

Lichtbilder – Textbilder – Lebensbilder
Zur Funktionalität der Photographie in den Texten
Wilhelm Raabes

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I

der

Julius-Maximilians-Universität Würzburg

vorgelegt von

Monika Vince
aus Hausen

Dorfen

2023



Erstgutachter: Prof. Dr. Pfothner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Borgards

Tag des Kolloquiums: 1.7. 2010

There is fiction in the space between

You and reality

(Tracy Chapman)

Für

Guy, Annika und Beatrice

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	S. 1
II.	Lichtbilder – Textbilder – Lebensbilder	S. 10
1.	Das Lichtbild und die Literatur – mediale Konzepte und Potentiale	S. 10
1.1.	Die Wahrnehmung des Photographen	S. 11
1.2.	Photographische Realitätswiedergabe	S. 13
1.3.	Rezeption von Photographie	S. 20
1.4.	Wirklichkeitswiedergabe in der Literatur – Untersuchung vor dem Hintergrund photographischer Realitätsdarstellung	S. 25
1.4.1.	Die Wirklichkeitswahrnehmung des Schriftstellers	S. 25
1.4.2.	Literarische Wirklichkeitswiedergabe	S. 27
1.4.3.	Rezeption von Literatur	S. 33
2.	Text-Photographie oder „photographischer“ Text	S. 35
2.1.	Kriterien photographischen Schreibens und Probleme der Nachweisbarkeit	S. 35
2.2.	Eigenschaften der photographischen Wirklichkeitswiedergabe und Ihre literarische Umsetzung – was kann mit Sprache überhaupt realisiert werden?	S. 39
2.3.	Das Lichtbild und sein Leser – wie das Medium Photographie über die Wahrnehmung doch einen Einfluß auf die Literatur nimmt	S. 43
2.3.1.	Die Photographie und das Problem der Wahrnehmung im Zusammenhang mit ihrer spezifischen Form der Wirklichkeitswiedergabe	S. 43
2.3.2.	Photographie und visuelle Perzeption	S. 47

3.	Der Autor Raabe und die Photographie – Wahrheitstreue versus Schopenhauer	S. 48
3.1.	Raabes Verhältnis zum Portrait und zur Photographie	S. 48
3.2.	Raabe und der Einfluss Schopenhauers	S. 59
4.	Erzählen im Spannungsfeld von Bild und Schrift	S. 67
4.1.	Fragmentierung der Rahmenschau: Der Chronist als Photograph	S. 67
4.2.	Textspiegel und Projektionsflächen – bildende Kunst bei Wilhelm Raabe	S. 88
5.	„Man kennt die Photographiegesichter“ - Lichtbilder in Raabes Texten	S. 122
5.1.	Pfisters Mühle - Vergegenwärtigung und Überdeutlichkeit im Zeichen einer Idylle im Umbruch	S. 132
5.2.	Die Akten des Vogelsangs - Medienvergessenheit im Angesicht der Krise	S. 144
5.3.	Der Lar – Topik und Inszenierung	S. 169
III.	Schlussbetrachtung	S. 190
IV.	Literaturverzeichnis	

I. Einleitung

Jeder, der schon einmal eine Daguerreotypie betrachtet hat, kann sich der Faszination, die sie ausstrahlt, nicht entziehen. Glänzend wie ein Spiegel, darauf Spuren, wie Ablagerungen. Bei genauerer Betrachtung dann eine unglaubliche Präzision, Details, gestochene Schärfe. Man kann es sich kaum vorstellen, wie sie auf frühe Betrachter gewirkt haben muss, die ihr mit einem nicht durch medialen Dauerkonsum verstellten Blick begegneten. Verständlich ist jedoch der Siegeszug, den die Photographie als massenhaft reproduzierbare Nachfolgerin der Daguerreotypie im 19. Jahrhundert zuerst durch die Oberschicht und später hinein bis in die Familien des Bürgertums antrat. Bald war sie omnipräsent und man war gezwungen, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Ob Photographie Kunst sei oder ob Kunst etwas photographisch darstellen dürfe – dies waren die wichtigsten Fragestellungen. Aber im Schatten dieser Diskussion begann man auch, sie als zunehmend alltäglich wahrzunehmen und – über sie zu schreiben. Diese Arbeit beschäftigt sich mit der besonderen Funktionalität der Photographie in den Texten von Wilhelm Raabe, einem Autor, der das neue Medium tatsächlich mehrfach in seinem Gesamtwerk thematisiert hat.

Da wir uns heute mitten im Verlauf einer neuen medialen Revolution befinden, die auf der zunehmenden Digitalisierung aller Lebensbereiche gründet, erscheint es durchaus relevant, sich mit dem Medium Photographie und seinem Einfluss auf andere Medien wie die Literatur und die bildende Kunst zu beschäftigen. Wie heute wurden bereits im 19. Jahrhundert im Umgang mit neuen Medien Ängste offenbar, man beschäftigte sich aber auf der anderen Seite auch intensiv mit dem Nutzen der Medien und suchte nach Chancen, die sich durch ihren Einsatz eröffneten. Durch die Präsenz der Photographie im Leben eines signifikanten Anteils der Bevölkerung und ihre zunehmende Alltäglichkeit als Massenmedium ergaben sich im Verlauf des Jahrhunderts auch Rückkopplungseffekte. Die Photographie veränderte die Wahrnehmung und erschloss über diesen Weg neue Möglichkeiten der künstlerischen und literarischen Produktion. So stellt das Verhältnis von Medien und Kunst¹ einen Raum dar, in dem eine Reflexion des Prozesses von der Wahrnehmung bis hin zur Wirklichkeitswiedergabe stattfindet.

Die Photographie ist seit 1839 als neues Bildmedium bekannt und die meisten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts – Raabe nicht ausgenommen – konnten eigene Erfahrungen mit den

¹ Die aus dieser Konstellation entspringende ästhetische Diskussion findet sich umfassend dargestellt in: Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München, 1990.

Besonderheiten photographischer Abbildungen machen. Die Rolle, die Wilhelm Raabe in diesem Zusammenhang allerdings spielt, ist eine besondere, wenn auch keine besonders überraschende. Obwohl für historische Romane und Erzählungen bekannt, thematisierte er doch oft aktuelle Probleme der Zeit. Betrachtet man diesen Umstand noch etwas genauer, so kann man feststellen, dass einige von Raabes Texten auch heute noch von erstaunlicher Aktualität sind, denn sie beschäftigen sich teilweise mit geradezu „modernen“ Themenkomplexen wie Umweltzerstörung oder Kolonialismus. Insgesamt zeigt es sich, dass Raabe vor kontrovers diskutierten Themen nicht zurückscheute, sondern diese auf verschiedenste Weisen für seine Zwecke nutzbar machte. So verwundert es auch nicht, dass eben auch neue Medien wie die Photographie in seine Texte Eingang finden.

Eine Besonderheit photographischer Abbildung ist deren Realitätsnähe, obwohl der tatsächliche Realitätsgehalt ist allerdings durchaus diskutabel ist. Trotz dieses Bewusstseins erscheint die Abgrenzung von Schein und Sein vielen Betrachtern von Photographien, stark beeinflusst nicht zuletzt durch die Besonderheiten digitaler Medien wie deren Retusche- und Verfälschungsmechanismen, auch heute noch schwierig. Somit erweist sich die Ausblendung einer medialen Vermitteltheit von Realität bis hin zur völligen Medienvergessenheit in der Betrachtung photographischer Abbildungen sich auch in der jetzigen Zeit als noch nicht überwunden. Raabe zeigt solch medienvergessene Sichtweisen sowohl in Briefen als auch in literarischen Texten bereits lange vor der heutigen Zeit und dies teilweise in sehr extremen Ausprägungen. So vermögen seine Texte ein Licht auf grundlegende Bedingungen für den Umgang des Menschen mit Medien zu werfen und dabei Reibungspunkte zu beleuchten, vor allem solche, die den Übergang von einem Medium in ein anderes kennzeichnen.

Eine Untersuchung der Texte Wilhelm Raabes eröffnet somit einen Zugang zu verschiedenen Facetten der literarischen Verarbeitung eines neuen Mediums und bietet Ansatzpunkte für weitere Forschungen in diesem Bereich.

Standpunkte, Forschungsergebnisse und Theorien

Einen Ausgangspunkt für die Untersuchung bieten dabei verschiedene medientheoretische Ansätze, um die für die Literatur produktiv nutzbaren Besonderheiten des Mediums zu systematisieren und grundsätzlich zu evaluieren. Zur Bestimmung der medialen Konzeption

der Photographie bietet sich ein breites Feld an Literatur an.² Auch die wissenschaftliche Seite der frühen Photographie ist umfassend beschrieben worden und es bietet sich an, diese Erkenntnisse zur Bestimmung ihrer Kennzeichen heranzuziehen.³ Betrachtet man dazu kontrastiv die Grenzen und Möglichkeiten des Mediums Literatur, wird man beispielsweise bereits in den Schriften Roman Ingardens⁴ oder Hans Robert Jaus⁵ fündig, welche sich intensiv mit den medialen Besonderheiten der schriftlichen Vermittlung einer wie auch immer gearteten ‚Realität‘ beschäftigt haben. Des Weiteren spielen für die Untersuchung erzähltheoretische Ansätze eine Rolle, da sich die Forschung in diesem Bereich seit Längerem mit dem Medium Photographie und photographischen Darstellungstechniken auseinandergesetzt hat.⁶ Dies soll auch photographie-ähnliche Darstellungstechniken einschließen, welche sich bereits vor der Erfindung der Photographie in der Literatur finden lassen und auf die auch Raabe in seinen Texten zurückgreift.⁷ Zudem fließen stellenweise auch literaturhistorisch und auch literatursoziologisch orientierte Forschungen ein, da gerade

² Zur medialen Konzeption der Photographie und zum Einfluss der Photographie auf die Wahrnehmung und Realitätswiedergabe z.B. Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*. Frankfurt a.M. 1995; *Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Reihe: Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, hrsg. von Wolfgang Frühwald et. al., Band 17, Tübingen, 1987; Albert Kümmerl und Petra Löffler (Hgg.): *Medientheorie 1888-1933: Texte und Kommentare*. Frankfurt a. Main 2002; Erkenntnisse Roland Barthes‘ besonders produktiv (Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1999). In direkter Beziehung dazu auch: Gabriele Schabacher: *Den Blick im Auge*, in: Kleinschmidt/Perthes(Hgg.) :Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur, Köln, Weimar und Wien, 1999.

³ Dazu finden sich Beiträge in: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a. Main 2002; auch: Darston, Lorraine u. Galiston, Peter (Hgg.): *Das Bild der Objektivität*. In: Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a. Main 2002; besonders wichtig für die Untersuchungen in dieser Arbeit ist jedoch: Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden und Basel 1996

⁴ Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1965.

⁵ Hans-Robert Jaus: *Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal*, in: Jaus, Hans-Robert (Hg.): *Nachahmung und Illusion (Poetik und Hermeneutik Bd. I)*, München, 1964

⁶ erzähltheoretisch orientiert arbeiten vor allem Buddemeier (Heinz Buddemeier: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München, 1970; Heinz Buddemeier, *Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils*) und auf diesen aufbauend Krauss (Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Ostfildern, 2000), auf die später noch detailliert eingegangen werden soll. Sie ermitteln Kriterien, die photographische Darstellungsweisen trotz vordergründiger Ablehnung des neuen Mediums durch die Autoren des 19. Jahrhunderts unterschwellig sichtbar machen sollen.

⁷ Zu präphotographischen Wahrnehmungsformen wie z.B. dem Blick aus dem Fenster: Heinz Brüggemann: *Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*. Frankfurt a.M. 1989; auch: Judith Holstein: *Fenster-Blicke. Zur Poetik eines Parergons*, Tübingen, 2003 und: Volker Mergenthaler: *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen, 2002. Wichtig in diesem Zusammenhang sind dabei auch die direkt am Phänomen der Photographie ausgerichteten Forschungen von Bernd Stiegler (*Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur*. In: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hgg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg i. Breisgau 1999 und: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001). Das Phänomen im Zusammenhang mit dem Thema „Großstadt“ findet sich erforscht in: Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München und Wien 1993.

die Photographie (besonders die Portraitphotographie⁸) untrennbar mit dem Selbstbild des aufstrebenden Bürgertums im 19. Jahrhundert verbunden ist und auch dessen Verständnis von Kunst, was sowohl deren ideellen als auch deren materiellen Wert anbelangte, nachhaltig beeinflusste. Dies bekamen im Nachgang auch die produzierenden Künstler, zu denen ja auch die Schriftsteller zählten, zu spüren.⁹ Um bei der Untersuchung stets die komplexen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesse bei der Rezeption einer photographischen Abbildung im Blick zu behalten, werden unter anderem auch grundlegende strukturalistische Ansätze herangezogen. Im Vordergrund stehen dabei Roland Barthes' Überlegungen in seinem mittlerweile kanonischen Text *Die helle Kammer*.¹⁰ Auch der Autor selbst darf in einer solchen Untersuchung nicht vernachlässigt werden. Hinweise auf Raabes Umgang mit der Photographie finden sich in seinen Briefen und auch seine Selbstdarstellung in Portraitphotographien wurde bereits untersucht.¹¹ Die Validität von Erkenntnis ist im Zusammenhang mit der frühen Photographie ein wichtiges Thema. Raabe zeigt sich wiederholt als Erkenntnis skeptiker, was nicht zuletzt an seiner Schopenhauer-Rezeption liegt. Auch hierzu liegen umfassende Studien vor, die für die Untersuchung bestimmter Textstellen von großem Wert sind.¹²

Kontext und Fragestellung

So gründet sich diese Untersuchung im Wesentlichen auf eine erzähltheoretische und medientheoretische Basisbetrachtung und bietet dann, ausgehend davon, einige Deutungsansätze hinsichtlich der Produktivität der Photographie in literarischen Texten.

Die Frage ist also: Wie macht Raabe sich das Medium Photographie für sein Erzählen zunutze und welche Funktion übernimmt sie in seinen Texten?

⁸ zum photographischen Portrait allgemein: Sigrid Schade: *Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie* in: Erdle, Weigel: *Mimesis, Bild und Schrift*. Köln, Weimar, Wien, 1996; hierzu auch: Ernst H. Gombrich: *Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst*. In: Gombrich, Hochberg, Black (Hgg.): *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt a.M. 1977

⁹ So untersucht beispielsweise Hans Jürgen Schrader in *Autorfedern unter Preß-Autorität. Mitformende Marktfaktoren der realistischen Erzählkunst – an Beispielen Storms, Raabes und Keller* (In: JRG 2001) die äußeren Produktionsbedingungen der genannten Schriftsteller; auch Eckhard Meyer-Krentler: *Unterm Strich. Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“* (Paderborn, 1986) beschäftigt sich mit diesem Thema.

¹⁰ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M., 1989

¹¹ V.a.: Ralf Georg Czapla: *Zur Ikonographie des Raabe-Porträts*. In: Herbert Blume (Hg.): *Von Wilhelm Raabe und anderen*. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus. Bielefeld u. Gütersloh

¹² besonders wichtig hierfür sind: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 1. Band. Frankfurt a. Main u. Leipzig 1996; *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2. Band. Frankfurt a. Main u. Leipzig 1996; Darüber hinaus: *Kleinere Schriften*. Sämtliche Werke Band III, Frankfurt a. Main 1986 und *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*. Zweiter Teilband. Zürich 1977. Zu Raabes Schopenhauer-Rezeption: Soren R. Fauth: *Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk*. Göttingen 200; bereits früh beschäftigte sich mit diesem Thema: Ernst Stimmel: *Einfluß der Schopenhauerschen Philosophie auf Wilhelm Raabe*. Borna u. Leipzig. 1919.

Einige Hypothesen

Auf Basis der Untersuchung seines Werks scheinen sich hauptsächlich drei Bereiche herauszukristallisieren. Einerseits kann die Photographie als Medium der Erinnerung fungieren, welches Vergangenes in Überdeutlichkeit fixiert. An anderen Stellen zeigt sie sich andererseits immer wieder als Medium, welches Krisen und psychologische Ausnahmesituationen der Protagonisten deutlich macht, indem sie bei diesen eine Wahrnehmungsveränderung bewirkt. Nicht zuletzt kann sie – in ihrer Vermittlung durch die Literatur - als Ansatzpunkt für einen poetologischen und kunsttheoretischen Diskurs und zugleich als Grundlage für Überlegungen in Bezug auf die Produktionsbedingungen von Kunst aller Art im 19. Jahrhundert dienen.

Ausblick und Grundlagen zur Beantwortung der Fragestellung

Es sollen, ausgehend von medientheoretischen Forschungsarbeiten, Probleme bei der transmedialen Übertragbarkeit von Photographie in Literatur aufgezeigt werden, und, in Abgrenzung davon, weitere literarische Möglichkeiten erschlossen werden, mit denen sich der Autor Raabe das neue Medium produktiv nutzbar macht.

Das Material für diese Untersuchung liefert das Gesamtwerk Raabes. Alle wichtigen Texte bzw. Textstellen, in denen Photographie thematisiert wird oder die Erzählweise an photographische Darstellungsweisen erinnert, werden ausgewertet und wenn möglich, innerhalb bestimmter Funktionsbereiche systematisiert. Dabei folgt die Untersuchung und Interpretation nicht durchweg einer bestimmten Methode, da sich auch die Betrachtungsebenen, je nach Funktion, unterscheiden. Grundlage für die Interpretation sind die Ergebnisse der Evaluation wesentlicher medientheoretischer Ansätze und erzähltheoretischer Erkenntnisse.

Über das literarische Werk hinaus erfolgt auch eine Untersuchung der Briefe Raabes, da diese biographischen Bezüge dabei helfen, die Besonderheiten in seiner literarischen Verarbeitung von Photographie deutlicher herauszustellen. Eigene Äußerungen werden dazu herangezogen und prägende erkenntnistheoretische Einflüsse, die bei der Rezeption von Photographien auf die Wahrnehmung und das Wahrgenommene Einfluss nehmen, werden ausgewertet.

Die verwendete medientheoretische Forschungsliteratur dient als Basis zur Bestimmung grundlegender Merkmale der Photographie. Bei den verwendeten Texten handelt es sich im Wesentlichen um solche, die sich mit Medien des 18. Und 19. Jahrhunderts beschäftigen und auf dieser Grundlage photographie-typische Eigenheiten herausarbeiten. Es werden jedoch

auch Forschungsarbeiten einbezogen, die sich dezidiert dem Verhältnis von Literatur und Photographie widmen, um geeignete Kriterien für eine weiterführende Untersuchung ermitteln zu können.

Die Beziehung zwischen Literatur und Photographie war schon mehrmals Gegenstand von Untersuchungen, wobei sich im Wesentlichen zwei Richtungen unterscheiden lassen: ein klassisch-interpretatorischer¹³ und ein erzähltheoretisch begründeter Ansatz.¹⁴ Beide liefern interessante Einsichten in das Thema, weisen jedoch auch an entscheidenden Punkten Defizite auf, weshalb sie für eine Anwendung am Text nur teilweise geeignet sind. Der klassische Ansatz orientiert sich sehr am grundsätzlichen Umgang mit Bildlichkeit in Texten¹⁵. In der Übertragung auf das neue Medium werden die spezifischen Charakteristika und die mediale Konzeption der Photographie jedoch kaum in ausreichendem Maße gewürdigt. Der erzähltheoretische Ansatz strebt eine Abgrenzung zur bildenden Kunst an, wobei er dabei allerdings meistens unter der Grenze der Nachweisbarkeit agiert. Vor diesem Hintergrund erscheint es wichtig, Kriterien zu entwickeln, die am Text überprüfbar sind und dabei auch weitere Schritte zu gehen, um sich die Funktionalität der Photographie interpretatorisch zu erschließen.

Auch in literaturhistorischer Sicht bedeutsame Texte spielen bei der Untersuchung eine Rolle, allen voran Texte des programmatischen Realismus, in denen Kritik an der Photographie deutlich wird.¹⁶ Sie dienen als Referenz für die Kunstauffassung im 19. Jahrhundert, an der Raabe zu einem gewissen Grad Anteil hatte.

Nicht zuletzt erfolgt auch ein Einbezug naturwissenschaftlicher Überlegungen und Erkenntnisse des 19. Jahrhunderts in Bezug auf die Sinneswahrnehmungen, da auch diese mit dem Phänomen Photographie, aber auch mit dem der Erkenntniskritik, eng verknüpft sind.

Vorgehensweise und Methoden

In der Untersuchung erfolgt zunächst eine Auseinandersetzung mit medientheoretischen Forschungen zur Ermittlung einer tragfähigen Basis für eine Textuntersuchung. Die medialen

¹³ Z.B. ist dies so bei Bernd Stiegler.

¹⁴ Interpretatorisch und unter Einbezug der neueren Wahrnehmungstheorie arbeitet vor allem Bernd Stiegler in: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001; dabei stehen jedoch nicht so sehr die photographietypischen Eigenschaften im Mittelpunkt.

¹⁵ Zum Verhältnis zwischen Bildlichkeit und Literatur gibt es einige grundlegende Forschungsarbeiten, z.B. Helmut Pfotenhauer: *Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur um 1800*, in: *Poetica*, 28.Bd., 1996, Heft 3-4, S. 345 – 355; auch: Helmut Pfotenhauer: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg 2000; darüber hinaus: Boehm u. Pfotenhauer, Helmut (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. München. 1995

¹⁶ Einige davon finden sich beispielsweise gesammelt in: Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus*, Stuttgart, 1997.

Konzepte sowohl von Photographie als auch von Literatur werden im Kapitel „Das Lichtbild und die Literatur“ umrissen und gegenübergestellt. Berücksichtigt wird hier auch, dass die Photographie von Anfang an unzweifelhaft in einer konfrontativen Beziehung zur Malerei steht. Auf diese Weise entsteht aber eine interessante Art von Dreiecksverhältnis, denn Gemälde oder Produkte der bildenden Kunst besitzen für die Literatur schon lange eine unschätzbare Bedeutung.

In dieser Untersuchung stehen allerdings die wesentlichen Kennzeichen und der Bild-Mehrwert, den Photographien gegenüber anderen bildlichen Darstellungen aufweisen, im Vordergrund. Um sich tragfähige Kriterien zu erschließen, müssen spezifische Kennzeichen der jeweiligen Medien systematisch gegenübergestellt und abgeglichen werden, was im Kapitel „Text-Photographie oder ‚photographischer Text‘“ geschieht. So ist es beispielsweise unerlässlich, zu klären, ob die jeweiligen Merkmale der Bildmedien auch in ihrer Verschriftlichung erkennbar sind. Probleme der Übertragbarkeit werden auf diese Weise deutlich und der Kriterienkatalog für reduziert sich auf wenige Aspekte. Den Beginn bilden somit medientheoretische Überlegungen, in denen auch ein Überblick über die einschlägige Forschungsliteratur gegeben wird und der Versuch unternommen wird, eine geeignete, medientheoretisch begründete, aber auch in der interpretatorischen Anwendung belastbare Grundlage für die Auswertung der Textstellen zu erarbeiten.¹⁷

Daraufhin wird in „Der Autor Raabe und die Photographie“ ein Blick auf Raabes eigenes Verhältnis zur Photographie geworfen und dabei genauer beleuchtet, welche Rolle in diesem Zusammenhang seine Erkenntniskepsis spielt. Raabes Zugang zur Photographie wurde bislang kaum beleuchtet, sieht man einmal von Czaplans Aufsatz über dessen Selbstinszenierungen im Portrait ab. Dieses Kapitel dient als Basis für weitere Untersuchungen an seinen Texten, in denen man sehen kann, wie sich das Verhältnis seiner handelnden Figuren zur Photographie in seinen Texten im Vergleich dazu ausnimmt.

Daraufhin wird im Kapitel „Erzählen im Spannungsfeld von Bild und Schrift“ eine erste Annäherung an Raabes Texte vorgenommen. Diese erfolgt im Rahmen einer Untersuchung von bildlichen Darstellungsformen und der literarischen Darstellung von bildender Kunst in Raabes Texten, um Unterschiede zwischen Gemälden und Photographien trennscharf herausarbeiten zu können, was für die spätere Untersuchung einer produktiven Nutzung des Mediums Photographie im Text sinnvoll sein wird. Es erfolgt also eine Auswertung von

¹⁷ Dazu werden auch geeignete Textstellen aus der Literatur des poetischen Realismus herangezogen, z.B. von Theodor Fontane, Gottfried Keller oder auch Adalbert Stifter. Diese helfen bei der Abgrenzung valider Kriterien für eine Interpretation, sollen die Vielfalt realistischen Schreibens bei gleichzeitiger erkennbarer Präsenz der Programmatik der Epoche illustrieren und dabei für die untersuchten Texte Raabes einen Bezugsrahmen bilden.

