarbeit 2011.

Mitry, Jean: Schriftsteller als Photographen. 1860-1910. Luzern: Bucher 1975.

Neumann, Michael: Eine Literaturgeschichte der Photographie. Dresden: Thelem 2006.

Newhall, Beaumont: Die Väter der Fotografie. Anatomie einer Erfindung. Übersetzt und bearbeitet v. Bernd Lohse. Seebruck am Chiemsee: Heering 1978.

Ohl, Hubert: Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag 1968.

Oppermann, Hans: Wilhelm Raabe. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck bei Hamburg: Rowolth 1970.

Otto, Christine: Emanzipation der Frau als literarische Innovation. Weibliche Vorbildfiguren und emanzipatorische Protestkomplexe im frühen Romanwerk (1843-1852) von Louise Otto-Peters. In: Forum Vormärz Forschung. Jahrbuch 1996. Autorinnen des Vormärz. Hg. v. Helga Brandes und Detlev Kopp. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1997. S. 131- 161.

Otto, Christine: Variationen des >poetischen Tendenzromans<. Das Erzählwerk von Louise Otto- Peters. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft 1995.

Paetzold, Heinz: Synästhesie. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Postmoderne-Synästhesie. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2003. S. 841- 848.

Peters Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900. Mit 410 Abbildung. Köln: DuMont Buchverlag 1979.

Pfau, Ludwig: Ausgewählte Werke. Hg. v. Rainer Moritz. Tübingen, Stuttgart: Silberburg-Verlag 1993.

Pfau, Ludwig: Freie Studien. Études sur l'art. Paris 1862. Zit. nach Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 219.

Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink 1990.

Rabb, Jane M.: Literature and photography, interaction 1840- 1990. A critical anthology. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press 1995.

Rabb, Jane M.: The short story and photography 1880's – 1980's. A critical anthology. Forew. By Eugenia Parry. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press 1998.

Rößler, Max: Vom Heimweg des Dichters Max Dauthendey. Würzburg: Echter- Verlag 1967.

Rucker, Andrea: Die soziale Frage im industriellen Roman des 19. Jahrhunderts. Eine Untersuchung der Werke *North and South* von Elizabeth Gasell, *La Ville Noire* von George Sand und *Schloß und Fabrik* von Louise Otto-Peters. Wien: Diplomarbeit 2007.

Ruhs, August: Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse. Wien: Erhard Löcker 2010.

Schmitz-Emans, Monika: Geisterphotographie im Spiegel literarischer Texte. In: Glob Kultur. Acta Litterarum 2012.

<http://www.actalitterarum.de/theorie/mse/aufsatz/geisterphotographie.html> (31.01.2012).

Schuster, Peter/ Springer-Kremser Marianne: Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie. 4. Aufl. Wien: WUV Universitätsverlag 1997. (WUV Studienbücher Psychologie; Bd. 3).

Seemann, Helfried: Das süße Mädel und die erotische Photographie im Wien der Jahrhundertwende. Wien: Album Verlag 1994.

Simonis, Annette: Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien. Bielefeld: Transcript Verlag 2009.

Sontag, Susan: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

Spitzing, Günter: Fotopsychologie. Die subjektive Seite des Objektivs. Weinheim [u.a]: Beltz 1985.

Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: Verlag C.H. Beck 1998.

Stadler, Ulrich: Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status der Literatur. Ein kunsthistorisches Museum. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Steinaecker, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluge und W.G. Sebalds. Bielefeld: Transcript Verlag 2007.

Stenger, Erich: Die Photographie in Kultur und Technik. Leipzig: Seemann 1938.

Stenger, Erich: Siegeszug der Photographie in Kultur- Wissenschaft- Technik. Seebruck am Chiemsee: Heering-Verlag 1950.

Stiegler, Bernd: Belichtete Augen. Optogramme oder das Versprechen der Retina. Frankfurt/Main: Fischer Verlag 2011.

Stiegler, Bernd: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.

Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jhd. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.

Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Fotografie. München. Wilhelm Fink 2006.

Tomasevskij, Boris: Literatur und Biografie. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Reclam 2000. (= Reclam UB 18058).

Twellmann, Margrit: Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklungen 1843-1889. Königstein: Athenäum- Verlag 1976.

Wendt, Hermann G.: Max Dauthendey. Poet-Philosopher. New York: Columbia University Press 1939.

Nachschlagewerke/Lexika:

Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weinmar: Verlag J.B. Metzler 2001.

Brockhaus- Enzyklopädie. Bd. 29. VERTI –WETY. Hg. v. Annette Zwahr. völlig neu bearbeitet Aufl. Leipzig: Brockhaus 2006.

Handbuch der literarischen Gattungen. Hg. v. Dieter Lamping. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009.

Kindlers neues Literaturlexikon. Hg. v. Walter Jens, Radler Rudolf. München: Kindler 1989.

Metzler Autorinnen Lexikon. Hg. v. Ute Hechtfisher, Renate Hof, Inge Stephan und Flora Veit-Wild. Mit 319 Abbildungen. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998.

Österreichisches biografisches Lexikon. 1815- 1950. Hg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Red. v. Peter Csendes. Wien: Verlag der Österr. Akad. der Wiss. 1978.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. A- G. 3. neubearb. Aufl. Hg. v. Klaus Weimar gemeinsam mit Harald Fricke. Berlin [u.a.]: De Gruyter 1997.

Wörterbücher:

Frisk, Hjalmar: Griechisch Etymologisches Wörterbuch. Bd. II: Kp-O. Carl Winter Universitätsverlag: Heidelberg 1970.