Raabes Texten hinsichtlich bildlicher Darstellungen aller Art. In diesem Rahmen wird zudem eine medientheoretisch unterfütterte Untersuchung der Darstellungsformen vorgenommen, sowie eine Deutung ihrer Funktionalität auch unter medientheoretischen Gesichtspunkten. Dabei werden auch erste Bezüge zu Raabes Biografie, zur Literaturgeschichte, zur Kunsttheorie und zur Literatursoziologie hergestellt. Diese Untersuchungen bilden die Grundlage für eine sich daran anschließende, intensive Betrachtung einiger exemplarischer Texte Raabes, die auf besonders augenfällige Weise die Besonderheiten, wie Raabe das Medium nutzt, zum Ausdruck bringen.

Im Kapitel „Man kennt die Photographiegesichter“ stehen hierfür die Texte „Pfisters Mühle“, „Die Akten des Vogelsangs“ und „Der Lar“ im Mittelpunkt einer vertieften Untersuchung. Raabes literarischer Zugriff auf die Photographie ist bislang ebenfalls kaum untersucht worden. Dabei liefern gerade Raabes Texte, wie hier gezeigt werden soll, ein breites Untersuchungsspektrum, angefangen bei prä-photographisch anmutenden Wahrnehmungsdeskriptionen in der *Chronik der Sperlingsgasse* bis hin zu schopenhauerisch eingefärbter Erkenntniskepsis und Momenten von Medienvergessenheit in *Die Akten des Vogelsangs*.

Die Photographie wird im Rahmen der Untersuchungen am Text auf der erzählerischen Ebene wie auch auf der Textebene gesondert betrachtet und auch eine, darüber hinaus gehende, auf soziokulturelle Implikationen, denen sich Raabe als Schriftsteller ausgesetzt sieht, verweisende Lesart vorgestellt. Unterteilt wird diese Untersuchung in drei wichtige Stränge. Den ersten bildet der Einsatz photographischer Techniken und Photographien als Erinnerungs- und Vergegenwärtigungsmedium. Dabei steht auch der Erzähler, bei Raabe bekanntermaßen oft eine unzuverlässige Erzählerfigur¹⁸, im Fokus, weshalb diese Untersuchung vor allem auf erzähltheoretische und medientheoretische Grundlagen (unter anderem in Bezug auf die Wahrnehmung) zurückgreift. Den zweiten Strang bilden Darstellungen von Momenten der Medienvergessenheit. Hier bewegt sich die Betrachtung auf der Ebene der handelnden Figuren, was einen klassischen, auf dem reinen Text basierenden Interpretationsansatz nahelegt. Raabes Einsatz der Photographie als Mittel zur Inszenierung und topischem Kristallisationspunkt soziologischer und kunstprogrammatischer Diskurse bildet den dritten Strang der Betrachtung. Da dieser sich auch mit dem Autor selbst auseinandersetzt, werden hier auch literatursoziologische Erkenntnisse mit einbezogen.¹⁹

¹⁸ Siehe dazu beispielsweise: Andreas Solbach: *Die gekränkte Seele. Unzuverlässiges Erzählen in Wilhelm Raabes „Drei Federn“*, in: JRG 2002.

¹⁹ Hierzu wird vor allem auf die Untersuchung von Eckhard Meyer-Krentler: *Unterm Strich. Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“*. Paderborn, 1986 rekurriert.

Wie bereits erwähnt, folgt die Arbeit keiner bestimmten Methode; stattdessen findet sich ein gewisser Methodenpluralismus, da der Fokus jeweils auf unterschiedlichen Ebenen der literarischen Produktion und Rezeption liegt

Ziel der Arbeit ist es, die darstellerischen Kennzeichen der Photographie und ihre spezielle Form der Bildlichkeit in den Vordergrund zu rücken und ausgehend von diesen Eckdaten Bezüge zur Textgestaltung herzustellen. Dabei soll nicht, wie in rein erzähltheoretischen Modellen, die Textoberfläche das Untersuchungsobjekt darstellen, sondern vielmehr soll die Funktionalität der Photographie und der Eigenart der photographischen Abbildungsweise in Bezug auf tieferliegende Textstrukturen, Motivkomplexe und erzählerische Darstellungsformen im Mittelpunkt stehen. Dies kann jedoch nur geleistet werden, wenn man sich – in Abgrenzung zu anderen Ansätzen – auf im Text explizit benannte und beschriebene und somit Literatur gewordene Photographien und Bilder konzentriert, wie sie in Raabes Texten immer wieder vorkommen.

II. Lichtbilder – Textbilder - Lebensbilder

1. Das Lichtbild und die Literatur – mediale Konzepte und Potentiale

Bevor man aber nun die Frage stellt, in welcher Form die Literatur oder Raabe im Speziellen das Medium Photographie verarbeitet, sollte man allerdings einen Blick auf die Fähigkeiten und Charakteristika des neuen Mediums im Bereich der Wirklichkeitswahrnehmung und Wirklichkeitswiedergabe werfen und diese mit jenen der Literatur vergleichen, um Knotenpunkte zu finden, die ein Interesse der Literatur an der Photographie begründen könnten. Die Frage ist also zunächst einmal: Was leistet Photographie als neues Medium, wie nimmt der Photograph die Realität wahr und wie kann er sie darstellen? Darüber hinaus ist es interessant herauszufinden, welche Besonderheiten die photographische Wirklichkeitswiedergabe im Vergleich zu anderen Bildmedien hat. Im Bereich der Wirklichkeitswiedergabe sollte man sich allerdings auch mit dem Rezipienten, also dem Betrachter der Photographie oder dem Leser des Buches beschäftigen. Als wichtigste Punkte sollen hier die Art des hervorgerufenen Eindruckes und die Lenkung des (inneren oder äußeren) Blickes gelten.

Die folgenden Überlegungen beschäftigen sich also mit den drei in beiden Fällen beteiligten Faktoren: Produzent (also Schriftsteller oder Photograph), Medium (Photographie oder Literatur) und Rezipient (Betrachter oder Leser). Diese Abgrenzungen zwischen Wahrnehmung und Wiedergabe erheben jedoch in keiner Weise den Anspruch feste Grenzen zu sein, vielmehr gibt es in allen Bereichen stets Überschneidungen. Immerhin sind zwei der oben genannten Bereiche, nämlich der des Produzenten und der des Rezipienten, hauptsächlich von einer für das jeweilige Medium charakteristischen Wahrnehmung geprägt, „visuelle Perzeption ist die Voraussetzung für das Hervorbringen wie für das Aufnehmen von Werken der Kunst“²⁰. Ohne diese spezifische Wahrnehmung gäbe es keine (ebenso) spezifische Wirklichkeitswiedergabe – also auch kein Medium. Als Hintergrund für die folgenden Überlegungen werden hauptsächlich *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie* von Bernd Busch²¹ und der nunmehr schon

²⁰ Willy Rotzler: *Photographie als künstlerisches Experiment*, S.5

²¹ Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*. Frankfurt a.M. 1995

kanonische Text *Die helle Kammer* von Roland Barthes²² herangezogen. Beide Autoren haben sich eingehend mit den eigentümlichen Charakteristika des Mediums Photographie beschäftigt und liefern wichtige Denkanstöße für die Beleuchtung der Beziehung zwischen Bild und Schrift.

1.1. Die Wahrnehmung des Photographen

Die wesentlichen Merkmale der Wahrnehmung des Photographen sind Standpunkt und Sucherblick, wobei der Standpunkt den Winkel der Wahrnehmung und der Sucherblick den Ausschnitt aus der Wirklichkeit bezeichnet. Beide setzen von vornherein eine gewisse Abstraktionsfähigkeit des Photographen voraus, denn er muss zu jeder Zeit vor Augen haben, wie das Bild, das er aufnehmen will, am Ende aussehen soll. Da ein Photograph außer dem Hinzufügen von Requisiten oder der nachträglichen Retusche des Bildes kaum Möglichkeiten hat, die aufzunehmende Wirklichkeit zu verändern, besteht seine Wirklichkeitswahrnehmung aus einer unendlichen Anzahl von Standpunkten und Ausschnitten.

Im Sucherblick (auch wenn die ersten Kameras natürlich noch keinen Sucher besaßen manifestiert sich doch von Anfang an eine ausschnittshafte Wahrnehmung, die dem späteren Sucherprinzip entspricht) findet sich eine deutliche Affinität zum Guckkasten. Diese zuweilen als charakteristische Wahrnehmungsform der Zeit der Aufklärung bezeichnete Sichtweise²³ ist durch eine Art von konzentriertem Zusammen-Sehen verschiedener Aspekte der Wirklichkeit gekennzeichnet. Auch der Photograph ist bemüht, seinen Sucherausschnitt so zu wählen, dass möglichst alle für ihn maßgeblichen Gegenstände der Realität auf dem Bild zu sehen sind. Dieses Sehen in begrenzten Weltausschnitten, das sowohl die Wahrnehmung im Guckkasten als auch die im Sucherbild kennzeichnet, hat für den Photographen die Funktion einer Selektion, es wird ihm möglich die Vielfalt der auf ihn einströmenden Eindrücke zu beherrschen und zu strukturieren.²⁴ Das gleiche Prinzip gilt natürlich auch für den Maler, der die Camera Obscura als Zeichenhilfe benutzt. Über die Ausschnittselektion hinaus bleibt dem Photographen jedoch keine weitere Auswahlmöglichkeit in der Darstellung, da er beispielsweise keinen Einfluss auf den Detailreichtum der späteren Abbildung hat.

An der Wahrnehmung ist aber nicht nur der Blick oder das Auge allein beteiligt. Wie schon anfangs erwähnt, muss der Photograph über eine gewisse Abstraktionsfähigkeit verfügen, um das Endresultat vorhersehen zu können, also die im Kunstdiskurs so oft bemühte

²² Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1999.

²³ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 113.

²⁴ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 115.

Einbildungskraft. Als erstes muss – wie in der Malerei – das Problem der Perspektive überwunden werden. Dabei hilft natürlich der einäugige Blick durch den Sucher, der zugleich die dreidimensionale Räumlichkeit ausblendet und den Ausschnitt begrenzt. Im Gegensatz zum menschlichen Auge ist eine Kameralinse allerdings dazu fähig, bei bestimmten Voreinstellungen fast den gesamten Raum bis zum Horizont hin scharf abzubilden. Das menschliche Auge kann immer nur auf eine Schärfeebene fokussieren und muss daher bereits vor der Aufnahme überprüfen ob bestimmte Bildelemente bei einer durchgehend scharfen Abbildung nicht etwa störend wirken könnten oder ob die Einstellung der Kamera geändert werden muss. Der Maler kann dagegen seine selektiv-scharfe Wahrnehmung beibehalten und störende Elemente einfach „ausblenden“. Doch nicht nur die räumliche Wahrnehmung erfordert Abstraktion sondern auch die zeitliche. Für den Photographen setzt sich die wahrgenommene Zeit aus vielen möglichen Aufnahmezeitpunkten zusammen, von denen manche mehr, manche weniger geeignet sind. So wird beispielsweise auch im Rahmen des Kunstdiskurses derjenige Photograph als der beste bezeichnet, dem es gelingt, den richtigen Augenblick zu „erwischen“. Dieser ist natürlich gerade für den Portraitphotographen von nicht zu unterschätzender Bedeutung, da er meistens mit dem „ähnlichsten“ Moment in Bezug auf die aufgenommene Person gleichgesetzt wird.

Zusammen mit dem Standpunkt, dem Sucherblick und der perspektivischen Abstraktion dient die Suche nach dem richtigen Augenblick einer Absicht des Photographen, die seine Wahrnehmung in bedeutendem Ausmaß steuert und lenkt, nämlich der Konservierung von Realität. Gerade in diesem Punkt könnte man den größten Unterschied zwischen der Wahrnehmung des bildenden Künstlers und des Photographen sehen, denn der Aspekt der Bewahrung und Erinnerung ist geradezu typisch für das photographische Sehen. So sieht beispielsweise Bernd Busch die Beschreibung eines Engländers in Goethes *Wahlverwandtschaften*²⁵ als Vorab-Verweis auf die spätere photographische Praxis. Indem er sich im Spannungsfeld zwischen einer rationalistischen „Rahmenschau“ (wie z.B. im Guckkasten oder der Camera Obscura) und der Reflexion innerer Stimmungen durch die Fixierung einer im Wahrnehmungsprozess vorgeformten Wirklichkeit eine Bildersammlung als Träger seiner Erinnerungen schafft, ähnelt er stark einem Photographen.²⁶

²⁵ „Übrigens war er außer den geselligen Stunden keineswegs lästig: denn er beschäftigte sich die größte Zeit des Tages, die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer aufzufangen und zu zeichnen, um dadurch sich und anderen von seinen Reisen eine schöne Frucht zu gewinnen. Er hatte dieses, schon seit mehreren Jahren, in allen bedeutenden Gegenden getan und sich dadurch die angenehmste und interessanteste Sammlung verschafft.“ (Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* S. 470).

²⁶ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 124f.

1.2. Photographische Realitätswiedergabe

Die Besonderheiten in der Wirklichkeitswiedergabe der Photographie erschließen sich am leichtesten, wenn man die nicht nur die Charakteristika des Mediums selbst, sondern auch die dem Photographen zu Gebote stehenden Darstellungstechniken betrachtet. Diese sind verständlicherweise eng mit der photographischen Wahrnehmung verknüpft; bis zu einem gewissen Grad steuern sie sogar die Wahrnehmung des Photographen, indem er bereits vor der Aufnahme ihren Einsatz berücksichtigt.

In Bezug auf diese Darstellungstechniken müssen vor allem folgende Aspekte besonders beachtet werden: Sie beeinflussen die Wirklichkeitswiedergabe im Bereich der Abbildungsrelation, in der Bestimmung der Aufnahme in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit, im Bereich der Bearbeitung der photographischen Schicht und nicht zuletzt in einer Manipulation oder Inszenierung des Motivs.²⁷ Alle diese Möglichkeiten bilden den Hintergrund für die Betrachtung der eigentlichen Charakteristika des Mediums Photographie, und meines Erachtens kann man nur in der Verbindung eben dieser Darstellungstechniken mit den eigentlichen Eigenschaften der Photographie bestimmen, was sie als Medium leistet.

Man könnte die Merkmale der photographischen Abbildung in räumliche und zeitliche einteilen; ich möchte hier mit den räumlichen beginnen. Eines der Hauptmerkmale der photographischen Wirklichkeitswiedergabe in Bezug auf den Raum ist die Fixierung von „mehr Realität als das Auge sehen kann“. Im Augenblick der Aufnahme weiß der Photograph noch nicht, was am Ende alles auf dem Bild zu sehen sein wird, selbst wenn er das Bild im Sinne der photographischen Wahrnehmung bewusst gestaltet hat. An dieser Stelle sollte man sich die ersten Reaktionen auf die frühesten Photographien vergegenwärtigen, in denen vielfach der Reichtum und die Schärfe der allerkleinsten Details gelobt worden war²⁸. Nicht zuletzt wurde die Lupe oder das Vergrößerungsglas in der ersten Rezeption zum charakteristischen Betrachtungsmedium. Indem sie einfach alles Sichtbare auf dem vom

²⁷ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 307.

²⁸ Als gutes Beispiel hierfür mag Eduard Koloffs 1839 in der Zeitschrift *Kunstblatt* veröffentlichte enthusiastische Reaktion dienen: „Diese ganz einzigen Kopien zeichnen sich durch Nettigkeit, Bestimmtheit Relief und unerhört treue Wahrheit aus. Die Zartheit der Umrisse, die Reinheit der Formen, die Genauigkeit und Harmonie der Töne, der Luftperspektive, die Ausführlichkeit der allergeringsten Details, das alles findet sich in höchster Vollendung ausgedrückt. Die schärfste Lupe, welche so viele Illusionen zerstört und uns oft in den zartesten, luftigsten Meisterwerken schreckliche Dinge und Ungeheuer entdecken läßt, prüft und mustert vergebens diese Kunstprodukte, welche alle Proben ihrer genauesten Untersuchung aushalten und alle bösen Absichten ihrer durchbohrendsten Blicke vereitelt. Das Vergrößerungsglas macht im Gegenteil den unermesslichen Vorzug dieser von Strahlen des Tageslichts gestochenen Kupferstiche nur noch einleuchtender; wir entdecken mit jedem Schritt immer neue, immer köstlichere Einzelheiten und unendlich viele Feinheiten und Nüancierungen welche dem unbewaffneten Auge ent schlüpfen.“ (nach Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des Bürgerlichen Realismus*, S 161).

Photographen ausgewählten Realitätsausschnitt abbildet und nichts Belangloses oder Überflüssiges ausblendet, transportiert sie eine um eben diese oft übersehenen Dinge erweiterte Realität - also mehr als der Photograph gesehen hat und mehr als der Betrachter vielleicht sehen will. Genau diese wirklichkeitserweiternde Funktion ist es, die die ersten Betrachter dazu brachte über die Zahl von Pflastersteinen zu sinnieren oder bewusst Strohhalme an Fenstern zu suchen.

Ebenfalls charakteristisch für die Darstellung des Raumes in der Photographie (das gilt natürlich nicht für die Sonderform der Makrophotographie) ist die verkleinernde Abbildung der Wirklichkeit.²⁹ Vor der Erfindung des Negativ-Positiv-Verfahrens konnten die Bilder sogar nur so groß wie die Kamerarückwand sein, oft waren sie nicht größer als Miniaturen. Das Faszinierende besteht also darin, dass das Medium die Möglichkeit besitzt, ein größtmögliches Ausmaß an Realität in einem so kleinen Bild zu vermitteln. So ist es nicht verwunderlich, dass gerade die Miniaturenmaler am meisten unter der wachsenden Popularität der Photographie zu leiden hatten.

Alle räumlichen Bezüge der Photographie sind zudem durch einen – durch die ihr zugrunde liegende Technik – vermittelten Raumzugriff gekennzeichnet.³⁰ So entsteht in gewisser Weise eine doppelte Vermittlung der Realität durch die Wahrnehmung des Photographen und die „Realitätsbeugung“ durch den Apparat³¹. Es wird demnach nicht dargestellt, was der Photograph gesehen hat, sondern das, was er mit Hilfe der Kamera aufgenommen hat. Das Ergebnis des photographischen Raumzugriffs stellt darüber hinaus auch immer ein Festhalten eines aus dem räumlichen (und natürlich auch zeitlichen) Zusammenhang herausgelösten Raumbestandes dar, der den Rezipienten zu einer Deutung zwingt.³² Ein Phänomen, das in diesem Zusammenhang oft auftritt, ist die Schwierigkeit der Deutung alter Photographien. Man erkennt vielleicht die abgebildeten Personen, kann den Raum bzw. die Örtlichkeit aber nicht zuordnen und auch der Anlass der Photographie ist zuweilen nicht eindeutig zu ermitteln.

²⁹ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 258.

³⁰ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 239.

³¹ Das Misstrauen, das (auch seitens der Literatur) dem neuen Medium gegenüber bestand, war nicht zuletzt der Funktionsweise des Apparats geschuldet. So bemerkt etwa Harro Segeberg: „Im Mechanismus eines maschinellen Ablaufs wird ein zwanghafter Automatismus vermutet, der – einmal in Gang gesetzt – wie von selber funktioniert. Die Intaktheit maschinellen Funktionierens hat, so scheint es, den sozialen Willen gleichsam in sich aufgesogen; die Maschine entwickelt doch eine autonome Identität. Sie wirkt jetzt wie ein eigenmächtiges »Ding« auf den Menschen, und dem Dichter bleibt es überlassen, die unterstreichend dämonisierenden Metaphern zu finden. Schon der Apparat, der funktioniert, ist dann eine Bedrohung.“ (*Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Reihe: Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, hrsg. von Wolfgang Frühwald et al., Band 17, Tübingen, 1987, S. 260).

³² vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 343.

Das Hauptmerkmal der photographischen Zeitdarstellung besteht allerdings in der Wiedergabe der Zeit als kurzen Moment. Wie bereits bei der photographischen Wahrnehmung erwähnt, führt diese Momentdarstellung auch zu einer Zeitperzeption in Momenten³³. Diese Besonderheit in der Darstellungsweise wirkt also ebenso wie einige Aspekte der Raumdarstellung auf die Wahrnehmung zurück. Es handelt sich auch hier, wie bei der räumlichen Wiedergabe, um durchweg aus dem Lauf der Zeit herausgeschnittene Zeitpunkte, die durch größeren zeitlichen Abstand in der Rezeption zunehmend abstrakt oder gar zu Dokumenten der Zeitlichkeit überhaupt³⁴ werden. Der Photographie – zumindest als in ihrer Form als Einzelbild - fehlt also grundsätzlich (wenn sie sich nicht gerade an der Inszenierung und Ikonographie der Malerei orientiert) die Fähigkeit einen Zeitablauf oder mehrere Zeitpunkte wiederzugeben³⁵. Alles, was auf einer Photographie zu sehen ist, war zu einem bestimmten Zeitpunkt real vorhanden – und genau dieser Zeitpunkt bestimmt das Bild. Interessanterweise hatte es auch in der Malerei des 19. Jahrhunderts – wohlgermerkt, bevor die Photographie erfunden worden war, – Strömungen gegeben, die sich mit einer solchen Momentdarstellung oder sogar „Momentaufnahme“ befassten. Als treibende Kraft hinter einem solchen Programm könnte man das infolge einer Abkehr von der zuvor propagierten Innerlichkeit wieder erwachte Vertrauen in die Abbildbarkeit der Welt sehen, das mit einer Sehnsucht nach Stilllegung der Zeit (gewissermaßen als Vorwegnahme photographischen Sehens) Hand in Hand ging.³⁶ Eine Entsprechung für diesen Wunsch nach Zeitstillstand findet sich auch in der zeittypischen Vorliebe für sogenannte „Lebende Bilder“, in denen Personen ein Gemälde nachstellten. Dennoch ist gerade dieser Zeitstillstand von den Kritikern der Photographie zumeist als etwas Negatives bezeichnet worden. Nicht selten fielen in diesem Zusammenhang Ausdrücke wie „Leblosigkeit“, „Starre“ oder sogar „Tod“. In einer ähnlich kritischen Weise äußert sich Roland Barthes über dieses Phänomen:

³³ Dieses Prinzip beschreibt auch Ernst Mach 1888 in seinen *Bemerkungen über wissenschaftliche Anwendungen der Photographie*, die er im *Jahrbuch für Photographie und Reproductionstechnik 2* veröffentlicht hatte, unter dem Begriff der „Zeitvergrößerung“: „Die einzelnen Phasen einer Bewegung, die für unsere unmittelbare Anschauung zu rasch verläuft, fixieren wir durch *Momentphotographie* und können dann dieselben in beliebig langsamer Folge unserer Anschauung vorführen.“ (nach: Albert Kümmel und Petra Löffler (Hgg.): *Medientheorie 1888-1933: Texte und Kommentare*. Frankfurt a. Main 2002, S. 22). Gegen das Argument, dass beispielsweise Mareys Bewegungsstudien einen Zeitablauf darstellen, kann man ins Feld führen, dass auch diese sich aus mehreren Zeitpunkten und Momentaufnahmen zusammensetzen.

³⁴ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 359.

³⁵ als Bilderfolge ist ihr dies jedoch durchaus möglich, was zu einem „zeitverkleinernden“ Effekt führt: „Sollte nicht auch das Princip der *Zeitverkleinerung* von Werth sein? In der That, denken wir uns die Wachstumsstadien einer Pflanze, die Entwicklungsstadien eines Embryo, die Glieder des *Darwinschen* Stammbaumes der Thierreihe photographisch fixirt und in einer raschen Folge sich verdrängender „Nebelbilder“ vorgeführt!“ (Mach: *Bemerkungen über wissenschaftliche Anwendungen der Photographie*; nach Kümmel/Löffler (Hgg.): *Medientheorie 1888-1933*, S. 23).

³⁶ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 135.

„In der PHOTOGRAPHIE zeigt sich die Stilllegung der ZEIT nur in einer maßlosen, monströsen Weise: die ZEIT stockt (daher die Beziehung zum LEBENDEN BILD, dessen mythisches Grundmuster das Einschlafen des Dornröschens ist).“³⁷ An einer anderen Stelle heißt es: „So ist die PHOTOGRAPHIE doch eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von „lebendem Bild“; die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen.“³⁸

Der Aspekt des Todes in der Wirklichkeitsdarstellung der Photographie taucht bei Barthes jedoch nicht nur in der Stillstellung der Zeit, sondern auch in der Distanz zwischen Aufnahmegegenwart und Betrachtungsgegenwart auf. So ist die abgebildete Gegenwart zum Zeitpunkt der Rezeption schon Vergangenheit; bei entsprechend großem zeitlichen Abstand bedeutet dies, dass z.B. die photographierten Personen bereits tot sind. Photographie wird auf diese Weise zu einem Mahnmal des Vergänglichen und des zeitlich Fernen.³⁹

Eines der wichtigsten Merkmale der Wirklichkeitswiedergabe der Photographie, unabhängig von ihrer Zeit- und Raumdarstellung, ist jedoch ihre Beglaubigungsfunktion. Indem die abgebildete Wirklichkeit zu einem bestimmten Zeitpunkt real vorhanden gewesen sein muss, wird also die Existenz des Dargestellten untermauert - ein Effekt, der zuweilen einer Aufhebung des Unterschiedes zwischen den Dingen und ihrem Abbild gleichkam. Dieser Aspekt kam jedoch den Wissenschaften zugute, die die Photographie deswegen nicht nur wegen ihrer Wahrnehmungserweiterungsfunktion zu schätzen begannen. Sie lieferte neben neuen Erkenntnissen zugleich auch das unparteiische Mittel zu deren Dokumentation.⁴⁰ So fand die Photographie neben der Kunstphotographie Wirkungsbereiche, in denen eben diese unparteiische Beglaubigung tatsächlich dagewesener Realität gefragt war: im Justizvollzug und in der Aufklärung von Straftaten. Durch das Anlegen von Verbrecherkarteien erfolgte beispielsweise eine deutliche Erleichterung des Strafvollzugs, auch wenn die Delinquenten oft durch Verzerren der Gesichtszüge im Augenblick der Aufnahme eine spätere Identifizierung aufgrund der Photographie zu vermeiden versuchten.⁴¹ Die Photographie wurde auch immer öfter als Beweismittel in Prozessen benutzt. Ein eher unterhaltsames Beispiel wurde z.B. 1884 in der Zeitschrift *Gartenlaube* veröffentlicht. Mit Hilfe der Photographie konnte ein Betrug, der durch einen auffälligen Tintenfleck verschleiert worden war, aufgedeckt werden:

³⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 101.

³⁸ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 41.

³⁹ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 360.

⁴⁰ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 241.

⁴¹ vgl. Jennifer Green-Lewis: *Framing the Victorians*, S. 200f.

„Die aus verschiedenen Stoffen zusammengesetzten Tinten konnten ja auf die Platte verschiedenartig einwirken und bald als hellere, bald als dunklere Bilder erscheinen. [...] Die Tinte, aus welcher der Fleck in einem Postbuch bestand, erschien in der photographischen Aufnahme als zarter, grauer Ton, auf dem deutlich eine Zahl zu sehen war, die Nummer des betreffenden, registrierten Pakets, die ursprünglich 1200 lautete und durch den Fälscher in 1203 umgewandelt wurde. [...] So wurde in dem oben erzählten interessanten Falle durch das Licht der Sonne der Fälscher entlarvt und das alte Sprüchwort bethätigt: „Die Sonne bringt es an den Tag“.“⁴²

In der Rezeption bedeutet dieser Beglaubigungsanspruch folgendes:

„Die Wirkung, die sie auf mich ausübt, besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, dass das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist.“⁴³

Roland Barthes geht sogar so weit, der Photographie als „Emanation des Referenten“⁴⁴ die Vermittlung „historischer Gewißheit“⁴⁵ (v.a. in Bezug auf die Zäsur der Photographie in der Geschichtsschreibung) zuzuschreiben. Diese Zäsur geht einher mit der Geburtsstunde des modernen Journalismus, dessen erste Versuchsfelder der Krimkrieg (1853 – 1855) und der amerikanische Sezessionskrieg (1861 – 1865) darstellten. Die Realität des Kriegsgeschehens wurde in der Kriegsberichterstattung von diesem Zeitpunkt an bis heute durch Photographien „beglaubigt“.⁴⁶ Somit könnte man Barthes' Postulat einer historischen Gewissheit beinahe zustimmen, bestünden nicht die eingangs erwähnten Möglichkeiten der Inszenierung und der Retusche, um die Realität zu verklären, zu verfremden oder zu brechen. Gerade am Beispiel der oben genannten Kriege ist die Authentizität der Darstellung zuweilen in Frage zu stellen. Wenn auch die Mittel zu gestalterischen Überformung der Photographien nur ein minder wichtiges Charakteristikum in der Art und Weise der Wirklichkeitswiedergabe der Photographie darstellen, so dürfen sie jedoch meiner Ansicht nach nicht außer Acht gelassen werden, denn sie sind für Raabes Texte oft von entscheidender Bedeutung.⁴⁷ Immerhin sind es gerade jene Möglichkeiten, deren Anwendung die Verfechter der Kunstprogrammatis

⁴² *Die Gartenlaube*, Jg. 1884, S. 746.

⁴³ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 92.

⁴⁴ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 90.

⁴⁵ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 97.

⁴⁶ vgl. Michel Frizot: *Neue Geschichte der Photographie*, S. 135 ff.

⁴⁷ dazu mehr im Kapitel über den *Lar*.

geradezu als Notwendigkeit für die Realisation des Kunstanspruchs der Photographie ansahen. Zugegebenermaßen betreffen die Kriterien der Retusche und der Inszenierung eigentlich nicht mehr direkt die charakteristische Realitätsdarstellung der Photographie, aber schon allein die Tatsache, dass sie auf diese Möglichkeiten zurückgreifen kann und so in der Lage ist, durch Arrangement und Täuschung die Wahrnehmung des Rezipienten beeinflussen zu können, macht sie zu einem durchaus wichtigen Bestandteil der medialen Wirkung der Photographie. Die ersten Gründe für das Bedürfnis nach Retusche liegen zum einen in der Forderung der Ästhetik nach Idealisierung oder Verschönerung der nackten Realität, zum anderen könnte man sie auch in einer Form von Unbehagen sehen, das die Rezipienten angesichts eines Realitätsabbildes ohne jegliche Hinweise auf künstlerische Arbeit empfanden⁴⁸, sehen. In Verbindung mit dem Beglaubigungsaspekt und der Todesaffinität der Photographie erscheint die Retusche wie eine Art Bekleidung oder Belebung der Darstellung, verbunden mit dem Verweis auf eine andere Präsenz als die der kompromisslosen Realität.⁴⁹ Auch wenn diese Art der Belebung (z.B. durch Kolorierung) den Kunstanspruch der Photographie unterstützte und sehr beliebt war (wie z.B. in einem Zeitungsartikel von 1842, in dem die Kolorierungen Johann Baptist Isenrings besonders lobend hervorgehoben waren⁵⁰), empfindet sie Roland Barthes doch als eher ambivalent:

„Die FARBE ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke (von der Art die man den Toten auflegt).“⁵¹

Die reine Negativretusche entsprang ebenfalls dem Bedürfnis der Photographen sich der bildenden Kunst als gleichwertig zu erweisen. Sie entwickelte sich, nicht zuletzt, weil sie einiges Geschick erforderte, zu einer wirklichen Kunst, in der die Grenzen zwischen Realität und Gemälde zu verschwimmen scheinen. Ein hervorragendes Beispiel für diese Art der Realitätsverklärung ist ein Bild von Ludwig Taeschler, in dem der gesamte Hintergrund eingemalt ist.

⁴⁸ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 297.

⁴⁹ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 297.

⁵⁰ vgl. Erich Stenger: *Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern*, S. 39.

⁵¹ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 92.



Abb. 1: Aufnahme Ludwig Taeschlers

Neben der Retusche und der Kolorierung bildet auch die Bildinszenierung oder das Bildarrangement ein wichtiges Mittel zur Realitätsformung in der Photographie. Bei der Landschaftsphotographie besteht außer der Standpunktwahl keine Möglichkeit zur Inszenierung des Bildergebnisses, wohl aber bei Portraitphotographie und Stillleben. Wie auch dem Prinzip der Retusche liegt auch der photographischen Inszenierung die traditionelle Bildsprache der Malerei zugrunde, denn die Photographie hat die Malerei in vielerlei Hinsicht „indem sie diese kopierte oder in Frage stellte, zur absoluten, zur väterlichen REFERENZ gemacht, so als wäre sie aus dem Gemälde hervorgegangen.“⁵² Am stärksten manifestiert sich dieser bildsemantische Rückbezug auf die Malerei kaum überraschend in der Portraitphotographie, deren Produkte in ihrer Anpassung an die traditionellen Formen des Adelsportraits folglich keinen eigenen Ausdruck zu entwickeln vermögen.⁵³ Indem sich die Posen der einzelnen Portraits fast bis ins kleinste Detail gleichen und auch die Requisiten der

⁵² Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 40.

⁵³ vgl. Erdle/Weigel: *Schade, Posen der Ähnlichkeit*, S. 73f.

Ateliers die immer gleiche Atmosphäre eines großbürgerlichen Salons mit allen dazugehörigen Versatzstücken und Exotika verströmt, wird die portraitierte Person immer mehr selbst zum Requisit einer anonymen und abstrakten Portraitproduktion⁵⁴, oder wie es Sigrid Schade treffend zusammenfasst: „Schauspieler spielen in gleichen Interieurs ihre Rollen nach.“⁵⁵ Für die portraitierten Menschen bedeutete dies in der Folge einer Portrait-Massenanfertigung aber nicht nur Anonymität und Abstraktion sondern auch ein Schutzschild oder den Aufbau einer Fassade gesellschaftlicher Typisierung.⁵⁶ Gerade letztere bildete schließlich einen wesentlichen Bestandteil des bürgerlichen Selbstverständnisses, indem dem Atelierbesuch bereits im Vorfeld eine Art kollektives Wunschbild der bürgerlichen Gesellschaft zugrunde lag.⁵⁷

Abschließend sollten hier die Charakteristika der photographischen Realitätsvermittlung noch einmal zusammengefasst werden, bevor man sich mit der Wahrnehmung in der Rezeption beschäftigt. Man hat also gesehen, dass die photographische Realitätswiedergabe auf der einen Seite stark von typischen Darstellungstechniken wie z.B. Standpunkt, Ausschnittwahl, oder Inszenierung (die einen eindeutigen Bezug zur photographischen Wahrnehmung aufweisen) abhängig ist, auf der anderen Seite aber auch Merkmale aufweist, die durch die Funktionsweise und Abbildungstechnik des Mediums selbst entstehen. Zu letzteren gehören vor allem Charakteristika wie die Wahrnehmungserweiterung, die Zeit- und Raumdarstellung oder die Beglaubigungsfunktion durch die Photographie. Somit wird der Rezipient mit der Verbindung zwischen allen diesen Merkmalen konfrontiert. Im Weiteren ist zu untersuchen, ob auch die Wahrnehmung durch den Rezipienten photographie-typische Eigenheiten aufweist.

1.3. **Rezeption von Photographie**

Der dritte Teilbereich des photographischen Wirklichkeitsbezuges ist die Rezeption oder genauer: die Auswirkung der photographischen Realitätsvermittlung auf die Wahrnehmung des Betrachters. Es muss also geklärt werden, wie viel und welche Art von Realität nach einer Vermittlung durch die Photographie noch beim Betrachter ankommt und auf welche Weise er

⁵⁴ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 312f.

⁵⁵ Sigrid Schade, *Posen der Ähnlichkeit*, S. 74.

⁵⁶ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 311.

⁵⁷ vgl. Sigrid Schade, *Posen der Ähnlichkeit*, S. 74.

sie verarbeitet und mit ihr umgeht. Welche Art von Realität die Photographie auf ihre Weise zu vermitteln imstande ist, ist schon aus dem vorangegangenen Kapitel ersichtlich geworden. Um nun aber die Rezeption der Photographie in der Literatur untersuchen zu können, muss man sich zudem vergegenwärtigen, wie man eigentlich eine Photographie betrachtet und was sie einem vermittelt.

In der Betrachtungsweise gibt es schon allein optisch durchaus Unterschiede zwischen den ersten Daguerreotypen um 1840 und den späteren Photographien, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits weit verbreitet waren. So forderten die Daguerreotypen vom Betrachter eine wesentlich strenger regulierte Wahrnehmung als die Photographien, da der Rezipient aufgrund des Spiegelglanzes gezwungen war das Bild aus einem gewissen Winkel zu betrachten und dabei also gewissermaßen einen „Standpunkt“ einnehmen musste.⁵⁸ Ein anderer wahrnehmungsregulierender Aspekt, der der Zweidimensionalität, ist hingegen nichts Neues für den Betrachter. Durch die Wirklichkeitswiedergabe von Gemälden geschult, hatte man gelernt, „die konstruierte Künstlichkeit einer zweidimensionalen Darstellung einer dreidimensionalen Welt zu lesen, sie für eine angemessene Wiedergabe zu halten.“⁵⁹ Dennoch fällt diese Lektüre in der Photographie leichter als im Gemälde, denn durch alle ihr eigenen besonderen Fähigkeiten der Realitätsabbildung könnte man sie mit Busch gar als „Verwirklichung des epikureischen Modells eines zweidimensionalen abgezogenen Bildes, das in uns die Vorstellung eines festen, dreidimensionalen Körpers hervorruft“⁶⁰ ansehen; die photographische Technik als Vermittlerinstanz oder Medium greift weniger stark in die Wirklichkeitswiedergabe ein als es bei einer entsprechenden Repräsentation im Gemälde der Fall ist.

Andere Bereiche der Rezeption sind noch enger als der Spiegelglanz und die Zweidimensionalität mit der typischen photographischen Realitätswiedergabe verbunden. Es handelt sich hierbei um deren Verkleinerungsfunktion, Wahrnehmungserweiterungsfunktion und Beglaubigungsfunktion. Die Verkleinerung in Verbindung mit der Wahrnehmungserweiterung ist es, die den Betrachter zwingt die Lupe in die Hand zu nehmen. Die Beglaubigungsfunktion ist es, die den Betrachter einerseits zwar fasziniert, in ihm aber auch Unbehagen auslöst. Gerade die ersten Photographien wurden durchaus mit gemischten Gefühlen angesehen. Max Dauthendey hat in seinem Buch „Der Geist meines Vaters“ das Leben seines Vaters, der einer der ersten Photographen in Deutschland war, literarisch

⁵⁸ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 213.

⁵⁹ Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 340.

⁶⁰ Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 257.

verarbeitet. Darin findet sich auch folgende Textstelle, die, wie ich meine, symptomatisch für die Gefühle der ersten Rezipienten ist:

„Man getraute sich auch zuerst nicht, so erzählte oft mein Vater, die ersten Bilder, die er anfertigte, lange anzusehen. Man scheute sich vor der Deutlichkeit der Menschen und glaubte, dass die kleinen, winzigen Gesichter der Personen die da auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten, so verblüffend wirkte die ungewohnte Deutlichkeit und die ungewohnte Naturtreue der ersten Daguerreotypbilder auf jeden, der noch nie ein solches Bild in der Hand gehabt hatte.“⁶¹

Indem man die Darstellungen also für etwas hielt, das zurückblicken kann, also etwas Belebtes, eine Art Verdopplung der Realität, bekam man beinahe Angst davor. Eine Beobachtung von Roland Barthes liefert eine mögliche Erklärung für diese Scheu:

„Noch seltsamer ist dies: dass die Menschen *vor* der Erfindung der PHOTOGRAPHIE am meisten von der Erscheinung des Doppelgängers gesprochen haben.“⁶²

So könnte man mit Barthes annehmen, dass die Photographie den Mythos vom Doppelgänger zugleich wahr macht und überwindet. Die Beglaubigungsfunktion der Photographie hat noch eine weitere negative Auswirkung auf die Wahrnehmung des Betrachters, die in Verbindung zur Inszenierung oder zur Retusche steht und eine gewisse Ambivalenz erzeugt: Einerseits vermittelt die Photographie so etwas wie unbedingte Realität, auf der anderen Seite kann jedoch diese Realität durch ihr zur Verfügung stehende Darstellungsmittel gebeugt werden. Der Betrachter muss sich entscheiden, ob er die dargestellte Wirklichkeit als „echt“ oder „überarbeitet“ ansieht. Aus der Geschichte der photographischen Rezeption kann man ersehen, dass der Mensch dazu neigt, eine mit bloßem Auge nicht erkennbare Retusche oder eine gut gemachte Inszenierung für bare Münze zu nehmen. Die Photographie kann also in der Rezeption eine Realität hervorrufen, die in Wirklichkeit gar nie vorhanden war. Auf Seiten des Rezipienten lässt sie lässt Raum für eine individuelle Herangehensweise in der Perzeption – ganz unabhängig davon, ob die Ausgangsphotographie bearbeitet worden ist oder nicht. Der Betrachter erhält die Möglichkeit, durch eine Überformung des Gesehenen aufgrund einer Verknüpfung mit den in seinem Gedächtnis gespeicherten Daten eine gewisse ‚Aufladung‘ der Abbildung vorzunehmen und etwas in sie ‚hineinlesen‘.

⁶¹ Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters*, S. 57.

⁶² Roland Barthes: *Die Helle Kammer*, S. 21.

Roland Barthes hat sich in *Die helle Kammer* sehr eingehend mit der Wahrnehmung des Rezipienten bei der Betrachtung von Photographien beschäftigt und dabei das Begriffspaar von „studium“ und „punctum“ geprägt, welches eng mit der Beglaubigungsfunktion der Photographie verknüpft ist. Das „studium“ einer Photographie definiert Barthes folgendermaßen:

„Was ich für diese Photographien empfinde unterliegt einem *durchschnittlichen* Affekt, fast könnte man sagen, einer Dressur. Im Französischen fand ich kein Wort, das diese Art menschlichen Interesses auf einfache Form zum Ausdruck brächte; doch im Lateinischen existiert, meine ich, dieses Wort: es ist das *studium* was [...] Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeine Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit“⁶³ bedeutet.

Das „studium“ könnte man als die typische Betrachtung einer beliebigen Photographie auffassen, natürlich beeinflusst durch die bereits erwähnten Wahrnehmungssteuerungen (die auch eine Art von „Dressur“ sind) wie z.B. Verkleinerungs- oder Wahrnehmungserweiterungsfunktion. Das „studium“ entspricht einer eher oberflächlichen Lektüre des Bildes, „der Blick gewinnt beim Betrachten Sicherheit, ohne ihr mehr Informationen abgewinnen zu können“⁶⁴ Dieses „BILD-MAXIMUM“⁶⁵ der Photographie, der man nichts hinzufügen kann, kann durch das „studium“ wahrgenommen und verarbeitet werden. Aber nicht nur das „studium“ bestimmt die Lektüre einer Photographie sondern auch das zweite Element, das „punctum“:

„Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. [...] Das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).“⁶⁶

Das „punctum“ ist im Gegensatz zum „studium“ nicht mit der medialen Wirklichkeitswiedergabe der Photographie verbunden, sondern hängt einzig und allein von der Wahrnehmungsverarbeitung des Betrachters ab, indem z.B. durch das „punctum“ eine

⁶³ Roland Barthes: *Die helle Kammer*, S. 35.

⁶⁴ Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 245.

⁶⁵ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 99.

⁶⁶ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 36.

Identität mit dem Referenten erzeugt wird und die Photographie auf diese Weise über sich selbst hinausweist:

“Wenn man die Photographie als unbewegtes Bild definiert, so heißt das nicht nur, dass die darauf dargestellten Personen sich nicht bewegen, sondern auch, dass sie nicht aus dem Rahmen *treten*: sie sind betäubt und aufgespießt wie Schmetterlinge. Sobald jedoch ein *punctum* da ist, entsteht (erahnt man) ein blindes Feld: Aufgrund ihrer Halskette besaß die sonntäglich gekleidete Negerin für mich ein ganzes Leben, das sich außerhalb ihres Porträts abspielte.“⁶⁷

Dieses „punctum“ ist dennoch rein subjektiv, Photographien weisen für den einen Betrachter ein „punctum“ auf, für den anderen bleibt es beim „studium“:

„ob es nun deutliche Konturen aufweist oder nicht, es ist immer eine Zutat: es ist das was ich dem Photo hinzufüge und *was dennoch schon da ist*.“⁶⁸

Das „punctum“ kann nun ein beliebiges Detail wie die Halskette einer Frau sein, es kann aber auch in der Beglaubigungsfunktion der Photographie begründet sein. Diese Realität des „Es-ist-so-gewesen in Verbindung mit der Wahrheit des „Das-ist-es“⁶⁹ verweist allerdings nicht nur auf eine Beglaubigungsfunktion der Photographie in Bezug auf das Objekt (wie sie schon oben angesprochen worden ist) sondern auch in Bezug auf die Zeit. So ist die Photographie Barthes zufolge weder eine Wiederherstellung des Vergangenen, noch eine Kopie der Wirklichkeit, sondern stets eine Beglaubigung der Zeit⁷⁰, oder, wenn man so will, vergangener Realität.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass die Lektüre einer Photographie auf zwei verschiedenen Ebenen vonstatten geht. Durch die wahrnehmungssteuernden Funktionen der photographischen Wirklichkeitswiedergabe wird der Blick gelenkt, man liest das Bild ähnlich wie ein Gemälde, nur viel genauer, unter Umständen sogar mit dem Vergrößerungsglas. Die Photographie vermittelt dem Betrachter alle auf ihr vorhandene Realität, aber auch nicht mehr als das – also eine verkleinerte, zweidimensionale Welt, die mehr enthält als das bloße Auge erkennen kann. Nicht bei jeder Photographie, aber bei einigen, wird jedoch neben der reinen

⁶⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 66.

⁶⁸ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 65.

⁶⁹ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 124.

⁷⁰ Gabriele Schabacher: *Den Blick im Auge*, S. 215.

visuellen Vergegenwärtigung noch eine andere Ebene beim Betrachter stimuliert: Das Bewusstsein der Wahrheit (Beglaubigungsfunktion) und der Vergangenheit.

1.4. Wirklichkeitswiedergabe in der Literatur – Untersuchung vor dem Hintergrund photographischer Realitätsdarstellung

Nachdem nun bereits versucht wurde, die Merkmale der photographischen Wirklichkeitswiedergabe zu bestimmen, sollte man nun diesen Merkmalen gegenüberstellen, auf welche Weise die Literatur Wirklichkeit darstellen kann. Allerdings erhebt diese Gegenüberstellung keinesfalls den Anspruch eine vollständige Darstellung aller Möglichkeiten der Wirklichkeitswiedergabe seitens der Literatur zu liefern, sie beschränkt sich vielmehr auf einen direkten Vergleich in denjenigen Bereichen, die auch die Photographie betreffen. Als Grundlage für diese Überlegungen sollen die in den Abschnitten über photographische Wahrnehmung und Wirklichkeitswiedergabe erläuterten Charakteristika der photographischen Wirklichkeitsdarstellung dienen, denn das Ziel dieses Versuchs soll es sein, herauszufinden in welchen Bereichen die photographische Wirklichkeitswiedergabe auf die literarische überhaupt einwirken kann, und in welcher Weise eine photographische Darstellung in der Literatur nachgewiesen werden könnte. Die Frage ist nun also, was Literatur in den Bereichen der Wirklichkeitswahrnehmung, Wirklichkeitswiedergabe und Rezeptionswahrnehmung im Vergleich zur Photographie leistet.

1.4.1. Die Wirklichkeitswahrnehmung des Schriftstellers

Der erste Bereich der Wahrnehmung, der des Produzenten, also des Photographen oder des Schriftstellers, ist am schwierigsten zu vergleichen. Es sollen hierfür exemplarisch Textsequenzen aus den Werken verschiedener Autoren des 19. Jahrhunderts herangezogen werden, die sich für eine solche Gegenüberstellung besonders gut eignen.