Gemoll, Wilhelm: Gemoll. Griechisch- Deutsches Schul- und Handwörterbuch. 9. Aufl. durchgesehen und erweitert v. Karl Vretska. Mit einer Einführung in die Sprachgeschichte von Heinz Kronasser. Wien: öbv&hpt 1965.

Stowasser, Josef M.: Der kleine Stowasser. Lateinisch- deutsches Schulwörterbuch. Hg. v. Dr. Michael Petschenig. Wien: Holder-Pichler-Temsky 1971.

Internetquellen:

Mahoney, Bridget: Photography's Creative Influence on Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking Glass* and *What Alice Found There*. Master of Arts. Department of English. University of South Florida 2009.
<http://scholarcommons.usf.edu/etd/2079/> (01.11.2012).

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=9234> (18.10.2012).

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html> (19.19.2012).

<http://ujvary.mur.at/bisamberg.html> (18.10.2012).

<http://www.wiplinger.at.tf/> (18.10.2012).

<http://www.bodohell.at/> (18.10.2012).

<http://www.zeit.de/2010/05/A-Gerhard-Roth> (18.10.2012).

<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/OttoPetersLouise/index.html> (18.10.2012).

<http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-28/medienkritik.htm> (18.10.2012).

<http://www.zeit.de/1981/07/kein-anderer-nur-er-selbst> (20.08.2011).

<http://www.philolex.de/fremdwor.htm#objekt> (31.8.2012).

<http://www.jensguthmann.de/postmort.htm> (30.10.2012).

Abbildungsverzeichnis:

Abb.1: <http://tintypomanie.files.wordpress.com/2009/10/daguerreotypomanie1.jpg>
Lithografie *La Daguerreotypomanie* aus *La Caricature* vom 8. Dezember 1839 (01.11.2012).

Abb. 2. *Fliegende Blätter*. Bd. 32. Nr. 781. München 1860. In: Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 99.

Abb. 3. Lithographie von H. Daumier, erschienen in der Zeitschrift <Le Boulevard> 1862.
http://documentation.flypix.info/CHRONOLOGIE_PHOTOGRAPHIE/FLYPIX_Document_CHRONOLOGIE_PHOTOGRAPHIE.htm (31.10.2012).

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8. Anhang

8.1 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Reaktion der Literatur auf die Fotografie im Zeitraum von 1830 bis 1912. Die Grundlage für diese Untersuchung ist die Analyse der intermedialen Beziehung zwischen Fotografie und Literatur in Frankreich und Deutschland. Ebenfalls werden einerseits fotohistorische und andererseits literatur- und fototheoretische Texte des 20. Jahrhunderts herangezogen.

Historisch betrachtet folgt nach der ersten Blütephase der Fotografie ein Kommerzialisierungsprozess. Daraus folgte die Herabsetzung der Fotografie vor allem durch den Literaturbetrieb, der mit Verlachen, Schweigen oder Abwertung reagierte.

In weiterer Folge wird an Hand Max Dauthendeys *Der Geist meines Vaters* (1912), Wilhelm Raabes *Der Lar* (1889) und Louise Otto-Peters' *Neue Bahnen* (1864) die Darstellung von Künstlerexistenzen analysiert. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Figur des Fotografen. Ebenso wird der mögliche Einfluss der Fotografie auf literarische Gattungsfragen, Aufbau der Texte, sowie Schreibweisen der Autorinnen und Autoren geprüft.

Die Figur des Fotografen entwickelt sich in den analysierten Beispielen analog zu dem historischen Verfall dieses Berufsstandes. *Der Geist meines Vaters* stellt den Fotograf als Künstler und Handwerker, der ersten glorreichen Phase der Fotografiegeschichte, dar.

In Raabes *Der Lar* wird die Figur des Fotografen vor dem Hintergrund des Kommerzialisierungsprozesses gezeichnet. Sie steht für den Verfall eines Malers zu einem Amateurfotografen ohne künstlerischen Anspruch.

Louise Otto-Peters' emanzipatorischer Roman ist eine einmalige Darstellung einer Fotografin. Die beiden letztgenannten Texte gehören zur Unterhaltungsliteratur und bestätigen dadurch das Verschweigen dieser Figur in der hohen Literatur.

Diese scheinbare Überlegenheit der Literatur zeigt sich auch im Lebensbild *Der Geist meines Vaters*, da sich der Autor Max Dauthendey gegen den Wunsch seines Vaters, Fotograf zu werden, für die Dichterlaufbahn entscheidet. Dieser Abkehrprozess wird weiterführend anhand seiner autobiografischen Aufzeichnungen *Gedankengut auf meinen Wanderjahren* (1913) betrachtet.

Die darauffolgende Analyse von Humoresken, Lustspielen und Karikaturen des späten 19. Jahrhunderts beweist die Reaktion des Verlachens der Fotografie.

8.2 Lebenslauf

Vor- und Zuname:	Liesa Roithner
Geburtsdatum und – ort:	30. Juni 1986 Horn
E-Mail:	liesa.roithner@gmx.at
Ausbildung:	1992- 1996 Volksschule Horn 1996- 2000 HS Horn 2000- 2004 Aufbaugymnasium Horn 2004 Diplomstudium der Deutschen Philologie an der Universität Wien 2007 Lehramtsstudium für Deutsch/ Philosophie und Psychologie (Uni Wien) 2009 - Vortrag am internationalen sprachwissenschaftlichen Kongress „Sprache und Emotion“ an der tschechischen Universität Ostrava
Berufserfahrung:	September 2005 – 2009 Journdienst beim internationalen Kammermusikfestival „Allegro Vivo“ Seit 2011 Vertragslehrerin im Bundesgymnasium Horn für Deutsch
Sprachkenntnisse:	Englisch Altgriechisch Latein