Im Vergleich zum Photographen ist der Schriftsteller in seiner Realitätswahrnehmung nicht an die reine, nackte Wirklichkeit gebunden. Im Sinne der Ästhetik des poetischen Realismus, die die literarische Produktion über weite Teile des 19. Jahrhunderts beeinflusste und bestimmte, ist er sogar verpflichtet, diese Realität zu idealisieren, d.h. bereits im Vorfeld Dinge

auszublenden, die seiner angestrebten Darstellung nicht entsprechen würden (wie auch der Maler es tut). Seine Wahrnehmung geht also Hand in Hand mit seiner Einbildungskraft, er entfernt Hässliches und fügt Fiktion hinzu, so dass die reale Welt nur einen Bruchteil seiner Darstellung ausmacht. Beim Photographen ist die reale Welt jedoch der Maßstab seiner Abbildung, auch dann, wenn er sie inszeniert und retuschiert. So ist die Realitätswahrnehmung des Photographen auch jeweils auf *einen* Standpunkt und *eine* Perspektive beschränkt. Zudem kann z.B. der Sucherausschnitt vor der Erfindung des Zoomobjektives nur durch einen Standortwechsel vergrößert oder verkleinert werden. Trotz der Tatsache, dass auch der Schriftsteller die Wirklichkeit nur in Ausschnitten wahrnehmen kann, sind diese doch wesentlich variabler und seine Zeit- und Raumwahrnehmung ist von deutlich größerer Freiheit geprägt. Durch die Einbildungskraft kann er innerhalb eines Raumes mehrere Perspektiven einnehmen, ohne dabei selbst den Standpunkt wechseln zu müssen und dabei einen größeren Bereich der Realität einfangen als im engen Sucherausschnitt sichtbar ist.

Die Zeitwahrnehmung erfolgt nicht wie in der Photographie in einzelnen Momenten sondern als kontinuierlicher Ablauf, aus dem einzelne kurze oder längere Abschnitte für die Darstellung „herausgeschnitten“ werden. Das folgende Textbeispiel aus Theodor Fontanes Roman „Irrungen Wirrungen“ soll, auch wenn nicht beurteilt werden kann, ob dem Ganzen eine tatsächliche Wirklichkeitswahrnehmung zugrunde liegt, diese Art der Zeitwahrnehmung veranschaulichen:

„Frau Nimptsch selbst aber saß wie gewöhnlich an dem großen, kaum fußhohen Herd ihres die ganze Hausfront einnehmenden Vorderzimmers und sah, hockend und vorgebeugt, auf einen rußigen alten Teekessel, dessen Deckel, trotzdem der Wrasen auch vorn aus der Tülle quoll, beständig hin- und her klapperte. Dabei hielt die Alte beide Hände gegen die Glut und war so versunken in ihre Betrachtungen und Träumereien, dass sie nicht hörte, wie die nach dem Flur hinausführende Tür aufging und eine robuste Frauensperson ziemlich geräuschvoll eintrat.“⁷¹

Auf den ersten Blick weist diese Schilderung eine deutliche Affinität zur photographischen Wahrnehmung auf, denn die alte Frau Nimptsch sitzt so bewegungslos wie ein lebendes Bild oder wie in einer Momentaufnahme an ihrem Herd. Aber es ist dennoch ein aus dem kontinuierlichen Ablauf der Zeit heraus besonders fokussierter *Zeitabschnitt*, was sich hauptsächlich am klappernden Deckel des Teekessels, der sich öffnenden Tür und der eintretenden Person ablesen lässt. Ein Photograph hätte seine Momentwahrnehmung entweder

⁷¹ Theodor Fontane, *Irrungen Wirrungen*, S. 95f.

auf die allein am Herd sitzende Frau oder auf den (Bruchteile von Sekunden späteren) Moment des Eintretens der anderen Frau fixieren müssen, wobei ihm das Klappern des Teekessels völlig entgangen wäre. Dieser Zeitabschnitt weist darüber hinaus auch enge Bezüge zum Zeitgeschehen außerhalb der Schilderung auf, indem er in eine längere Handlung eingebettet ist. Neben der Zeitwahrnehmung lässt sich an diesem Textbeispiel – zumindest ansatzweise – auch die Raumwahrnehmung des Schriftstellers illustrieren. Ein Photograph hätte entweder das Sucherbild „Frau Nimptsch am Herd“ von einem gewissen Standpunkt aus oder das Bild „Offene Tür, eintretende Frau“ von einem anderen Standpunkt aus wahrgenommen. Natürlich könnten beide Bilder zusammenfallen, aber nur unter der Voraussetzung, dass sich die Tür direkt neben Frau Nimptsch befindet und vom gleichen Standpunkt aus sichtbar ist. Ist dies nicht der Fall, hat der Schriftsteller einen Perspektivenwechsel, oder zumindest einen „Schwenk“ vollführt und damit zwei verschiedene Standpunkte zur Deckung gebracht. Zusätzlich hätte die photographische Wahrnehmung nie das Ausmaß des gesamten Raumes („die ganze Hausfront einnehmend“) erfassen können.

Der größte Unterschied in Bezug auf die Wahrnehmung des Schriftstellers und des Photographen liegt aber in der Darstellungsabsicht, die den Hintergrund für ihre Wahrnehmung bildet. Ist es das Ziel des Photographen mit seiner Abbildung die wahrgenommene Wirklichkeit in einer bildlichen Form zu konservieren, dient die Wirklichkeitswahrnehmung des Schriftstellers nur der gegenständlichen Unterfütterung eines eigenen Weltentwurfs. Die Wahrnehmung der Realität ist schließlich meist nur zu einem kleinen Teil an der Entstehung eines literarischen Werks beteiligt.

1.4.2. Literarische Wirklichkeitswiedergabe

Der größte Unterschied zwischen der photographischen und der literarischen Wirklichkeitswiedergabe ist das Medium selbst. Auf der einen Seite steht ein bildliches Medium, auf der anderen ein sprachliches, „dem BILD-MINIMUM der Lektüre entspricht das BILD-MAXIMUM des Photos“⁷², wobei beide im direkten Vergleich ihre charakteristischen Stärken und Schwächen zeigen. Einer literarischen Wirklichkeitsdarstellung kann (da ihre Bildlichkeit sich im Kopf abspielt) immer etwas hinzugefügt werden, sei es durch die

⁷² Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 99.

Überformung des Autors oder später in der Einbildungskraft des Rezipienten, während die Photographie als solche stets ein vollständiges Bild ist.

Vergleicht man nun die Möglichkeiten der literarischen Wirklichkeitswiedergabe mit den typischen Merkmalen photographischer Realitätsabbildung, stellt sich schnell heraus, was Literatur *nicht* kann, aber auch, was sie *stattdessen* kann. Wenn die Photographie wirklichkeits- und wahrnehmungserweiternd wirkt, so tut sie das in der Fülle der kleinsten Details, die man oft nur noch mit der Lupe sehen kann und mit der Hinwendung des Blicks zu Alltäglichem und oft Übersehenem. Genau dieses Merkmal, das in der Kritik oft mit dem Negativstempel „Detailversessenheit“ versehen wurde, kann die Literatur nicht in photographischem Ausmaß leisten, und gerade die realistische Literatur will es auch nicht. Dennoch sollte man nicht vergessen, dass auch die Literatur wahrnehmungserweiternd wirken kann, denn es ist ihr unter anderem möglich, Zusammenhänge zu zeigen, die über das reine Bild hinausgehen, um Entferntes zusammen zu sehen. So kann beispielsweise eine außerhalb der eigentlichen Handlung stehende Erzählerfigur über die gesamte Handlung Bescheid wissen, während die handelnden Personen, die das „Bild“ ausmachen, sich darüber im Unklaren sind. Würde man also nur das Bild betrachten, wüsste man genauso viel wie die handelnden Personen. Alles in Allem kann man also sagen, dass die Photographie die Ausschnittwahrnehmung erweitert und vertieft, während die Stärke der Literatur sich in der Zusammenführung von zeitlich und räumlich Entferntem zeigt. Ein Textbeispiel aus Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* soll diese Fähigkeit der Literatur verdeutlichen:

„Und als ob alle Leute ihm ansehen könnten, daß er die unzähligen Stängelchen und Stangen bemalt, während in der Tat kein Sterblicher eine Ahnung hatte außer dem Alten, eilte Heinrich voll Scham und Zerknirschtheit wieder aus der Stadt an den abendlichen Fluß hinaus und in die schönen Gehölze, die sich längs desselben hinzogen. Er ging auf denselben Wegen, auf welchen er einst in Floribus als hoffnungsreicher Kunstjünger gefahren und gegangen in jener grünen Narrentracht und mit Ferdinand Lys gestritten hatte.“⁷³

Obwohl es sich hier nicht um ein einziges „Bild“ handelt, eignet sich diese Stelle besonders gut dazu nachzuweisen, wie die Literatur unterschiedliche Zeitpunkte zusammenführen und Beziehungen zur Gesamthandlung herstellen kann. Heinrichs Scham wird in Beziehung zur Gesamthandlung gestellt und auf diese Weise erklärt. Im Gegensatz zu Heinrich selbst bekommt der Leser die Gewissheit, dass diese Scham beruhend auf der Vorstellung, die Leute könnten es ihm ansehen oder gar wissen, keine Grundlage hat. Im nächsten „Bild“ werden

⁷³ Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich* (Erste Fassung), S: 133.

verschiedene Zeitpunkte zusammengeführt; zum einen sind dies die früheren Wanderungen Heinrichs, zum anderen der Gang in der erzählten Gegenwart. Über solche Verweise, die über das reine Bild hinausgehen, verfügt die Photographie nicht. Im ersten Bild sähe man lediglich einen Mann mit beschämtem Gesichtsausdruck aus der Stadt laufen, ohne zu erfahren warum, im zweiten Bild würde er einen Waldweg entlang gehen, ohne dass eine Überlagerung mit zeitlich früheren Unternehmungen erkennbar wäre. So können aber nicht nur verschiedene Zeitpunkte, sondern auch verschiedene Orte durch die literarische Darstellung zusammengeführt werden, wie etwa in folgendem Beispiel aus Theodor Fontanes *Stechlin*:

„Während Woldemar nach diesem abschließenden Gespräch mit Melusine die Treppe hinabstieg und auf den nächsten Droschenstand zuschritt, saß der alte Graf in seinem Zimmer und sah, den rechten Fuß auf einen Stuhl gelehnt, durch das Balkonfenster in den Abendhimmel.“⁷⁴

Es handelt sich hier also um etwas, das gleichzeitig an zwei verschiedenen Orten geschieht und doch gleichzeitig betrachtet wird. Ein Photograph hätte sich zwischen der einen oder der anderen Darstellung entscheiden müssen. Zusammenfassend kann man sagen, dass im Unterschied zur Photographie die literarische Wahrnehmungserweiterung nicht auf den Raum beschränkt ist, sondern auch die Zeit mit einbezieht.

Photographie und Literatur unterscheiden sich aber nicht nur in der Art und Weise, wie sie eine Wahrnehmungserweiterung betreiben, sondern auch in der Abbildungsrelation die zwischen dem (photographischen oder literarischen) Produkt und der Wirklichkeit besteht. Da die Vermittlung literarischer „Bilder“ allein die Einbildungskraft stimuliert und sie folglich im Kopf entstehen, kann es natürlich nicht zu einer Verkleinerung der Wirklichkeit kommen. Alles, was die Literatur darstellt, behält in der sprachlichen Vermittlung seine „reale“ Größe. Zudem besteht ein Unterschied in der Anzahl der Vermittlungsinstanzen. In der Photographie erfährt die Wirklichkeit, wie man im Kapitel über die photographische Realitätsdarstellung gesehen hat, eine doppelte Vermittlung durch Kamera und Bild, während die Literatur nur die einfache Vermittlung durch die Sprache kennt. Es fehlt ihr also der Aspekt der „technischen“ Vermittlung, den die Kritiker an der Photographie so oft bemängelten.

Ein weiteres charakteristisches Merkmal der photographischen Wirklichkeitswiedergabe ist das Einfrieren des Moments, die Zeitstockung oder der Zeitstillstand. Es ist die einzige Möglichkeit der Photographie, Zeit überhaupt darzustellen: sie anzuhalten. Die Literatur hingegen verfügt über schier unendliche Möglichkeiten der Zeitdarstellung, sei es zeitraffend,

⁷⁴ Theodor Fontane, *Der Stechlin*, S. 104 f.

zeitdeckend oder zeitdehnend. Auch die Länge der dargestellten Zeitabschnitte variiert beträchtlich, von kurzen Momenten bis hin zu vielen Jahren. Einen Extremfall in dieser Hinsicht stellt wohl die Reise Heinrich Drendorfs in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* dar:

„Ich ging zuerst über die Schweiz nach Italien, nach Venedig, Florenz, Rom, Neapel, Syrakus, Palermo, Malta. Von Malta schiffte ich mich nach Spanien ein, das sich von Süden nach Norden mit vielfachen Abweichungen durchzog. Ich war in Gibraltar, Granada, Sevilla, Cordoba, Toledo, Madrid und vielen anderen minderen Städten. Von Spanien ging ich nach Frankreich, von dort nach England, Irland und Schottland und von dort über die Niederlande und Deutschland in meine Heimat zurück. Ich war um einen und einen halben Monat weniger als zwei Jahre abwesend gewesen.“⁷⁵

Dieser Zeitraum von annähernd zwei Jahren wird in einem durchgehenden, einheitlichen Abschnitt, der nicht in kleinere Einheiten unterteilt ist, stark zeitraffend dargestellt. Trotz alledem kann die Literatur ebenso wie die Photographie und natürlich auch die Malerei die Zeit stillstehen lassen; diese Möglichkeit nutzt sie im Tableau - schon in dieser Benennung entsteht eine bewusst erzeugte Affinität zum Gemälde.

Wie schon eingangs erwähnt, hat die Literatur allerdings weitaus mehr Möglichkeiten in die Wirklichkeitswiedergabe regulierend einzugreifen als die Photographie, deren Mittel zur Überformung der Realität hauptsächlich in Retusche und die Inszenierung bestehen. Natürlich kann auch die Literatur gewissermaßen „retuschieren“, indem sie beispielsweise Unwichtiges oder Hässliches im Sinne der Ästhetik des poetischen Realismus ausblendet und „real“ (d.h. in einer fiktiven Wirklichkeit) nicht vorhandene, aber erzählerisch wichtige, Bestandteile ergänzt, beispielsweise in Form einer Überlagerung des Dargestellten mit einer weiteren Erzählebene. Genau diese gezielte Inszenierung von „Realität“ ist, wenn man so will, gerade das, was die Wirklichkeitswiedergabe der Literatur ausmacht. Hinzu kommt der Einbezug einer psychologischen Ebene. In Verbindung mit den Gedanken und Gefühlen der handelnden Personen erschließen sich größere Zusammenhänge und Situationen werden emotional aufgeladen, während die Photographie Gefühlsäußerungen nur in Gesichtsausdrücken festhalten kann. Zudem verfügt die Literatur über die Möglichkeit, der dargestellten Gegenständlichkeit eine übergeordnete Sphäre zuzuordnen, auf die sie als Metapher oder Zeichen verweist. In der Photographie entsteht diese Sphäre nur, wenn sie sich an der tradierten Ikonographie und Bildsymbolik der Malerei orientiert. Roman Ingarden definiert in

⁷⁵ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, S. 708.

seiner Schrift *Das literarische Kunstwerk* die gegenständliche Wirklichkeitswiedergabe folgendermaßen:

„Der dargestellte, seinem Gehalte nach „reale“ Gegenstand ist kein im echten Sinne allseitig vollkommen eindeutig bestimmtes Individuum, das eine ursprüngliche Einheit bildet, sondern nur ein schematisches Gebilde mit verschiedenartigen Unbestimmtheitsstellen und mit einer endlichen Anzahl von den ihm positiv zugewiesenen Bestimmtheiten, obwohl er formaliter als ein vollendetes Individuum entworfen wird und ein solches Individuum vorzutäuschen berufen ist.“⁷⁶

Was hiermit gemeint ist, ist lediglich die Unvollständigkeit der Wirklichkeitsdarstellung der Literatur, der Verzicht auf Detailreichtum, photographischen Realismus und dreidimensionale Vollständigkeit. Dieser Gegenstand bildet einen realen Gegenstand ab und repräsentiert ihn zugleich.⁷⁷ Neben dem Gehalt wird dem Gegenstand aber auch eine rein intentionale Gegenstandsstruktur zugeordnet, deren Funktion es ist, einerseits die vom Verfasser beabsichtigte „Idee“⁷⁸ auszudrücken, andererseits aber auch zum Träger von Symbolik und zeichenhaften Verweisen zu werden⁷⁹, so wie es bereits Goethe in seiner *Farbenlehre* formuliert:

„Man bedenkt niemals genug, dass eine Sprache eigentlich nur symbolisch, nur bildlich sei und die Gegenstände niemals unmittelbar, sondern nur im Widerscheine ausdrücke.“⁸⁰

Zu dieser Symbol- und Zeichensphäre gehören in der Literatur oft auch die Farben, zu deren Darstellung die frühe Photographie ebenfalls nicht fähig ist. Wenn man bedenkt, dass so gut wie alle Gegenstände in irgendeiner Form farbig sind, erscheint es verwunderlich, wie wenige davon in der Literatur eine Farbe tragen. In vielen Fällen ist diese – bewusst gewählte und durch die Seltenheit ihrer expliziten Benennung hervorgehobene - Farbe dann eben auch der Symbol- und Zeichensphäre zugeordnet, wie das grüne Gewand in Gottfried Kellers Roman *Der Grüne Heinrich* oder die Rot/Weiß-Symbolik seinem Text *Das Sinngedicht*.

Als letztes charakteristisches Merkmal der photographischen Wirklichkeitswiedergabe schließt die Beglaubigungsfunktion diesen Überblick ab. Im direkten Vergleich mit der

⁷⁶ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, S. 266.

⁷⁷ vgl. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, S. 257.

⁷⁸ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, S. 309.

⁷⁹ vgl. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, S. 319.

⁸⁰ Johann Wolfgang v. Goethe: *Farbenlehre*, S. 226.

Literatur lässt sich feststellen, dass die literarische Realitätsdarstellung selbst über kein solches Moment verfügt, wie auch Roland Barthes feststellt:

„Nichts Geschriebenes kann mir diese Gewißheit geben. Darin liegt das Übel (vielleicht aber auch die Wonne) der Sprache: daß sie für sich selbst nicht bürgen kann.“⁸¹

Auch wenn immer wieder die verschiedensten Kunstgriffe angewendet wurden, um eine Authentizität der Wirklichkeitswiedergabe zu simulieren, wie etwa beispielsweise die Herausgeberfiktion bei Briefromanen oder die unter anderem von Diderot propagierte Beglaubigungsfunktion des Details⁸², kann die Literatur letztlich einfach nicht den Realitätsgehalt eines „Es-ist-so-gewesen“ vermitteln. Im Vergleich mit der Photographie, der es - trotz der Möglichkeit der Vergangenheitsbeglaubigung - aufgrund ihrer inhärent residuierenden Deutbarkeit nicht gelingt, umfassende historische Gewissheit zu erzeugen, ist die Sprache allerdings noch weitaus vieldeutiger.

Zusammenfassend kann man sagen, dass es äußerst wenige Bereiche der Wirklichkeitswiedergabe gibt, in denen Photographie und Literatur Ähnliches vermitteln können. Es verbleiben zur Gegenüberstellung eigentlich nur einerseits der Aspekt der Zeitdarstellung als Zeitstillstand in der photographischen Momentaufnahme und ihr Äquivalent in der Literatur (Tableau), und andererseits der Aspekt der Fähigkeit beider Medien, Realität zu inszenieren und zu retuschieren. Zudem ist es möglich, dass sich die Literatur auch in der Raumdarstellung der Photographie annähern kann, wobei dies jedoch einen weitgehenden Verzicht auf die ihr üblicherweise zu Gebote stehenden Möglichkeiten bedeutet.

In den später folgenden Abschnitten, die sich im Detail mit dem Einfluss photographischer Wirklichkeitswiedergabe auf die Literatur beschäftigen, werden es genau solche Momente der Annäherung an die photographische Darstellungsweise hinsichtlich Zeit, Raum und Überformung sein, die eine nähere Betrachtung und Diskussion herausfordern.

⁸¹ Roland Barthes: *Die helle Kammer*, S. 97.

⁸² vgl. Hans Robert Jauss: *Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal*, S. 161.

1.4.3. Rezeption von Literatur

Von den drei genannten Bereichen, den der Wahrnehmung des Produzenten (Photographen oder Schriftsteller), den der Wirklichkeitswiedergabe durch das Medium und den der Rezeption oder Lektüre, ist es meiner Ansicht nach genau jener letztere Bereich, in dem die größten Unterschiede zwischen Literatur und Photographie festzustellen sind. So orientiert sich die Rezeption von Photographien stark an der bildenden Kunst und in diesem Zusammenhang hauptsächlich an der Malerei, während das Sprachmedium der Literatur eine ganz eigene Form der Rezeption erfordert. Daher eignen sich die Kriterien der photographischen Rezeption auch wenig für einen Vergleich mit den Eigenheiten der Rezeption von Literatur, da es - von wenigen Ausnahmen abgesehen - keine echte Beglaubigungsfunktion in der Literatur gibt und auch ihre charakteristische Wahrnehmungserweiterung gleichzeitig in der Rezeption mit einer deutlichen Beschränkung verknüpft ist, denn nur was explizit beschrieben ist, kann letztendlich auch „wahrgenommen“ werden. Diese beschränkte, und wenn man so will punktuelle, Wahrnehmung ist zudem absolut individuell und ihre blinden Flecken werden im Einzelfall von einer Mischung aus eigenen Erfahrungswerten oder Erlebnissen, die in jeweils unterschiedlichen Verhältnissen zusammenwirken, und der subjektiven Vorstellungskraft oder Phantasie ergänzt. Ein Leser „sieht“ somit bei der Lektüre eines Buches, bedingt durch das Bild-Minimum, nicht die gleichen Bilder vor seinem inneren Auge wie der Schriftsteller oder ein anderer Leser. Bei der Photographie gibt es zwar durch die doppelte Vermittlung von Realität durch Kamera und Bildträger ebenfalls leichte Verschiebungen zwischen Produzenten- und Rezipientenwahrnehmung, aber bei der Betrachtung einer Photographie sieht jeder das gleiche Bild.

Ein weiteres Merkmal der Wahrnehmung literarisch vermittelter Wirklichkeit ist die Blickführung. Wo beim Betrachten einer Photographie (und auch bei anderen optischen Medien wie Panorama und Diorama) der Blick in gewissen Grenzen beinahe frei schweifen kann und die Reihenfolge in der Wahrnehmung der Details individuell verschieden und durch unterschiedliche Interessen bedingt ist, erschienen in der Literatur gleichzeitig vorhandene Gegenstände nacheinander und in einer vom Schriftsteller fest vorgegebenen Reihenfolge vor dem „inneren Auge“ des Lesers. Gute Beispiele für diese Blickführung finden sich vor allem in Schilderungen eines panoramatischen Blicks, wie z.B. folgendes Textbeispiel aus Adalbert Stifters *Nachsommer*:

„Weiter hin gegen Mittag war das Land und das Gebirge kaum zu erkennen wegen des blauen Wolkenschattens und des blauen Wolkenduftes. Gegen Morgen stand der weiße Turm von Rohrberg, und gegen Abend war Getreide an Getreide, zuerst auf unserm Hügel, dann jenseits desselben auf dem nächsten Hügel und so fort, so weit die Hügel sichtbar waren. Dazwischen zeigten sich weiße Meierhöfe und andere einzelne Häuser oder Gruppen von Häusern. Nach der Sitte des Landes gingen Zeilen von Obstbäumen zwischen den Getreidefeldern dahin, und in der Nähe von Häusern oder Dörfern standen diese Bäume dichter, gleichsam wie in Wäldchen beisammen.“⁸³

Der Blick des Rezipienten wird in diesem „Halbpanorama“ (es ist kein vollständiger Rundblick) also zunächst geradeaus nach Süden gelenkt, wendet sich dann nach Osten und zuletzt nach Westen, wo die Wahrnehmung zunehmend auf das Detail gerichtet wird. Durch die Unbewegtheit der Gegenstände entsteht also auch kein echter Zeitablauf, keine Veränderung – würde man am Ende noch einmal auf den Turm im Osten blicken, stünde er noch genauso da wie am Anfang, was bei einem belebten oder bewegten Gegenstand kaum der Fall wäre. Die Nähe der Darstellung zu einem anderen weit verbreiteten Medium des 19. Jahrhunderts, dem Panorama, ist hier also kaum zu übersehen. Aber nicht nur in der Landschaftsschilderung, sondern auch in der Personenbeschreibung ist im Gegensatz zum photographischen Portrait eine Blicklenkung⁸⁴ zu spüren, wie das folgende Beispiel aus *Effi Briest* von Theodor Fontane zeigt:

„Effi trug ein blau und weiß gestreiftes, halb kittelartiges Leinwandkleid, dem erst ein fest zusammengezogener, bronzefarbiger Ledergürtel die Taille gab; der Hals war frei, und über Schulter und Nacken fiel ein breiter Matrosenkragen. In allem, was sie tat, paarte sich Übermut und Grazie, während ihre lachenden braunen Augen eine große, natürliche Klugheit und viel Lebenslust und Herzengüte verrieten.“⁸⁵

Der Blick fällt also zunächst auf das Kleid, wandert dann höher über den Hals zum Gesicht und zu den Augen, wobei die Beschriebene in einer allgemeinen Schilderung („in allem, was sie tat“...) gewissermaßen „stillgestellt“ wird.

⁸³ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, S. 59 f.

⁸⁴ Es ist in der bildenden Kunst immer wieder versucht worden, durch Bildarrangements die ‚Lektüre‘ eines Bildes zu steuern – mit vergleichsweise geringem Erfolg: „Die Tatsache, dass das Betrachten statischer Bilder ein zeitlicher Vorgang ist, war jenen Erforschern der Bildkomposition, die davon sprachen, das Auge in einer bestimmten verbindlichen Abfolge über die Bildanordnung zu ‚führen‘, stets bewusst. Tatsächlich aber prägt sich die *Reihenfolge*, in der die Teile eines Bildes unter normalen Sehbedingungen wahrgenommen werden, nicht sehr gut ein.“ (Julian Hochberg: *Die Darstellung von Dingen und Menschen* In: Gombrich, Hochberg u. Black (Hgg.): *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt a.M. 1977. S. 80).

⁸⁵ Theodor Fontane: *Effi Briest*, S. 172.

Als letztes wichtiges Merkmal der literarischen Rezeption möchte ich die Möglichkeit anführen, Texte auf zwei Ebenen zu lesen, nämlich einmal auf einer rein gegenständlichen Ebene und zum anderen auf einer zeichenhaften oder symbolischen. Oft kann auch erst aus dem gesamten Textverständnis heraus, der Symbolgehalt einer Darstellung bestimmt werden. So verweist beispielsweise in der obigen Passage aus *Effi Briest* das schlichte Kleid in Verbindung mit den Merkmalen „Übermut“, „Grazie“, „Klugheit“ und „Lebenslust“ auf die jugendlich unverdorbenes Unschuld und Schlichtheit der Protagonistin in Verbindung mit der eben von dieser „Ungefestigkeit“ (Kinderkleid) ihres Charakters ausgehenden Gefahr. In einer Photographie bliebe einem diese zweite Ebene verborgen, man sähe lediglich eine freundlich blickende junge Frau in einen vielleicht nicht ganz passenden Aufzug.

Nachdem nun die Eigenheiten von Photographie und Literatur im Hinblick auf die Charakteristika ihrer Wirklichkeitswiedergabe in den obigen Kapiteln etwas genauer betrachtet worden sind, möchte ich mich nun der Photographie in der Literatur zuwenden. Zuerst soll das auch in der Forschung diskutierte Phänomen des „photographischen Blicks“ oder der photographischen Darstellung in der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts einer genaueren Prüfung unterzogen werden. Die in den obigen Abschnitten gesammelten Merkmale sollen die Prüfung von Kriterien, die andere Autoren wie z.B. Buddemeier und Krauss zur Bestimmung einer photographischen Wiedergabe aufgestellt haben, unterstützen, da ich der Ansicht bin, dass Ansätze dieser Art ein wenig kritischer betrachtet werden sollten.

2. Text-Photographie oder „photographischer“ Text

2. 1. Kriterien photographischen Schreibens und Probleme der Nachweisbarkeit

Innerhalb der letzten Jahrzehnte hat sich die Forschung verstärkt mit dem Thema des Einflusses der Photographie auf die Literatur beschäftigt, ein Teil davon unter starker Prägung durch erzähltheoretische Modelle mit starkem Fokus auf die Gestaltung der Textoberfläche in deskriptiven Passagen. Einer der Hauptaspekte dabei ist eben der oben genannte Versuch eines Nachweises typisch photographischer Wirklichkeitswiedergabeformen oder eines photographischen Blicks in der Textgestaltung. Im Prinzip handelt es sich dabei um einen direkten Vergleich der Wirklichkeitswiedergabe beider Medien und die Suche nach Überschneidungspunkten. Eine der jüngeren Arbeiten zu diesem Thema ist die Dissertation

von Rolf H. Krauss mit dem Titel *Photographie & Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Das Ziel dieser Arbeit ist unter anderem der Nachweis, dass die photographische Darstellungsweise aller öffentlichen ästhetischen Ablehnung zum Trotz auch in der Literatur (insbesondere der Literatur des poetischen Realismus) ihre Spuren hinterlassen hat. In Rückbezug auf vorangegangene Forschungsarbeiten, u.a. derer von Heinz Buddemeier⁸⁶, stellt er Kriterien zusammen, nach denen eine photographische Wahrnehmung oder Realitätswiedergabe innerhalb eines literarischen Textes ausfindig gemacht und untersucht werden kann. Diese Kennzeichen eines unfreiwillig „photographischen“ Schreibens entwickelt und erprobt Krauss anhand einiger ausgewählter Texte wie z.B. Theodor Fontanes *Effi Briest*, *Der grüne Heinrich* von Gottfried Keller oder Adalbert Stifters *Der Hagestolz*.

Rolf H. Krauss' Untersuchung ist nicht die Erste, die einen solchen Ansatz verfolgt, sondern sie stellt genau genommen so etwas wie einen vorläufigen Endpunkt einer Reihe von Überlegungen in Bezug auf den Nachweis photographischen Schreibens dar. Einen Teil der Nachweiskriterien, nämlich die des „Ausschnitts“, des „Schärfenbereiches“, der „Verkleinerung“, der „Immobilisierung“, der „Beschränkung auf das Sehen“ und den des „privilegierten Beobachterstandpunkts“ übernimmt er beispielweise gänzlich aus Buddemeiers 1981 erschienener Schrift *Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils*. Diesen stellt er allerdings noch weitere Kennzeichen wie „Genauigkeit“, „Perspektive“ und „einfache Herstellung und Vervielfältigung“ zur Seite.⁸⁷

Unter dem Kriterium des ‚Ausschnitts‘ versteht Krauss eine Art Einrahmung der Wirklichkeit, die durch die Wahl des betreffenden Wirklichkeitsausschnitts (indem Unordnung sich außerhalb des Bildes befindet) die Wirklichkeit geordneter darstellt als sie ist.⁸⁸ Für jedes Kriterium versucht er zudem spezifisch photographische Merkmale zu finden, um es gegen ähnliche Eigenschaften der Malerei abzugrenzen. Im Falle des ‚Ausschnitts‘ wäre beispielsweise das Fehlen eines traditionellen Gattungskanons, die Darstellung von neuen Blickwinkeln und die Faktizität der im Ausschnitt dargestellten Gegenstände als spezifisch photographisch anzusehen.⁸⁹ So enthält dieses Kriterium photographischer Wirklichkeitswiedergabe eigentlich viel mehr als die eigentliche Ausschnittswahrnehmung (Sucherblick) und Ausschnittswiedergabe, es beansprucht gleichzeitig die Aspekte der

⁸⁶ Heinz Buddemeier, *Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils*

⁸⁷ vgl. Rolf H. Krauss, *Photographie & Literatur*, S. 59 ff.

⁸⁸ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 60.

⁸⁹ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 62f.

Wahrnehmungserweiterung und der Beglaubigung von Realität. Wenn man es also genau nehmen will, sind es drei Kriterien in einem. Darüber hinaus sollte man auch die Argumente, die der Abgrenzung gegenüber der Malerei dienen, durchaus kritisch sehen. Es mag zwar richtig sein, dass die Photographie streng genommen über keinen eigenen tradierten Gattungskanon verfügt, aber wenn man bedenkt, dass sich gerade ein Massenphänomen wie die Portraitaufnahme an der traditionellen Bildsemantik der Gattung „Portrait“ in der bildenden Kunst orientierte und viele der ersten Photographen ehemalige Maler oder Künstler waren (und ihre Bilder entsprechend ihrer Vorbildung gestalteten), kann man dieses Argument nicht zu einer eindeutigen Abgrenzung gegenüber der Malerei benutzen. Auch die Faktizität der abgebildeten Realität gilt nicht für jedes Photo (man denke dabei nur an die Möglichkeiten der Retusche und der Kolorierung), in diesem Fall würde ich aber einer Bezeichnung als „typisch photographisch“ zustimmen, da wohl das Gros der Photographien nicht retuschiert oder koloriert wurde.

Das Kriterium des ‚Schärfenbereichs‘ ist wesentlich eindeutiger definiert als der Ausschnitt. Es umfasst grob gesagt zwei Möglichkeiten, nämlich auf der einen Seite eine gleichbleibende Schärfe auf allen Bildteilen, auf der anderen Seite einen geringen Bereich der scharf abgebildet ist.⁹⁰ Als spezifisch photographisch wertet Krauss in diesem Fall die Möglichkeit der Verteilung von Schärfe und Unschärfe im Bild, während die Malerei immer alles scharf abbildet.⁹¹ So treten bei einer genauen Bestimmung anhand einer Textstelle immer genau dann Schwierigkeiten auf, wenn alles „scharf“ erscheint, denn dann ist eine stichhaltige Zuordnung sehr schwer möglich.

Mit dem Kriterium der ‚Verkleinerung‘ ist im Prinzip genau das gleiche wie in im Abschnitt über photographische Realitätswahrnehmung gemeint, nämlich die Verkleinerung der Realität in der Abbildung aufgrund der geringen Größe der ersten Daguerreotypien und Photographien, so dass bei der Betrachtung keine Kopfbewegung erforderlich war.⁹² Spezifisch für die Photographie ist in diesem Fall ihre geringere Größe im Vergleich zu einem Gemälde.⁹³ Allerdings stellt sich für mich hier die Frage, ob es tatsächlich so einen großen Unterschied darstellt, eine Realitätsverkleinerung im Gemälde aus zwei Meter Entfernung ohne Kopfbewegung zu betrachten oder eine Daguerreotypie in der Hand zu halten. Das Problem der Verkleinerung ist so eigentlich kein rein photographisches (man denke dabei nur

⁹⁰ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 60.

⁹¹ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 64.

⁹² vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 60.

⁹³ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 65.

einmal an Miniaturen), es ist schließlich eng mit allen existierenden Formen der zweidimensionalen, perspektivischen Abbildung verknüpft.

Das Kriterium der ‚Immobilisierung‘ betrifft die Bewegungslosigkeit der Abbildung in der Photographie oder, um eine Analogie zur vorangegangenen Darstellung photographischer Wirklichkeitswiedergabe zu bilden, die Zeitdarstellung als eingefrorenen Moment⁹⁴. So ist denn Photographie in Abgrenzung zur Malerei von einer Erstarrung in der Bewegung geprägt, während die Malerei oft primär Bewegungsloses darstellt.

Im Bereich ‚Beschränkung auf das Sehen‘ hat selbst Krauss Schwierigkeiten photographietypische Eigenheiten zu finden. Im Prinzip ist damit nur gemeint, dass bei der Betrachtung der Photographie kein anderer als der Sehsinn stimuliert wird.⁹⁵ Das gleiche trifft naturgemäß und ohne Einschränkung auch auf die Malerei zu. Deswegen erweitert er das Kriterium um haptische Aspekte, die durch das in die Hand nehmen einer Photographie zum Tragen kommen (z.B. die spiegelglatte Oberfläche einer Daguerreotypie).⁹⁶ Dennoch gibt er zu, dass dieses Kriterium eigentlich kein rein photographisches ist.

Als letztes von Buddemeier übernommenes Kriterium zählt der ‚privilegierte Beobachterstandpunkt‘, der eine überlegene Position gegenüber der Natur ausdrückt. So betrachtet man zwar die Natur, diese wirkt aber nicht mehr auf den Betrachter zurück.⁹⁷ Im Prinzip handelt es sich um ein Kriterium, das die Wahlmöglichkeit des Standpunktes gegenüber der abzubildenden Wirklichkeit darstellt, wie man es auch schon in dem Kapitel über die Wahrnehmung des Photographen sehen konnte. Aber auch hier lässt sich keine eindeutige Grenze zwischen Malerei und Photographie ziehen, da die Standpunkte von Staffelei und Stativ sehr oft die gleichen waren und nur in den Momentaufnahmen wirkliche Unterschiede auftauchen.⁹⁸

Zu den sechs von Buddemeier übernommenen Kriterien fügt Krauss noch drei eigene hinzu. Das erste dieser Kriterien betrifft die photographische ‚Genauigkeit‘. Unter dieser Genauigkeit versteht er zum einen die Lenkung des Blicks auf Details oder Gegenstände, die vorher schon da waren, die man aber nicht beachtet hatte und die somit als den Kanon sprengende Elemente fungieren können. Auf der anderen Seite kommt hier aber auch der Wahrnehmungserweiterungseffekt zum Tragen, indem z.B. in Momentaufnahmen für das menschliche Auge bislang nicht auflösbare Bewegungsabläufe sichtbar gemacht wurden. Im

⁹⁴ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 60.

⁹⁵ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 61.

⁹⁶ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 66.

⁹⁷ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 61.

⁹⁸ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 67.

Gegensatz dazu wird in der Malerei nicht jede Einzelheit wiedergegeben.⁹⁹ Die Eigenschaft der Genauigkeit ist auch in dieser Untersuchung als charakteristisch für die Photographie anzusehen.

Als zweites eigenes Kriterium benennt Krauss das der ‚Perspektive‘. Als Begründung dient die Überzeugung, dass nur die Photographie zu einer perspektivisch richtigen Abbildung imstande ist, wohingegen die Malerei (selbst wenn sie sich völlig an die Gesetze der Perspektive zu halten scheint) immer Veränderungen und Verschönerungen vornimmt. Leider ist es aber so, dass auch die schlecht korrigierten Linsen der ersten Kameras es nicht vermochten die Wirklichkeit perspektivisch genau abzubilden.¹⁰⁰ Typische Weitwinkelverzerrungen wie ein gewölbter Horizont oder - bei Personenaufnahmen - Gegenstände im Vordergrund, die eine unnatürliche Größe annehmen waren ein beliebtes Spottziel einiger Karikaturisten und Humoristen wie z.B. Wilhelm Busch.¹⁰¹ Wenn man in diesem Zusammenhang also von perfekter Perspektive spricht, kann man das für problematisch ansehen.

Das letzte Kriterium, das der ‚Einfachen Herstellung und Vervielfältigung‘¹⁰² ist genaugenommen gar kein Kriterium für die photographische Realitätswiedergabe, denn die Art ihrer Herstellung und ihre massenhafte Verbreitung aufgrund ihrer Reproduzierbarkeit mag zwar ihren Einfluss als Medium auf die Wahrnehmungsgeschichte des 19. Jahrhunderts und ihre Beliebtheit als Bildmedium für die weniger Begüterten erklären, es sagt aber nichts über die Wirklichkeitswiedergabe des Mediums an sich (also die der einzelnen Photographie) aus. Da es hier zudem um den photographischen Blick in der Literatur gehen soll, glaube ich nicht, dass dieses Kriterium von großem Nutzen sein kann.

2.2. Eigenschaften der photographischen Wirklichkeitswiedergabe und ihre literarische Umsetzung – was kann mit Sprache überhaupt realisiert werden?

Nachdem es sich im vorangegangenen Kapitel gezeigt hat, dass es selbst der Forschung nicht leichtfällt diverse Kriterien für einen photographischen Blick in der Literatur eindeutig von Eigenschaften der Malerei abzugrenzen, so erscheint es nicht eben ratsam, solchen Kriterien in einer Textuntersuchung blind zu vertrauen. Zudem ist auch durch die Definition dieser Kriterien noch nicht hinreichend geklärt, ob Literatur als Sprachmedium überhaupt typische

⁹⁹ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 67f.

¹⁰⁰ vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 69f.

¹⁰¹ vgl. Gerhard Plumpe, *Der tote Blick*, S. 118 f.

¹⁰² vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*, S. 70 f.

Merkmale der photographischen Realitätsdarstellung vermitteln kann und wenn ja, welche das sind.

An dieser Stelle lohnt es sich noch einmal auf die Kapitel über die mediale Konzeption im Hinblick auf Wirklichkeitswahrnehmung und Wirklichkeitswiedergabe sowohl von Photographie als auch von Literatur zurückzublicken, und aus den dort gewonnenen Erkenntnissen das Material für eine direkte Gegenüberstellung zusammenzustellen.

Im Bereich der Wirklichkeitswahrnehmung durch den Produzenten gibt es zwei Punkte, in denen photographische Wahrnehmung tatsächlich realisiert werden kann, allerdings nur, wenn sich der Schriftsteller in seiner Flexibilität stark einschränkt. Zum einen ist dies die Standpunktwahl, wobei der Schriftsteller keinen Perspektivenwechsel innerhalb einer Darstellung vollziehen darf, indem er sich von einem einmal eingenommenen Standpunkt entfernt; zum anderen ist es die Ausschnittswahrnehmung, die der Schriftsteller sehr wohl anwenden kann, die ihn aber zu einem begrenzten Sichtfeld zwingt.

Ebenfalls zwei Überschneidungspunkte finden sich im Bereich der Wirklichkeitswiedergabe beider Medien, nämlich die Wirklichkeitserweiterung durch Genauigkeit in den Details und die Darstellung der Zeit als Moment oder im Zeitstillstand. Zugegebenermaßen kann die Literatur nicht den gleichen Detailreichtum bieten wie eine Photographie, was in der realistischen Ästhetik ja auch nicht erwünscht ist. Dennoch glaube ich, dass es auch in der Selektion der Details unter Beachtung des Aspekts der Realitätsverklärung doch Darstellungen geben kann, die von der Photographie beeinflusst sind, indem sie zwar ästhetisch vertretbare aber zugleich auch ungewohnte oder eventuell bislang übersehene Dinge darstellen. Die Darstellung der Zeit als Moment oder Zeitstillstand kann die Literatur im Tableau oder in der Schilderung unbewegter Landschaften und Räume erreichen.

Im Bereich der Rezeption gibt es eigentlich keine Überschneidungspunkte zwischen beiden Medien, sie werden völlig unterschiedlich „gelesen“. Beide weisen zwar eine Lektüremöglichkeit auf zwei Ebenen auf, wobei diese Ebenen jeweils allerdings eine völlig voneinander abweichende Aussagekraft besitzen. So bildet bei der Photographie der Verweis auf eine bedingungslose, beglaubigte, vergangene Realität (von der das Photo einen Teil darstellt) im Zusammenhang mit dem zeitlichen Abstand des Betrachtens eine übergeordnete Rezeptionsebene, während die in der Literatur dargestellten Gegenstände als potentielle Bestandteile eines tradierten Symbolkanons auf ihre Weise auf eine abstraktere Ebene verweisen können. Es versteht sich von selbst, dass die Literatur die Dualität der Photographie nicht darstellen kann. Es wäre aber durchaus möglich, dass die Photographie durch ihre zweite Ebene sogar als bloße Erwähnung in einer literarischen Darstellung selbst Symbolkraft

erhält, indem sie über sich selbst hinausweist. Dies soll in dieser Untersuchung im Zusammenhang mit Raabes Texten, insbesondere im Kapitel über *Pfisters Mühle*, untersucht werden.

Wenn man nun diese vier eigentlichen Überschneidungspunkte (fester Standpunkt, Ausschnitt im Sucherblick, Zeitstillstand und Genauigkeit im Detailreichtum) photographischer und literarischer Darstellung noch einmal, wie Krauss es bei seinen Kriterien getan hat, von der Malerei abgrenzen will, stellt sich heraus, dass als typisch photographische Darstellungsweise eigentlich nur der Wirklichkeitsausschnitt im Sucherblick und die Genauigkeit durch exzessiven Detailreichtum uneingeschränkt gelten können. So müssten eigentlich auch einige von Krauss' Kriterien von vornherein wegfallen, weil sie literarisch nicht darstellbar sind oder ihr Nachweis kaum möglich ist. Darunter fallen beispielsweise der typisch photographische limitierte Schärfenbereich (in der Literatur erscheint alles vor dem inneren Auge scharf), die Verkleinerung, die Immobilisierung (in der Bewegung Erstarres wird kaum dargestellt, wohl aber die „malerische“ Form der Bewegungslosigkeit), die Beschränkung auf das Sehen (dort ist sowieso keine genaue Abgrenzung zur Malerei vorhanden), der privilegierte Beobachterstandpunkt, die Perspektive und die einfache Herstellung und Vervielfältigung (die ja an sich kein echtes Kriterium für photographische Wirklichkeitswiedergabe ist).

Es bleiben also nur der ‚Ausschnitt‘ und die ‚Genauigkeit‘ als belastbare Kriterien für photographische Wirklichkeitswiedergabe übrig – wohl zu wenig, um einen stichhaltigen Nachweis am Text zu ermöglichen. Ein Ansatz, der von einem vollkommenen Übergang des ‚Photographischen‘, ja des ‚Bildlichen‘ überhaupt in das Medium der Schrift ausgeht, ist somit durchaus als problematisch anzusehen, wie auch Herta Wolf in ihrer Auseinandersetzung mit Roland Barthes' *Die helle Kammer* feststellt:

„Auch lassen sich weder Bild noch Rede in Schrift transponieren, ein Bild kann nicht in Schreibweise übersetzt werden: beider Annäherung bleibt ein zu konkretisierendes utopisches Modell: Denn „dem *Bild-Minimum* der Lektüre entspricht das *Bild-Maximum* des Photos“ [Barthes S. 99, Anm. M.V.].“¹⁰³

¹⁰³ Herta Wolf: *Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' Die helle Kammer*. In: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt a. M. 2002. S. 93.

2.3. Das Lichtbild und sein Leser – wie das Medium Photographie über die Wahrnehmung doch einen Einfluss auf die Literatur nimmt

Die Literatur des poetischen Realismus schreibt nicht photographisch – sie tut dies auch nicht „unbewusst“. Sie schreibt zudem, wie bereits mehrfach festgestellt worden ist¹⁰⁴, kaum über Photographie als Medium – und wenn sie es tut, dann oft nur mit kritischem Impetus und um die eigene Schrift-Kunst davon positiv abzugrenzen. In der ästhetischen Diskussion wird ihr ein negativer Raum zugewiesen, dessen positives Gegenbild von der Literatur und der bildenden Kunst, die im Sinne des programmatischen Realismus agieren, beansprucht wird. Dennoch gilt die Photographie als *das* neue Medium des 19. Jahrhunderts schlechthin, nicht nur aus soziokultureller Sicht, sondern auch von einer wahrnehmungs- und medientheoretischen Warte aus. Die Photographie veränderte die Sichtweise des Menschen auf seine Umwelt nachhaltig, und diese veränderte Perzeption der Dinge selbst wirkte wiederum auf das Medium ihrer Darstellung zurück. Genau dieser Prozess hebt schließlich die Photographien aus dem restlichen Kosmos der Bildlichkeit heraus, lässt sie zu etwas Besonderem werden. Selten genug spielen Photographien in den Texten des 19. Jahrhunderts eine Rolle, das gilt auch für die Schriften Wilhelm Raabes. Dennoch sind es genau diese wenigen Momente der textgewordenen Photographiebetrachtung, die eine genauere Beleuchtung verdienen. Oft genug finden sie ihren Platz an zentralen Schaltstellen des Textes, in wichtigen oder gar krisenhaften Momenten im Leben der Protagonisten. So stellt sich zumindest die Frage, inwieweit die Protagonisten von Texten als Wahrnehmende bzw. Betrachter von Photographien nicht diesen Wandel spürbar machen und eine neue Erfahrung von Bildlichkeit reflektieren können. Wenn also die Wirkung photographischer Darstellungsformen auf den Verfasser des Textes (und letztendlich damit dessen Textproduktion) sich aller Nachweisbarkeit entzieht, legt doch der Blick seiner Figuren die wahrnehmungsverändernden Kräfte des Mediums frei.

2.3.1. Die Photographie und das Problem der Wahrnehmung im Zusammenhang mit ihrer spezifischen Form der Wirklichkeitswiedergabe

Die Erfindung der Photographie und ihre dominante Stellung in der Medienlandschaft des 19. Jahrhunderts wurde über lange Zeit hin als größte treibende Kraft hinter einem bedeutsamen

¹⁰⁴ vgl. z. B. Gerhard Plumpe's umfassende Untersuchung der ästhetischen Diskussion des 19. Jahrhunderts bezüglich der Einordnung von Photographie als Kunst. (Gerhard Plumpe: *Der tote Blick*). Auf diese Kunstdiskussion soll hier allerdings nur am Rande und in einzelnen relevanten Zusammenhängen eingegangen werden.

Wandel im Bereich der Einschätzung des Grades an Objektivität oder Wahrheit der menschlichen Wahrnehmung angesehen. Mit der ihr zugeschriebenen Wahrhaftigkeit, Genauigkeit und – was vor allem für ihre wissenschaftliche Nutzung am wichtigsten schien - Objektivität wurde die Photographie also als ein Medium angesehen, das in der Umsetzung seiner Wirklichkeitswiedergabe der menschlichen Wahrnehmung bzw. dem Erkenntnisgewinn aus der persönlichen Anschauung deutlich überlegen war. Der für seine photographischen Bewegungsstudien bekannte Physiologe und Erfinder Étienne-Jules Marey kritisierte deshalb 1878 beispielsweise die Ungenauigkeit der Sprache und bezeichnete sie als überholt, zumindest was wissenschaftliche Darstellungsmodi anbelangte:

„Ganz ohne Zweifel wird der grafische Ausdruck bald alle anderen ersetzen, wann immer eine Bewegung oder eine Zustandsveränderung aufzuzeichnen ist – mit einem Wort, bei jedem Phänomen. Aus vorwissenschaftlicher Zeit stammend, ist die Sprache oft ungeeignet, die exakten Maße oder genauen Beziehungen auszudrücken.“¹⁰⁵

Geprägt von tiefem Misstrauen gegenüber der menschlichen Vermittlerrolle zwischen dem Studienobjekt und dessen Beschreibung in der sprachlichen Wiedergabe, war sein Desiderat eine Wissenschaft ganz ohne Worte, um größtmögliche Objektivität zu gewährleisten und „verdächtige Meditationen zu eliminieren“¹⁰⁶. Die Photographie war jedoch wohl nicht der Auslöser dieser veränderten Einstellung gegenüber der Erkenntnisfähigkeit des Menschen, sondern eher eine Art Katalysator, der diesen Prozess beschleunigte und der eine zweifelnde Unsicherheit in Bezug auf die Qualität der eigenen Perzeption auch in der breiten Masse zu säen vermochte.

Neuere Forschungen, allen voran die von Jonathan Crary¹⁰⁷ vorgenommenen Untersuchungen, setzen den Beginn des Wandels in der Beurteilung der Validität menschlicher Wahrnehmung deshalb schon zu einem früheren Zeitpunkt an. Bereits um 1820 lassen sich, so Crary, erste Veränderungen in diesem Bereich feststellen. Die erst nach 1839 ihre Wirkung entfaltende Photographie und ihre Einflüsse auf erkenntnistheoretische

¹⁰⁵ Étienne-Jules Marey nach Lorraine Dalston und Peter Galison: *Das Bild der Objektivität*. In: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a. Main 2002. S. 29.

¹⁰⁶ Dalston/Galison: *Das Bild der Objektivität*, S. 30. Je mehr sich solche Ansichten verbreiteten, desto stärker erhielt der Begriff der Objektivität in der Wissenschaft eine stark moralisierende Komponente, in der „Objektivität“ das Negativ von „Subjektivität“ darstellte (Ebd. S. 30f.).

¹⁰⁷ am umfassendsten dargestellt in: Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden und Basel 1996; Eine Wiederaufnahme und Erweiterung der dort vorgestellten Thesen in einem stärker kunsthistorisch ausgerichteten Fokus findet sich in: Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a. Main 2002

Überlegungen können von dieser Warte aus lediglich als logische Folge dieser vorbereitenden Entwicklungen angesehen werden¹⁰⁸. Das Postulat, dass die beschriebenen Veränderungen sich im Zusammenhang mit der philosophischen und naturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit anderen optischen Geräten wie der Camera Obscura im 18. Jahrhundert und dem Stereoskop im 19. Jahrhundert¹⁰⁹ entwickelt hätten, stellt argumentativ jedoch eine Direktverbindung zu der deutlich spürbaren Erschütterung her, die die ersten Photographien bei ihren Betrachtern auslösten. Besonders wichtig und in jedem Punkt nachvollziehbar ist jedoch die These, dass diese im 19. Jahrhundert große Breitenwirkung entfaltenden Medien der Realitätsmimikry bzw. des realitätsimitierenden Effekts ihren Erfolg zu einem großen Teil dieser „radikalen Abstraktion und Neustrukturierung der optischen Erfahrung“ verdanken und dass damit auch der Realismusbegriff unter veränderten Rahmenbedingungen zu betrachten ist.¹¹⁰ Die Camera obscura als Modell für den Betrachter¹¹¹ und damit auch für die Funktionsweise der visuellen Perzeption wird bereits sehr früh im 19. Jahrhundert als überholt angesehen, stattdessen entwickelt sich unter dem Einfluss verschiedener neuartiger wissenschaftlicher Forschungsergebnisse und erkenntnistheoretischer Überlegungen langsam ein neues Modell des Sehens, das dessen

¹⁰⁸ vgl. Crary: *Techniken des Betrachters*, S. 16; ähnlich argumentiert auch Bernd Busch, der das „Misstrauen der Sinne“ als Konsequenz der Aufklärung betrachtet. Die Sinne treten als Medium des Verstandes in Erscheinung und übernehmen eine instrumentelle Mittlerfunktion. Im Zentrum dieser Entwicklung steht die Frage nach einer wie auch immer gearteten Abbildbarkeit der Welt bzw. einer Zugänglichkeit der Dinge, welche zugleich das Problem der „Echtheit“ der Welt einschließt (vgl. Busch: *Belichtete Welt*, S. 232 ff.) Ebenso ist es interessant, dass der große Wunsch nach eben einer solchen Darstellbarkeit sich in der Kunst des frühen 19. Jahrhunderts bereits ein Forum schafft. Im Zuge der Gründung von Kunstvereinen in der Biedermeierzeit etablierte sich ein anonym-normativer Stil, der der künstlerischen Individualität diametral gegenüberstand. In dem hier vorherrschenden Bedürfnis nach illusionistischen Reizen und sachlicher Exaktheit bzw. Detailtreue kann man durchaus eine Vorwegnahme der wichtigsten Eigenschaften der Photographie sehen (vgl. Bernd Busch: *Belichtete Welt*, S. 133).

¹⁰⁹ vgl. Crary: *Techniken des Betrachters*, S. 19.

¹¹⁰ vgl. Crary: *Techniken des Betrachters*, S. 20.

¹¹¹ sie wurde seit der Renaissance immer wieder als Analogon des als abgeschlossenen Raum betrachteten menschlichen Schapparats angesehen, in welchem sich die Außenwelt ebenso wie der Camera obscura selbst projiziert. Vgl. dazu beispielsweise als einen der vielen grundlegenden Beiträge zu diesem Thema: Bernd Stiegler: *Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur*. In: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hgg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg i. Breisgau 1999. S. 271. Vgl. dazu auch Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters*, S. 39 ff. und S. 41: „Über zwei Jahrhunderte hinweg diente die Camera obscura als philosophische Metapher, als Modell für die optische Physik und zugleich als technischer Apparat, der in einem weiten Feld kultureller Aktivitäten Verwendung fand. Zwei Jahrhunderte galt sie dem Denken der Rationalisten wie dem der Empiristen nicht nur als Beleg dafür, dass Beobachtung zu treffenden Rückschlüssen auf die Welt führen kann [...]“

Unabhängigkeit vom Objekt der Wahrnehmung in den Mittelpunkt stellt.¹¹² Dabei spielt die Photographie eine nicht zu unterschätzende Rolle. Bernd Stiegler hat sich mit den realitätserweiternden oder sogar realitätsverzerrenden Eigenschaften der Photographie detailliert auseinandergesetzt. Er hält fest, dass die Fixierung bisher ungesehener, unsichtbarer oder einfach nicht zugänglicher Realität in der Photographie unschätzbare Denkanstöße für die zeitgenössische Wahrnehmungstheorie lieferte. Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich der Wandel in der Betrachtung menschlicher Wahrnehmung sehr deutlich spüren. Dominierte um 1850 noch weitgehend das Postulat, dass Auge und Kamera im Prinzip zumindest ‚aufbauverwandt‘ sind, die physiologische Forschung, so wurde dieses aufgrund neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse, die vor allem im Zusammenhang mit der Entwicklung des Stereoskops erschlossen worden waren, widerlegt. Das Stereoskop, das nach 1850 zunehmend mit Photographien bestückt wird, bringt die menschliche Wahrnehmung dazu, aus zwei leicht unterschiedlichen und getrennten Bildern ein einziges und zudem dreidimensionales Bild zu synthetisieren. Daraus ergibt sich die Folgerung, dass das Wahrnehmungsbild keineswegs einem photographischen Bild entspricht, schließlich fungiert im Stereoskop die Wahrnehmung als subjektive Konstruktion und das vorher gängige Modell vom Auge als ‚Camera obscura‘ greift nicht mehr.¹¹³

„Mit dem Stereoskop rückt der Blick des Betrachters in den Mittelpunkt der optisch-technischen Konstruktionsarbeit“¹¹⁴

Mit der Erkenntnis, dass die Kameralinse dem menschlichen Blick nicht nur unähnlich, sondern in vielerlei Hinsicht (z.B. Detailwahrnehmung, Schärfentiefe etc.) überlegen ist, begann man sich zunehmend mit den Charakteristika der Wahrnehmung gegenüber der photographischen Abbildungsleistung zu befassen. Bereits in Goethes Farbenlehre dominiert die Vorstellung von der Subjektivität des Sehens; er berichtet von ganz dem aus Körper des Betrachtenden heraus wahrgenommenen ‚physiologischen‘ Farben, die z.B. in Nachbildern

¹¹² vgl. dazu Crary: *Die Modernisierung des Sehens*. In: Herta Wolf (Hg.) *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt a. Main 2002. S. 73: „Noch wichtiger ist aber vielleicht der Umstand, dass mit der Privilegierung des Körpers als Produzent des Sehens allmählich die der Camera obscura zugrundeliegende Unterscheidung zwischen Innen und Außen zusammenbricht. Sobald die Objekte des Sehens koextensiv mit dem eigenen Körper werden, verlagert sich das Sehen auf eine einzige immanente Ebene. Die bipolare Anordnung verschwindet. Und schließlich wird das subjektive Sehen deutlich als etwas zeitliches, eine Abfolge von körperlichen Prozessen, erachtet, und damit werden Vorstellungen einer direkten Entsprechung zwischen Wahrnehmung und Objekt zunichte gemacht. So liegt uns also um 1820 de facto ein Modell autonomen Sehens vor.“

¹¹³ vgl. Stiegler, S. 56 ff.

¹¹⁴ Stiegler, S. 63.

festzustellen sind. Auf diese Weise erscheint der menschliche Körper nicht allein als mechanisches Verarbeitungszentrum von Sinneseindrücken, sondern erhält hier die Rolle eines aktiven Produzenten von optischer Perzeption.¹¹⁵ Goethe und Schopenhauer stellen für Cray wichtige Vordenker dar, deren vorbereitende Überlegungen später in der Physiologie des 19. Jahrhunderts – allen voran durch Hermann von Helmholtz - überprüft, weitergeführt und zur wissenschaftlicher Vollendung gebracht wurden.¹¹⁶ Beide stehen zudem für eine deutliche Abkehr von den etablierten Theorien des 18. Jahrhunderts zu diesem Thema und können somit geradezu als Personifikationen des sich wandelnden Wahrnehmungsmodells aufgefasst werden.¹¹⁷ Schopenhauer setzte sich intensiv mit Goethes Farbenlehre auseinander, unterzog diese einer kritischen Bewertung und legte seine Ansichten schließlich 1816 in der Abhandlung *Über das Sehn und die Farben* dar. Schopenhauer verzichtete auf Goethes Kategorisierung der Farbphänomene nach physiologischen, physikalischen und chemischen Ursprüngen, sondern postulierte, dass man die Farben allein mit einer ausschließlich physiologischen Theorie erklären könne.¹¹⁸

Als einer der wichtigsten Texte für die Erforschung der physiologischen Optik gilt sicherlich Johannes Müllers „Handbuch der Physiologie des Menschen“, dessen erste Bände 1833 erschienen und das sowohl von Hermann von Helmholtz als auch von Arthur Schopenhauer rezipiert wurde. Darin formuliert er seine bahnbrechende Theorie der spezifischen Sinnesenergien, welche im Kern besagt, dass ein einziger Reiz wie beispielsweise elektrischer Strom durch die physiologischen Unterschiede der jeweiligen Sinnesnerven grundsätzlich verschiedene Wahrnehmungsphänomene wie etwa Licht, Wärme, oder Schmerz hervorrufen kann.¹¹⁹ Hermann von Helmholtz illustriert diese Theorie sehr anschaulich in folgendem Beispiel:

„Man hat die Nerven nicht unpassend mit Telegraphendrähten verglichen. Ein solcher Draht leitet immer nur die selbe Art elektrischen Stromes, der bald stärker, bald schwächer oder auch entgegengesetzt gerichtet sein kann, aber sonst keine qualitativen Unterschiede zeigt. Dennoch kann man, je nachdem man seine Enden mit verschiedenen Apparaten in Verbindung setzt, telegraphische Depeschen geben, Glocken läuten, Minen entzünden, Wasser zersetzen, Magnete bewegen, Eisen magnetisieren, Licht entwickeln u.s.w. Ähnlich in den Nerven. Der

¹¹⁵ vgl. Cray: *Techniken des Betrachters*, S. 76.

¹¹⁶ vgl. Cray: *Techniken des Betrachters*, S. 92.

¹¹⁷ vgl. Cray: *Techniken des Betrachters*, S. 81.

¹¹⁸ „Für Schopenhauer war Farbe gleichbedeutend mit den Reaktionen und Tätigkeiten der Netzhaut, und Goethe, so dachte er, habe fälschlicherweise den Versuch unternommen, eine objektive Wahrheit über die Farben zu formulieren, ohne den menschlichen Körper mit einzubeziehen.“ (Cray: *Techniken des Betrachters* S. 81).

¹¹⁹ vgl. Cray: *Techniken des Betrachters*, S. 94 ff.

Zustand der Reizung, der in ihnen hervorgerufen und von ihnen fortgeleitet wird, ist [...] überall derselbe.“¹²⁰

2.3.2. Photographie und visuelle Perzeption

Die Photographie mit ihrem sprichwörtlichen Detailreichtum sowie ihrer vermeintlich unbestechlichen Präzision und Objektivität bot bei unkritischer Betrachtungsweise einen Ausweg aus dem Dilemma der Subjektivität menschlicher Wahrnehmung, indem sie visuelle Erkenntnis scheinbar übertragbar und damit vergleichbar machte. Dabei blieb zunächst unberücksichtigt, dass auch der Photograph z.B. im Zusammenhang mit der Wahl des Bildausschnitts (Sucherblick) und des Standpunkts einen subjektiven und damit eventuell verfälschenden Zugriff auf die abzubildende Wirklichkeit hat. Zudem muss das Problem der Perspektive überwunden werden, wobei der einäugige, dimensionsreduzierende Blick durch den Sucher den Ausschnitt festlegt.

Weitaus schwerer wirkt jedoch vor allem aus heutiger Sicht der Einfluss der verwendeten Gerätschaften auf das Bildergebnis. Die Fähigkeit der Kameralinse unter bestimmten Umständen den gesamten Raum bis zum Horizont hin scharf abzubilden widerspricht der menschlichen Wahrnehmung, welche sich durch die Verlagerung der Schärfebene auf den Gegenstand der Aufmerksamkeit auszeichnet, deutlich. Die von den verschiedenen Photographen verwendeten Optiken unterscheiden sich zudem oft grundlegend (z.B. durch leichte Verzerrungen, unterschiedliche Brennweite); deshalb stellen beispielsweise zwei verschiedene Kameras möglicherweise selbst bei gleicher Ausschnittwahl, Standpunkt und Perspektive das Abzubildende völlig unterschiedlich dar.

Im Wesentlichen lassen sich in Bezug auf den Einfluss der Photographie auf die Wahrnehmung von Seiten verschiedener Theoretiker zwei Tendenzen ausmachen. Einerseits wird es durch die Photographie möglich Wahrgenommenes zu fixieren oder sogar zu beglaubigen¹²¹, andererseits greift das neue Medium auch ganz tiefgehend und beinahe störend in das festgefügte Konzept der Perzeption ein, indem es die Wahrnehmung modularisiert bis hin zur Fragmentierung¹²². Besonders deutlich wird Letzteres im Zusammenhang mit der Momentaufnahme oder der photographischen Bewegungsstudie.

¹²⁰ nach Crary: *Techniken des Betrachters*, S. 99; Crary wertet die Theorie der spezifischen Sinnesenergien als Vorläufer einer „visuellen Moderne, in der die ‚referentielle Illusion‘ unerbittlich freigelegt wird.“ (S. 97). Zudem negierte Müllers Theorie die bei Goethe und Schopenhauer – zumindest implizit - *durchaus noch präsenten Unterschiede zwischen innerer und äußerer Empfindung* (Crary, *Techniken des Betrachters*, S. 97)

¹²¹ wie es z.B. Roland Barthes formuliert.

¹²² dieser Ansicht ist beispielsweise auch Jonathan Crary

3. Der Autor Raabe und die Photographie – Wahrheitstreue versus Schopenhauer

3.1. Raabes Verhältnis zum Portrait und zur Photographie

Aus der starken Präsenz des Mediums Photographie bis hinein in den Alltag der Menschen des späten 19. Jahrhunderts muss man zwangsläufig schließen, dass auch die führenden Literaten, zu denen Raabe in der Retrospektive ja zweifelsohne zählt, persönliche Erfahrungen in diesem Bereich sammelten und sich zu diesen Erfahrungen auch sowohl öffentlich als auch im privaten Umfeld äußerten.¹²³ Aus Raabes vordergründig stets freundschaftlicher, doch auch immer wieder von starkem Konkurrenzdenken geprägter Korrespondenz mit Wilhelm Jensen und dessen Frau Marie geht hervor, dass zwischen den beiden Familien ein reger Austausch von Bildnissen stattfand, die meisten davon waren Photographien¹²⁴. Wie stark erklärungs- und kommentierbedürftig solche Photographien gerade gegenüber Personen erscheinen, die mit dem Objekt der Darstellung durch direkten Kontakt und Augenschein durchaus vertraut sind, zeigt allerdings sich bereits in Raabes frühen Briefen. Am 5.5.1859 übersendet Raabe, während er sich auf einer Reise befindet, seiner Mutter Auguste eine Photographie:

„Deinem Wunsche u meinem Versprechen gemäß schicke ich Dir hierbei mein Bild, durchaus nicht retouchirt u deshalb auch ganz u gar nicht verschönert. Wenn Du wirklich die Absicht hast, es aufzubewahren, so darfst Du es nicht lange ohne Glas lassen.“¹²⁵

Diskrepanzen zwischen dem eigenen Bild vom Sohn und dessen Erscheinungsbild auf der Photographie veranlassten Auguste Raabe zu einer besorgten Antwort und Raabe beruhigt sie daraufhin in einem weiteren Brief:

¹²³ vgl. Ralf Georg Czapla: *Zur Ikonographie des Raabe-Porträts*. In: Herbert Blume (Hg.): *Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus*. Bielefeld u. Gütersloh 2001. Von Raabe haben sich, so Czapla, mehr Photographien erhalten als von den meisten zeitgenössischen Schriftstellerkollegen. In Czaplas Darstellung findet sich ein repräsentativer Querschnitt der Portraits aus den verschiedenen Lebensaltern des Dichters; zugleich auch eine umfassende Untersuchung der Inszenierungsmodi in den Darstellungen des Dichters als alter Mann.

¹²⁴ So bedankt sich beispielsweise Raabe im Brief vom 27.12. 1870 für ein Paket mit Weihnachtsgeschenken: „Der Teufel soll Euch holen mit Euerm „10 Rth an Werth.“ Die Photographien sind allein das Doppelte werth, und das Kissen – oh, Frau Kollega, ich betrachte es als nicht angekommen; aber ich kann es wahrlich gebrauchen!“ (William Webster (Hg.): *Wilhelm Raabe Briefe 1842-1870*. Berlin 2004. S. 518.

¹²⁵ BA Erg. Band 2, S. 35.

„Ängstige Dich nicht über das Bild, sehr angenehme Mutter; ich sehe aus wie gewöhnlich u bin vollkommen gesund, - unberufen!“¹²⁶

Wie die meisten seiner Zeitgenossen hadert auch Raabe mit der für die frühe Photographie und deren Rezeption charakteristischen Problematik, dass man einerseits das Lichtbild als wahrheitsgetreues Bildnis ansieht, diese vermeintliche Wahrheitstreue andererseits jedoch zuweilen mit der individuellen Selbstwahrnehmung und darüber hinaus mit den durchaus weitverbreiteten ersten Bildbearbeitungstechniken in einem Konfliktverhältnis steht. Die wichtigsten Gründe für das bei vielen Zeitgenossen vorhandene Bedürfnis nach Retusche liegen zum einen in der Forderung der Ästhetik nach Idealisierung oder Verschönerung der nackten Realität, zum anderen finden sie sich in dem Unbehagen, das die Rezipienten angesichts eines Realitätsabbildes ohne jegliche Hinweise auf künstlerische Arbeit empfanden¹²⁷, wieder. Allerdings sieht Raabe, wie beispielsweise in folgendem Brief vom 31.12. 1881 an Hans von Wolzogen¹²⁸ deutlich wird, gerade deswegen die Notwendigkeit zusätzlicher Bilderläuterungen:

„Auf beifolgendem „Lichtbilde“ hat der Mechanicus soidisant Künstler sämtliche Falten und Runzeln zierlichst weggewischt: dencken sie sich dergleichen in Hülle und Fülle hinzu, bis ich ihnen einmal ein besseres, d.h. dann wahrscheinlich sehr zerwicktes schicken kann.“¹²⁹

So folgt der glättenden und vordergründig ästhetisierenden Überarbeitung¹³⁰ der Photographie eine gegenläufige Bildbearbeitung, ja geradezu eine „Anti-Retusche“ mit Hilfe des Mediums Schrift. Obwohl hier sicherlich auch ein wenig Koketterie im Spiel ist, wird der Rezipient doch bei näherer Betrachtung vor eine gewichtige Entscheidung gestellt: Was wiegt schwerer und was ist wahrhaftiger – die Aussage des Bildes oder die der Schrift? Das Dichterbild oder das Dichterwort? Die Tatsache, dass Raabe dem Photographen die für sich in Anspruch

¹²⁶ BA Erg. Band 2, S. 39; übersandt am 15.5. 1859 aus Prag.

¹²⁷ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 297.

¹²⁸ Hans von Wolzogen gab 1901 anlässlich des 70. Geburtstags des Dichters ein Buch über Wilhelm Raabe mit dem Titel *Raabenweisheit. Zum 70. Geburtstage des Dichters aus den Werken Wilhelm Raabes ausgewählt* heraus.

¹²⁹ BA Erg. Band 2, S. 237.

¹³⁰ Auch wenn diese Art der Bearbeitung (z.B. durch Kolorierung) den Kunstanspruch der Photographie unterstützte und sehr beliebt war (wie z.B. in einem Zeitungsartikel von 1842, in dem die Kolorierungen Johann Baptist Isenrings besonders lobend hervorgehoben waren (vgl. dazu Erich Stenger: *Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern*, S. 39) empfindet sie Roland Barthes doch als eher ambivalent: „Die FARBE ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke (von der Art die man den Toten auflegt).“ (Roland Barthes: *Die Helle Kammer*, S. 92). Eine ähnlich zurückhaltende Einstellung kann man hier bei Raabe feststellen.

genommene Betitelung als Künstler abspricht und ihn stattdessen als Techniker oder Mechaniker auffasst, entzieht zugleich dem Bildnis jeglichen Kunstwert. Die vermeintliche Ästhetisierung durch äußerliche Verschönerung¹³¹ erscheint vielmehr als immer gleich ablaufende, mechanisierte Dienstleistung und bildet auf diese Weise einen Gegenpol zum Anspruch Raabes an sein eigenes Schaffen¹³². Vor diesem Hintergrund kann man sicherlich annehmen, dass auch Aussagen Raabes über seine mangelnde Begeisterung hinsichtlich der durch verschiedene Anfragen und Publikationen immer wieder notwendigen Besuche beim Photographen einiges an wahrhaftiger Empfindung enthalten:

„Ein deutliches Bildnis erhalten Sie, sobald ich wieder bei einem Photographen gewesen bin; aber das ist mir immer Angehen, wie ein Weg zum Zahnarzt. Es müssen erst manche Umstände zusammentreffen, dass ich den Schauer überwinde.“¹³³

Raabe als öffentliche Person empfand das Photographieren demzufolge wohl zu einem gewissen Teil als notwendiges Übel, nutzte allerdings – gerade in seinen letzten Lebensjahrzehnten – das Medium und dessen publikumswirksames Potential zur Verbreitung eines bestimmten Dichterbildes, welches die Wirkungsabsichten seines literarischen Lebenswerks durch eine auf dessen Urheber bezogene visuelle Reflexion ergänzen und erweitern sollte. In den Darstellungen dominieren, wie Czaplá in seiner Untersuchung treffend herausarbeitet, im Wesentlichen zwei Motive. Auf der einen Seite handelt es sich dabei um eine Inszenierung als „*poeta doctus*, d.h. des gelehrten, gebildeten und aus der Kraft der eigenen Subjektivität schaffenden Dichtergenies“, auf der anderen Seite um das – in

¹³¹ Bei der Mehrheit der Photographiekunden erfuhr der Umstand, dass auch Photographien, die man ja lange Zeit als direktes und unverstelltes Abbild der Natur angesehen hatte, retuschiert werden konnten jedoch keine Ablehnung. So auch z.B. Susan Sontag: „Die Nachricht, dass die Kamera lügen könne, sorgte dafür, dass es sehr viel populärer wurde, sich fotografieren zu lassen. (*Über Fotografie*. Frankfurt a. M. 2000).

¹³² auch wenn man dies durchaus differenziert betrachten muss, denn die Anforderungen des literarischen Marktes drängten die Schriftsteller durchaus des Öfteren in eine Rolle, die von ihnen als eher mechanisch und handwerklich orientiert begriffen wurde. S. dazu auch Nathali Jückstock-Kießling: *Ich-Erzählen. Anmerkungen zu Wilhelm Raabes Realismus*. Diss. Univ. Erlangen. Göttingen 2004, S. 34f. Auch Hans-Jürgen Schrader geht in seinem Aufsatz *Autorfedern unter Preß-Autorität. Mitformende Marktfaktoren der realistischen Erzählkunst – an Beispielen Storms, Raabes und Keller* (In: JRG 2001. S. 1-40) auf die besonderen Schaffensbedingungen der Schriftsteller des 19. Jahrhunderts ein: „Gefragt war, um das Abnehmerinteresse nie erlahmen zu lassen, insbesondere die auf zwei bis drei Lieferungen zu verteilende spannungsgeladene-kompakte Novelle, allenfalls die kompositionell offenere, nicht an vorgegebene Schemata des Spannungsaufbaus gebundene Erzählung [...], die seit den Siebzigerjahren v.a. Raabe bevorzugte.“ (S. 7). Da das als „mechanisch“ begriffene Bildmedium Photographie als Illustration auch für die Literaturveröffentlichungen eine zunehmend wichtige Rolle zu spielen begann, überrascht es nicht, dass auch Raabe ein entsprechendes Angebot vorgelegt bekam: „Es war ihm – ebenso wie dem Kollegen Storm am Ende desselben Jahres der Auftrag zu serieller Lyrik für das Betexten einer Photofolge – ein Menetekel für die Gefahr, mit der künstlerischen Freiheit auch die einer Weiterentwicklung seiner Kunstmittel zu versilbern.“ (S. 24).

¹³³ BA Erg. Band 2, S. 260; Brief vom 30.7. 1888 an den Verleger Siegmund Schott.

mancherlei Hinsicht zum Nachteil der Raabe-Rezeption und -Forschung - bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wirksame Bild von Raabe als „Seher“ oder „*poeta vates*, des allein aus göttlicher Inspiration und Berufung schöpfenden und infolgedessen mit divinatischer Kraft ausgestatteten Dichterpriesters“¹³⁴. Die Konzentration auf diese beiden Darstellungsformen lässt sich nicht allein aus den Konventionen des photographischen Portraitierens im späten 19. Jahrhundert heraus erklären, daher waren die Arrangements und die Posen der Abbildungen mit Sicherheit in hohem Maße vom Dichter mitbestimmt oder zumindest akzeptiert und toleriert. Zusammen mit dem Prinzip der Retusche lag im 19. Jahrhundert der massentauglichen photographischen Inszenierung die traditionelle Bildersprache der Malerei zugrunde, denn die Photographie hat die Malerei, wie man bereits gesehen hat, in vielerlei Hinsicht „indem sie diese kopierte oder in Frage stellte, zur absoluten, zur väterlichen REFERENZ gemacht, so als wäre sie aus dem Gemälde hervorgegangen.“¹³⁵ Am stärksten wird dieser Rückbezug auf die Malerei in der Portraitphotographie deutlich, deren Produkte in ihrer Anlehnung an die traditionellen Formen keinen eigenen künstlerischen Ausdruck zu entwickeln vermochten.¹³⁶ Indem sich - wie man bereits gesehen hat - die Posen in den einzelnen Portraits beinahe bis hinein in das kleinste Detail glichen und auch die Requisiten der Ateliers die immer gleiche großbürgerliche Repräsentations-Atmosphäre mit all den dazu notwendigen Materialien heraufbeschworen, wird die portraitierte Person immer mehr selbst zum Requisit einer anonymen und abstrakten Portraitproduktion¹³⁷, es galt ohne Frage: „Schauspieler spielen in gleichen Interieurs ihre Rollen nach.“¹³⁸ Für die portraitierten Menschen bedeutete dies in der Folge einer Portrait-Massenanfertigung aber nicht nur Anonymität und Abstraktion, sondern auch ein Schutzschild oder den Aufbau einer Fassade gesellschaftlicher Typisierung.¹³⁹ Gerade letztere bildete schließlich einen wesentlichen Bestandteil des bürgerlichen Selbstverständnisses, indem dem Atelierbesuch bereits im

¹³⁴ Czapla: Zur Ikonographie des Raabe-Porträts, S. 22. Das wesentliche Merkmal für die Darstellung der Gelehrsamkeit ist dabei die Assoziation des Dichters mit Büchern; sei es durch dessen Platzierung inmitten seiner Bibliothek am Schreibtisch oder aber tatsächlich lesend, mit einem Buch in den Händen – ikonographisch folgt die Inszenierung also dem historisch tradierten und allseits bekannten Bild des Gelehrten in seiner Studierstube (vgl. Czapla S. 23). Die Kennzeichen des *poeta vates* sind aus darstellungstechnischer Perspektive etwas schwieriger greifbar, im Zentrum steht hierbei der vom Betrachter abgewandte, in die Ferne gehende „Weitblick des greisen Sehers“ (Czapla, S. 31). Diese Form der Abbildung fand seine nachhaltigste Repräsentation in einer Photographie Emil Hasses vom Oktober 1908 in welcher Raabe in einem beinahe einzigartigen Modus zeigt: im Profil vor dunklem Hintergrund, das seitlich einfallende Licht frontal auf das Gesicht des Dichters treffend (vgl. Czapla, S. 31). Bis in die 30er Jahre hinein war dieses Bildnis (analog zur Sichtweise Raabes als „Seher“) weit verbreitet; als bestes Beispiel hierfür kann seine Verwendung als Titelblatt für Wilhelm Fehses Raabe-Biographie von 1928 herangezogen werden (Czapla S. 33).

¹³⁵ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 40.

¹³⁶ vgl. Erdle/Weigel: Schade, *Posen der Ähnlichkeit*, S. 73f.

¹³⁷ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 312f.

¹³⁸ Sigrid Schade, *Posen der Ähnlichkeit*, S. 74.

¹³⁹ vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt*, S. 311.

Vorfeld eine Art kollektives Wunschbild der bürgerlichen Gesellschaft zugrunde lag.¹⁴⁰ Auch wenn Raabe in seiner Selbstdarstellung im Portrait nicht immer den ausgetretenen Pfaden der großbürgerlichen Bildnisinszenierung folgte, war es ihm dennoch äußerst wichtig, dass das Bild, das sich das allgemeine Publikum von ihm durch seine Schriften bereits gemacht hatte, durch eine entsprechende visuelle Zusatzsteuerung in eine bestimmte Form gebracht wurde. Man könnte auch sagen, dass die veröffentlichten Photographien hauptsächlich einer gewissen „Imagepflege“ dienten. Als im Sommer 1892 Raabes jüngste Tochter Gertrud im Alter von nur 16 Jahren stirbt, entzieht er sich einer Portraitanfrage des Malers Hanns Fechner mit folgender Begründung:

„Heute vor acht Tagen ist mir meine jüngste Tochter, ein schönes gutes Kind, sechzehn Jahre alt, nach kurzem, aber hartem Krankenlager an der Gehirnentzündung gestorben: ich glaube nicht, dass mein Gesicht sich gerade jetzt zum Abbilden eignet.“¹⁴¹

Interessant an dieser Wortwahl erscheint vor allem die Tatsache, dass es hier nicht so sehr um den Wunsch nach einer möglichst störungsfreien Trauerzeit geht, sondern vielmehr um die Auswirkungen des Ereignisses auf die eigene Erscheinung und damit auch das Bild, das man von sich selbst nach außen hin vermittelt.

Für den Kunstschaffenden des 19. Jahrhunderts spielte sich die Auseinandersetzung und Interaktion mit seinem Publikum durch die stärkere Verbreitung von Portraits und Photographien wohl immer stärker auch auf einer zusätzlichen visuellen Ebene ab, deren Rückkopplungseffekte auf die Produkte der eigenen Kreativität ebenfalls nicht zu unterschätzen sind. Informationen, die der Betrachter aus den Bildnissen des Künstlers ziehen kann, steuern die Kunstrezeption bzw. in Raabes Fall die Lektüre seiner Texte. Gerade Raabes Vorliebe für eine Darstellung als *poeta doctus*, obwohl er kaum als klassischer Gelehrter im akademischen Sinn gelten kann, muss vor diesem Hintergrund fast zwangsläufig die Frage aufwerfen, ob eine solche Inszenierung nicht schon von vorneherein als rezeptionslenkend und –unterstützend konzipiert gewesen sein könnte. Von der Trauer gezeichnet möchte Raabe sich nicht abbilden lassen, so wie ihm auch die Pose des Dichters als Melancholiker – die in den Photographien und Bildnissen seiner Zeitgenossen durchaus verbreitet war - zu missfallen schien. Wie Czaplá zutreffend feststellt, findet sich unter den veröffentlichten Bildern kein einziges, welches Raabe „in melancholischer

¹⁴⁰ vgl. Sigrid Schade, *Posen der Ähnlichkeit*, S. 74.

¹⁴¹ Brief vom 1.7. 1892, BA Erg. Band 2, S. 330.

Selbstversunkenheit“¹⁴² zeigt. Als Fechner im November 1892 dann doch noch nach Braunschweig reist, verfällt er sofort dem seit der „Chronik der Sperlingsgasse“ in den Köpfen des Publikums fest verankerten Vorstellungsbild von Raabe, „groß, hager, im altväterischen Rock“ und erkennt ihn als „Corvinus!“¹⁴³ Fechners im Rahmen dieses Besuches angefertigte Bilder zeigen ihn folglich am Schreibtisch sitzend, im Hintergrund, als Hilfsmittel für die Gestaltung, die überquellenden Regale seiner Privatbibliothek. Sie können somit als frühe Beispiele für das später so beliebte *poeta-doctus*-Arrangement¹⁴⁴ herangezogen werden.

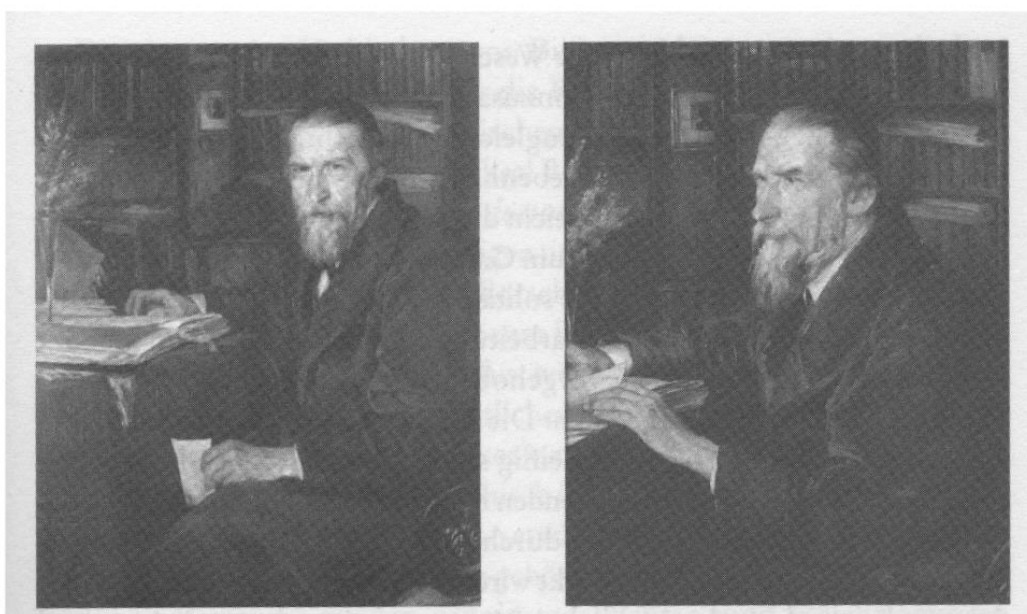


Abb. 2. Hanns Fechners Raabe-Bildnisse

Raabe sieht also das der Wirklichkeit entsprechende Bild vom trauernden Vater als für die Öffentlichkeit ungeeignet an, stattdessen favorisiert er ein über die Privatperson hinausweisendes und repräsentatives Bild. Entspräche die Darstellung des Trauernden einem Rückzug in die Innerlichkeit, der einerseits mit Emotionalität und womöglich auch Schwäche, aber andererseits auch mit Melancholie assoziiert werden kann, so erzeugt doch der hier gewählte Modus eine gewisse Distanz. Die Bibliothek wird zu einer Art Schutzraum, in dem die in einer solchen Inszenierung betonten Geisteskräfte als Reaktion auf das Einschreiben

¹⁴² Czapla, S. 41.

¹⁴³ Hanns Fechner: *Menschen, die ich malte*. Berlin-Zehlendorf 1927, S. 15.

¹⁴⁴ vgl. Czapla S. 20.

des Traumas in die Physiognomie des Dichters mobilisiert werden können und dazu beitragen, das gewünschte Bild vom abgeklärten Gelehrten für das Publikum zu bewahren. Die Schrift, sowohl im passiven (gesammeltes Lektürewissen) als auch im aktiven (Schreibtisch) Sinn, legt die Bildaussage fest und verwandelt den zentral platzierten Schriftsteller in eine mediale Durchgangsstation, einen Ort, an dem Schriftrezeption durch geistige Transformation und künstlerische Inspiration in Schriftproduktion umgewandelt wird. Persönliches und Privates wird auf diese Weise in den Hintergrund gedrängt, denn die Inszenierung reduziert den Charakter des Abgebildeten auf zwei wesentliche und relativ abstrakte und austauschbare Merkmale: Alter und Gelehrtheit. Der „öffentliche“ Raabe als Schriftwesen stellt sich als innerlichkeitsfreie Zone und Platzhalter für Inszenierungen ähnlicher Couleur dar, während die Privatperson, der „wirkliche“ Raabe, in den publizierten Darstellungen stets verborgen bleiben soll. Fechners Darstellungsmodus wird von anderen Künstlern – auch Photographen – in der Folgezeit immer wieder aufgegriffen und nur geringfügig abgewandelt. Bekanntestes Beispiel ist wohl eine Photographie aus dem Jahr 1901 von Heinrich Stegmann, die Raabe, in einer bibliophilen Horaz-Ausgabe lesend, vor der bereits einschlägig bekannten Kulisse seiner Privatbibliothek zeigt.

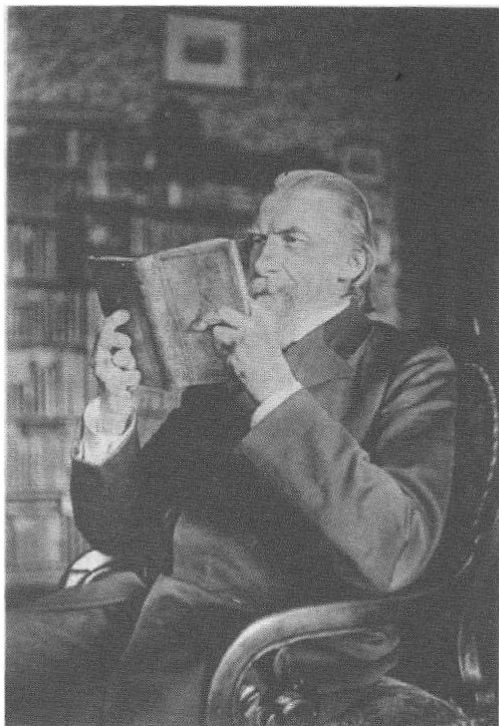


Abb. 3. Raabe lesend in seiner Bibliothek

Alle diese Darstellungen gehen durch ihr bewusstes und geplantes Arrangement und die Sorgfalt in ihrer Ausführung über die reine Fixierung eines bestimmten Moments hinaus. Photographische Momentaufnahmen galten im 19. Jahrhundert zwar einerseits als Träger einer unmittelbaren Authentizität, so als ob die Abbildung nur unter Einwirkung technischer Hilfsmittel geradewegs in einem angehaltenen Augenblick aus sich selbst entstände, andererseits riefen die Resultate gerade in Bezug auf den Grad der Ähnlichkeit des Bildes mit dem „Original“ Probleme hervor. Das Konzept von Ähnlichkeit wird zu dieser Zeit generell auch zu einem großen Teil in Verbindung mit den herrschenden gesellschaftlichen Konventionen der Abbildung betrachtet und auch über diese definiert, was letztendlich mit einer „Undeutbarkeit des Ungesehenen“¹⁴⁵ im Hinblick auf die Momentphotographie einherging. Eine ablehnende Haltung dieser gegenüber, wie sie z.B. Ernst H. Gombrich stellvertretend für die Photographierezipienten des 19. Jahrhunderts formuliert, kann demnach kaum als überraschend angesehen werden:

„Wir wollen das Modell gar nicht in der Situation sehen, in der es sich wirklich befand bei der Aufnahme seines Porträts. Wir wollen von dieser Tatsache abstrahieren und erkennen können, wie sich die Person in typischeren Lebenszusammenhängen verhält.“¹⁴⁶

Die „typischeren Lebensumstände“, die für die gängigen Raabe-Darstellungen relevant sind, werden, wie man bereits gesehen hat, von den Künstlern aus der Lektüre seiner Texte heraus abstrahiert und entsprechen damit auch logischerweise den generellen Vorstellungen des – lesenden - Publikums. Raabe selbst unterstützte diesen Vorgang der visuellen Rückkopplung, indem er immer neue Bilder ähnlicher Machart für Publikationen anfertigen ließ, und verfestigte das öffentliche Dichterbild damit auf Jahrzehnte hinaus. Auch in seiner Photographierezeption hinterließ diese Einstellung Spuren und bewirkte unter bestimmten

¹⁴⁵ Ernst H. Gombrich: *Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst*. In: Gombrich, Hochberg, Black (Hgg.): *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt a.M. 1977, S. 26; Die Momentaufnahme greift aus dem „Strom der Ereignisse“ auch Gesichtsausdrücke heraus, die dem Betrachter des Verlaufs nicht sichtbar oder bewusst waren und lenkt die Aufmerksamkeit darauf. Auch Ernst Mach dokumentiert dieses Phänomen unter dem Begriff der „Zeitvergrößerung“: „Die einzelnen Phasen einer Bewegung, die für unsere unmittelbare Anschauung zu rasch verläuft, fixieren wir durch die Momentphotographie und können dann dieselben in beliebig langsamer Folge unserer Anschauung vorführen.“ (Ernst Mach: *Bemerkungen über wissenschaftliche Anwendungen der Photographie*. In: *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik 2* (1888), S. 284-286. hier zitiert nach: Kümmel, Löffler (Hgg.): *Medientheorie 1888-1933: Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M. 2002, S. 22). Der durch die Photographie wahllos herausgegriffene Moment offenbart etwas Neues, Ungesehenes und nicht mit der gewohnten Sichtweise zu Vereinarendes.

¹⁴⁶ Ernst H. Gombrich: *Maske und Gesicht*, S. 30.

Umständen eine Bevorzugung gemalter Bildnisse. So bemerkte er beispielsweise in einem am 31.7. 1902 verfassten Brief an Ludwig Schemann:

„Ihre Sammlung der Schopenhauer-Briefe ist eine der werthvollsten Bereicherungen der biographischen Litteratur, und dass Sie das Lenbach-Bild hineingebracht haben, darf Ihnen von Tausenden allein schon als ein Verdienst angerechnet werden. Der alte Murrkopf! Was ist da aus dem „alten Frosch“ seiner Daguerreotypie der 50er Jahre geworden!“¹⁴⁷

Dennoch finden sich auch immer wieder Situationen, in denen Raabe gerade das Wirkliche, das Echte und eine Bildwahrheit, die sich aus der Ähnlichkeit des Abgebildeten mit der Abbildung ergibt, hervorhebt. Ein gutes Beispiel hierfür stellt ein Auszug aus einem Brief an den Philologen und Pädagogen Edmund Sträter¹⁴⁸ dar, den Raabe am 17.11. 1890 in Braunschweig verfasste:

„Ich schicke Ihnen heute ein kleines Bild. Eine Liebhaberaufnahme, deren Platte zersprungen ist, und von der nur wenige Exemplare in die Welt gekommen sind. Ich habe vier Stück für meine Kinder aufgehoben, das fünfte gebe ich Ihnen; denn man sagt: „So sieht er aus!“ – Wie schön ich in Ihrem Aufsätze aussehe – wie ich da von Ihnen abgemalt worden bin als Lichtbild, das haben Sie zu verantworten und vor den „Anderen“ zu vertreten: ich sage garnichts dazu! – doch, ich sage doch etwas dazu, nämlich: eine *Liebhaber*-Aufnahme ist das unbedingt ebenfalls. –“¹⁴⁹

Indem Raabe sich bei Sträter für die „Liebhaber-Aufnahme“ seines Aufsatzes mit einem visuellen Pendant in Form einer von ihm offensichtlich als gelungen bewerteten Photographie bedankt, stellt er die Medien Schrift und Bild nicht zuletzt durch die Wahl einer synonymen Begrifflichkeit in ein Äquivalenzverhältnis, welches sowohl eine prinzipielle Vergleichbarkeit als auch eine materielle und ideelle Form von Gleichwertigkeit ausdrückt. Der hohe Wert der übersandten Aufnahme ergibt sich laut Raabes Erläuterungen zu einem großen Teil aus ihrer Seltenheit; durch die Vernichtung der Platte bleibt es bei den fünf von ihm erwähnten Abzügen. Diese sind zudem hauptsächlich für die eigenen Nachkommen bestimmt, ein Umstand, der für Sträter einer symbolischen Erhebung in den Rang eines Familienmitglieds gleichkommt und auf diese Weise den besonderen Status der Abbildung noch einmal betont.

¹⁴⁷ BA Ergänzungsband 2 (Briefe). S. 440.

¹⁴⁸ Sträter war ein großer Verehrer Raabes, dessen intensive Auseinandersetzung mit den Texten des Schriftstellers in der Folge auch ein persönliches Verhältnis und einen regen (v.a. brieflichen) Gedankenaustausch nach sich zog.

¹⁴⁹ BA Erg. Band 2, S. 287

Bemerkenswert ist zudem, dass hier nicht die Wirkung nach außen bzw. die Öffentlichkeit ein bestimmender Faktor zu sein scheint, sondern dass vielmehr die Authentizität, Echtheit, Einzigartigkeit und optische Ähnlichkeit in den Fokus gerückt wird. Kein „Mechanicus“ hat dieses „Lichtbild“ manipuliert und retuschiert, denn „[s]o sieht er aus“. Raabe vermittelt also den Eindruck, dass er sich auf dem Bild ganz unverstellt und ohne inszenierungsbedingte Distanz zeigt – als Mensch und nicht als Dichter. Dieser bewusst gesteuerte Distanzabbau betrifft jedoch lediglich den Bereich der (hier zurückgenommenen) Inszenierung und Bildgestaltung, nicht jedoch den Bereich der medialen Vermittlung. Raabe spricht von „Aufnahmen“ und „Lichtbildern“ – sowohl in Photographie als auch in Schrift. In gleichem Maße wie er die Gemachtheit des Aufsatzes und die Verantwortung des Verfassers Sträter in seinem Brief betont, tritt auch auf der Photographie der auf ihr Abgebildete nicht unmittelbar mit dem Betrachter in Kontakt: Nicht „das ist er“ – sondern „man sagt: „So sieht er aus“!“. Somit gerät die vermeintlich objektive Bildwahrheit hier zu einer zum Teil mehrfach vermittelten subjektiven Wahrnehmung, welche das Urteil über den Grad der Authentizität des medial transformierten Darstellungsobjekts in das Auge des Betrachters verlagert¹⁵⁰. In Raabes literarischen Texten entstehen zuweilen Momente, in denen diese distanzwahrende Barriere, die die Betrachtung von Bild und Original hier sauber zu trennen vermag, zunehmend verwischt wird oder ganz fällt. Wenn also ein Autor, der in seinen Briefen diesen gewichtigen Unterschied mehr als deutlich hervorhebt, seine Protagonisten die Medialität von Bildern und ganz besonders Photographien zuweilen vergessen lässt, müssen die Gründe für ein solches Vorgehen genau untersucht werden, um die besondere Funktionalität photographischer Darstellungen für die Textgestaltung evident zu machen. Auf dieses Phänomen soll in einem gesonderten Kapitel über *Die Akten des Vogelsangs* exemplarisch eingegangen werden. Eine Hervorhebung der subjektiven Komponenten der Wahrnehmung, wie sie aus dem Briefbeispiel hervorgeht, findet sich auch immer wieder in Raabes Texten. Zuweilen grenzt die Darstellung individueller Transformation des Wahrgenommenen schon an einen Ausdruck tiefen Misstrauens gegenüber der Validität des menschlichen Perzeptionsvermögens. Wenn man einen Blick auf Raabes Einflüsse in weltanschaulicher Hinsicht wirft, wird schnell klar, woraus sich diese Ansichten hauptsächlich speisen. Aus seinen Tagebüchern geht hervor, dass er sich bereits seit dem Jahr 1863 intensiv mit der

¹⁵⁰ diesen Transfer stellt auch Joel Snyder in Rückbezug auf Ernst H. Gombrich dar: „Gombrich verlagert damit die Frage des *Ähnlichsehens* von der Darstellung selbst auf das Urteil des Betrachters. Die Ähnlichkeit von Bild und Natur ist nicht die von Faksimile und Original (die Erklärungsgrundlage der Abbildtheorien), sondern „es ist die Ähnlichkeit zwischen den geistigen Aktivitäten, die beide auslösen können: die Bedeutungssuche, die Konsistenzprüfung, die in der Bewegung der Augen und – entscheidender noch – in der des Geistes zum Ausdruck kommen.“ (Snyder: *Das Bild des Sehens*. In: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt a. Main 2002. S. 25.

Gedankenwelt Artur Schopenhauers auseinandersetzte, beginnend mit dem von Julius Frauenstädt und Ernst Otto Lindner 1863 herausgegebenen *Arthur Schopenhauer. Von ihm. Ueber ihn*¹⁵¹ nur um schon bald danach zur unvermittelten Lektüre der Schopenhauerschen Texte überzugehen. Raabes Spätwerk enthält viele Hinweise auf Einflüsse dieser Schopenhauer-Rezeption, gerade im Hinblick auf die Motivauswahl und Textgestaltung. Als zentrale Elemente kann man hier vor allem die von Schopenhauer vertretene These vom zirkulären Ablauf der Geschichte, seine Mitleidsästhetik und die Vorstellung vom „Krieg aller gegen alle“ heranziehen. Die wahrnehmungstheoretischen Einflüsse seiner Philosophie sind jedoch bislang noch kaum untersucht und eine umfassende Aufarbeitung von Raabes Texten vor diesem Hintergrund muss auch bis auf weiteres ein Desiderat der Forschung bleiben. Da in dieser Arbeit die Photographie und ihre besonderen Merkmale in der transmedialen Überführung in die Schriftform als Untersuchungsgegenstand im Mittelpunkt steht, muss auf Schopenhauers Wahrnehmungstheorie sicherlich eingegangen werden, es kann aber keinesfalls auch nur ansatzweise ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Im Fokus sollen stattdessen neben Raabes individuellen und eigenständigen Darstellungsweisen - welche sich sicherlich zu einem gewissen Teil oft von Schopenhauers Thesen ableiten lassen - in diesem Bereich lediglich die von ihm gründlich und detailliert rezipierten Grundzüge des wahrnehmungstheoretischen Gedankengebäudes und in der Folge deren Übertragung auf das Betrachten von Bildern und Photographien stehen. Darüber hinaus sind auch die poetologischen Implikationen von Raabes verschriftlichten Photographiedarstellungen von großem Interesse und werden einen weiteren wichtigen Teil der Arbeit einnehmen. Zunächst ist es jedoch wichtig sich noch einmal auf den einschneidenden Wandel zurückzubedenken, den im 19. Jahrhundert neue Medien wie die Photographie aber auch Erkenntnisse der Physiologie und Überlegungen der Philosophie in Bezug auf das Verständnis von der Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung auslösten. Im Wesentlichen bedeutete diese Entwicklung, wie man bereits gesehen hat, eine Ablösung von tradierten Wahrnehmungsmodellen (wie beispielsweise der Gleichsetzung des Auges mit einer Camera Obscura) und in der Folge einen bedeutsamen Schritt hin zu einer differenzierteren und zugleich vorsichtigeren und vor allem in der Anfangszeit mit vielerlei methodischen Unsicherheiten behafteten Herangehensweise an das Phänomen. Auf dem Gebiet philosophischer Erkenntnistheorie stößt man hier auch immer wieder auf Schopenhauer und

¹⁵¹ vgl. dazu auch die ausführliche und umfassende Darstellung von Raabes Schopenhauer-Lektüren in Søren R. Fauths Arbeit *Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk*. Göttingen 2007, S. 21 ff.

dessen Schriften, welche entscheidende Anstöße für eine sich verändernde Position gegenüber der menschlichen Perzeption vermittelten.

3.2. Raabe und der Einfluss Schopenhauers

Die Bezüge zwischen Raabes Texten und Schopenhauers Philosophie waren für die Forschung bereits seit 1919¹⁵² von Interesse, das Thema wurde seither in verschiedenen Aufsätzen und als Teilaspekt in einigen Monographien unter den verschiedensten Gesichtspunkten immer wieder untersucht. Eine umfassende Monographie zu Raabes Schopenhauer-Rezeption und deren Einflüsse auf die späten Texte liefert Søren R. Fauth mit *Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk*, welche 2007 erschienen ist. Sie schließt auch einen ausführlichen Forschungsbericht ein, auf den ich an dieser Stelle verweisen möchte,¹⁵³ ebenso enthalten ist eine kritische Diskussion der neueren Raabe-Forschung am Ende des Bandes. Im Zusammenhang mit dem Fragment *Altershausen* untersucht Fauth auch Schopenhauers Einfluss auf Raabe im Bereich der Erkenntnis- und, damit ganz wesentlich verknüpft, auch der Wahrnehmungstheorie. Ausgangspunkt für alle Überlegungen bezüglich der Einflüsse Schopenhauers auf Raabes Konzept der Perzeption muss jedoch die Frage sein, welche Texte Schopenhauers Raabe besonders intensiv rezipiert hat. Folgt man den Erkenntnissen Fauths, so steht zweifellos Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* im Zentrum. Raabe erwarb beide Teilbände Ende 1868 und begann, wie Tagebucheinträge belegen, in der darauffolgenden Zeit mit einer systematischen Lektüre. Dazu kamen die sich zu diesem Zeitpunkt bereits in seinem Besitz befindlichen Bücher *Arthur Schopenhauer. Lichtstrahlen aus seinen Werken* und Schopenhauers *Über den Willen in der Natur* (beide 1867 von Julius Frauenstädt herausgegeben). Raabes weitere Schopenhauer-Lektüren schließen darüber hinaus auch beide Teilbände der *Parerga und Paralipomena* ein; dazu *Die beiden Grundprobleme der Ethik* und zu guter Letzt auch, wie viele Textstellen in seinen Romanen und Erzählungen und der Briefwechsel zwischen Wilhelm Jensen und Raabe eindeutig

¹⁵² Ernst Stimmel: *Einfluß der Schopenhauerschen Philosophie auf Wilhelm Raabe*. Borna u. Leipzig. 1919.

¹⁵³ Søren R. Fauth: *Der metaphysische Realist*. S. 34 ff. Fauth entwickelt seine Thesen hauptsächlich in Abgrenzung zur neueren poststrukturalistischen Raabe-Forschung, welcher er eine zu starke Vereinnahmung des Dichters für ihre eigenen Modernitätstheorien attestiert und zugleich eine mangelnde Berücksichtigung des historischen und persönlichen Kontexts Raabes (v.a. in Bezug auf dessen eigene Lektüreerfahrungen) kritisiert. Inwieweit damit das Forschungspendel damit nicht wieder zu weit in die Gegenrichtung bewegt wird, bleibt zu diskutieren.

belegen, auch dessen Dissertation *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom Grunde*.¹⁵⁴ Jonathan Crary stützt sich bei der Bewertung des Einflusses von Schopenhauers Theorien in Bezug auf eine veränderte Sichtweise der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert zwar hauptsächlich auf die bereits 1816 erstmals erschienene und von Schopenhauer 1854 als verbesserte und vermehrte 2. Auflage nochmals in Umlauf gebrachte Abhandlung *Über das Sehn und die Farben*; da jedoch die wichtigsten Überlegungen aus dieser Untersuchung wiederholt als Basis seiner eigentlichen erkenntnisphilosophischen Postulate dienen, kann man davon ausgehen, dass auch Raabe zumindest im Ansatz mit den Inhalten dieser Abhandlung vertraut war. Obwohl zu einem nicht geringen Teil als Auseinandersetzung mit Goethes Farbenlehre konzipiert¹⁵⁵, geht sie in vielen Punkten über Goethes Einsichten hinaus und gliedert sich nahtlos in Schopenhauers Vorstellungswelt von der physiologisch determinierten Erkenntnisfähigkeit des Menschen ein, wobei man dennoch beiden Theoretikern eine deutliche Abkehr von den gängigsten Theorien des 18. Jahrhunderts attestieren muss.¹⁵⁶ Analog zu einem der wichtigsten Ergebnisse der physiologischen Forschung zu Beginn des 19. Jahrhunderts, Johannes von Müllers Beschreibung der „spezifischen Sinnesenergien“, spricht auch Schopenhauer von „spezifisch verschiedenen Empfindungen“, die einerseits von einem entsprechenden auslösenden Agens wie etwa Licht oder Schall, andererseits auch vom empfangenden Sinnesorgan selbst abhängen: „demnach könnte auch der Gehörnerv sehn und der Augennerv hören“¹⁵⁷. Diese physiologischen Grundbedingungen der individuellen Wahrnehmung können, je nach Bau und Gestalt der Sinnesorgane bzw. deren eventueller pathologischer Veränderung (z.B. beim Schielen), zuweilen auch zu unzuverlässigen oder gar fehlerhaften Perzeptionen führen, ganz unabhängig von der Weiterverarbeitung durch den Verstand: „Der Verstand verfährt wie immer richtig: allein er erhält lauter falsche Data“¹⁵⁸. Es nimmt vor diesem Hintergrund kaum Wunder, dass Schopenhauer die eigentliche Wahrnehmungs- und Erkenntnisleistung im Bereich des Verstandes verortet:

¹⁵⁴ vgl. dazu Søren R. Fauth: *Der metaphysische Realist*, S. 23 ff.

¹⁵⁵ In seiner Einleitung legt Schopenhauer dies auch dezidiert klar; so sei seine „Theorie der Farbe“ [...] hauptsächlich für diejenigen geschrieben, welche mit Goethes ‚Farbenlehre‘ bekannt und vertraut sind.“ (Arthur Schopenhauer: *Kleinere Schriften. Sämtliche Werke Band III*, Frankfurt a. Main 1986, S. 197). Laut Schopenhauer las Goethe das an ihn übersandte Manuskript von *Ueber das Sehn [...]* auf seiner Rheinreise und behielt es damit länger „als ich erwartet hatte“ (Ebd. S. 193).

¹⁵⁶ vgl. Crary: *Techniken des Betrachters*, S. 81.

¹⁵⁷ Schopenhauer, SW III, S. 206.

¹⁵⁸ Schopenhauer, SW III, S. 211.

„Die Sinne sind bloß die Ausgangspunkte dieser Anschauung der Welt. Ihre Modifikationen sind daher vor aller Anschauung gegeben, als bloße Empfindungen, sind die Data, aus denen im Verstande die erkennende Anschauung wird“¹⁵⁹

Einen gesonderten Unterpunkt in seiner Abhandlung behält Schopenhauer „Verletzungen“ und einem „abnormen Zustand des Auges“¹⁶⁰ vor, welcher noch einmal verstärkt dazu herangezogen wird, die physiologisch bedingten Unwägbarkeiten in der visuellen Wahrnehmung zu begründen und zu illustrieren. Ein besonderes Augenmerk wird hierbei auf die Farbwahrnehmung gelegt, die, wie alle übrige Wahrnehmung, ebenfalls als Verstandesleistung anzusehen ist. Bemerkenswert ist hier vor allem Schopenhauers Versuch, seine diesbezüglichen Überlegungen ausgerechnet mit Hilfe der Funktionsweise zeitgenössischer optischer Medien zu untermauern. Diente ihm bereits die „Täuschung“ durch das Stereoskop als schlagender „Beweis für die Intellektualität der Anschauung“¹⁶¹, so argumentiert er nun im Bereich des Farbsehens ausgerechnet mit der Monochromie der Daguerreotypie:

„Einen hinzukommenden Beweis von der subjektiven Natur der Farbe, dass sie nämlich eine Funktion des Auges selbst ist, folglich diesem unmittelbar angehört und erst sekundär und mittelbar den Gegenständen, gibt uns zunächst der *Daguerreotyp*, der auf seinem rein objektiven Wege alles Sichtbare der Körper wiedergibt, nur nicht die Farbe.“¹⁶²

So gesehen verfällt auch Schopenhauer der zu seiner Zeit weitverbreiteten Vorstellung, die Photographie (als deren Vorläuferin die Daguerreotypie ja angesehen werden muss) als ein – bedingt durch die allgemeine Zuschreibung unbestechlicher Objektivität - der persönlichen Wahrnehmung grundsätzlich überlegenes Medium anzusehen. Dass diese gedankliche Verknüpfung aus heutiger Zeit gesehen nicht wirklich haltbar ist, erschließt sich aus den vorangegangenen Kapiteln über die Manipulierbarkeit und Beeinflussbarkeit der photographischen Darstellung mehr als deutlich.

Die in *Ueber das Sehn und die Farben* gesammelten Erkenntnisse wurden von Schopenhauer in weitgehend unveränderter Form als Basis seiner Theoreme in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* wieder aufgenommen und weiterverarbeitet. So wurden sie mit Sicherheit auch von Raabe rezipiert und konnten so dessen eigene Vorstellungen von der

¹⁵⁹ Schopenhauer, SW III, S. 218.

¹⁶⁰ Schopenhauer, SW III, S. 264.

¹⁶¹ Schopenhauer, SW III, S. 212 f.

¹⁶² Schopenhauer, SW III, S. 266 – da die Daguerreotypie 1815 noch nicht erfunden war, muss es sich bei dieser Sequenz um eine bei der Überarbeitung des früheren Textes entstandene Passage handeln.

menschlichen Wahrnehmung nachhaltig prägen. Wichtige Rückbezüge auf den früheren Text finden sich beispielsweise im zweiten Kapitel des zweiten Teilbandes, das den Titel *Zur Lehre von der anschauenden oder Verstandes-Erkenntnis* trägt und sich im Wesentlichen mit den Bedingungen einer unter bestimmten Umständen möglichen objektiven Erkenntnis auseinandersetzt. Noch stärker als im früheren Text wird hier die Verstandesleistung in den Vordergrund gerückt:

„Ohne Anwendung des Gesetzes der Kausalität könnte es inzwischen nie zur Anschauung einer *objektiven* Welt kommen: denn diese Anschauung ist, wie ich oft auseinandergesetzt habe, wesentlich *intellektual* und nicht bloß *sensual*.“¹⁶³

Auch hier wird die stärkere Gewichtung der Wahrnehmungsverarbeitung mittels des Intellekts durch Erkenntnisse der Physiologie untermauert, wenn auch diesmal im Wesentlichen durch schlichtweg quantifizierende. So vergleicht Schopenhauer die reine Masse der Nerven der Sinnesorgane mit der Masse des Gehirns und stellt fest, dass Letztere die Erstere bei weitem überwiegt.¹⁶⁴ Das Gehirn als reizverarbeitendes Organ und Sitz des Verstandes wird aber zu jedem Zeitpunkt – analog zu den Sinnesnerven – als physiologisches Objekt begriffen, welches noch zusätzlich zu den bereits als subjektiv und störanfällig klassifizierten Sinnesorganen die menschliche Perzeption verändern oder gar verfälschen kann und auf diese Weise auch die durchaus unterschiedlichen Ergebnisse bei einer (künstlerischen) Wiedergabe des Geschehenen durch verschiedene Personen z.B. in Gemälden zu erklären vermag:

„Demnach fällt gewiß das Bild derselben Aussicht in verschiedenen Köpfen auch bei gleicher Schärfe ihrer Augen so verschieden aus wie etwan der erste und letzte Abdruck einer stark gebrauchten Kupferplatte.“¹⁶⁵

Vor dem Hintergrund der Schopenhauer-Rezeption und der Wirkungsgeschichte seiner Schriften betrachtet, nimmt die physiologische Fundierung seiner Philosophie in seinen Theorien bezüglich der *Welt als Vorstellung*¹⁶⁶ wohl eine herausragende Stellung ein. Das Misstrauen gegenüber der individuellen Sinneswahrnehmung und die daraus abzuleitende Folgerung der subjektiven Prägung der Erkenntnis, bereits geschult an den Theorien Kants

¹⁶³ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2. Band. Frankfurt a. Main u. Leipzig 1996, S. 31.

¹⁶⁴ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2. Band, S. 32.

¹⁶⁵ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2. Band, S. 38.

¹⁶⁶ vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 1. Band, Erstes und Drittes Buch („Die Welt als Vorstellung. Unterworfen dem Satz vom Grunde“ und „Die Welt als Vorstellung. Unabhängig vom Satz des Grundes“).

und durch die Schriften Goethes weiter vorangetrieben, steht eindeutig im Zentrum des Gedankengebäudes, das man gemeinhin als Schopenhauers Hauptwerk begreift, und dominiert dieses bereits in der Eingangsequenz des Texts:

„ ‚Die Welt ist meine Vorstellung‘ – dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektierte, abstrakte Bewußtsein bringen kann [...]. Es wird ihm dann deutlich und gewiß, dass er keine Sonne kennt und keine Erde, sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt; dass die Welt, die ihn umgibt, nur als Vorstellung da ist, d.h. durchweg nur in Beziehung auf ein anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist.“¹⁶⁷

Die durch die bestimmenden Komponenten des Leibes und der Affekte geprägte Vorstellung von der *Welt als Wille* enthält im Grunde die gleiche physiologische Fundierung, weshalb hier nicht noch einmal näher darauf eingegangen werden soll. Trotz dieser generellen Subjektivierung der menschlichen Wahrnehmung schreibt Schopenhauer dem Betrachter das Potential zu, unter bestimmten Voraussetzungen die durch den Willen und die Physiologie bestimmte Perzeptionsbarriere durchbrechen zu können, und sich auf diese Weise zum „ästhetischen Subjekt“¹⁶⁸ zu wandeln. Er legt in diesem Zusammenhang sowohl für die Reize selbst als auch für die Reizverarbeitung durch den Empfänger bestimmte Grundbedingungen fest, damit es überhaupt zu dieser idealen Form der „objektiven Auffassung der Außenwelt“ kommen kann. So sollen bspw. die „Empfindungen [...] weder angenehm noch unangenehm sein“ und „den Willen ganz unberührt lassen“¹⁶⁹. Der Betrachter hingegen wird durch „äußere[n] Anlaß oder innere Stimmung [...] plötzlich aus dem endlosen Strome des Wollens“ herausgehoben, seine Aufmerksamkeit wird „nicht mehr auf die Motive des Wollens gerichtet“ und er fasst „die Dinge frei von ihrer Beziehung auf den Willen“ auf, „ohne Interesse, ohne Subjektivität, rein objektiv“¹⁷⁰. Diese „objektive“ Erkenntnis wird überwiegend der Vorstellungswelt zugeordnet, soweit es sich nicht um die Wahrnehmung der eigenen Körperlichkeit des Menschen handelt. Über diese, bzw. sein Selbstbewusstsein und seine Eigenerfahrung als Leib öffnet sich ihm schließlich doch ein Zugang zum inneren

¹⁶⁷ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 1. Band. Frankfurt a. Main u. Leipzig 1996, S. 31.

¹⁶⁸ Crary: *Techniken des Betrachters*, S. 83 f.: „Sein ästhetisches Subjekt aber, der Betrachter, der von den Ansprüchen des Willens und des Körpers befreit ist, der ‚reinen Objektivität der Anschauung‘ fähig ist und das ‚ungetrübte Auge der Welt‘ werden kann, ist nicht von Schopenhauers Beschäftigung mit der physiologischen Wissenschaft zu trennen.“

¹⁶⁹ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 2, S. 39.

¹⁷⁰ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 1, S. 280.

Wesen der Dinge¹⁷¹ Über die „Kluft“ zwischen der „bloßen Sinnesempfindung und der Anschauung einer objektiven Welt“ führt nach Schopenhauers Theorie „allein das Gesetz der Kausalität, welches aber zu seiner Anwendung die beiden ihm verwandten Formen, Raum und Zeit, voraussetzt“¹⁷². Seine Folgerung ist, dass es nur „mittelst dieser drei im Verein“ zu einer „objektiven Vorstellung“¹⁷³ kommen kann. Diese Form der Anschauung ist jedoch ein Vermögen, welches nicht bei allen Menschen in gleichem Maße ausgeprägt ist – so wächst denjenigen Betrachtern, die dieses Potential ausschöpfen können, eine Sonderrolle im Vergleich mit der breiten Masse zu, was sich auch in der ekstatisch anmutenden Wortwahl Schopenhauers in Bezug auf diese Idealform der Betrachtung widerspiegelt:

„Dieser Zustand ist aber eben der, welchen ich oben beschrieb als erforderlich zur Erkenntnis der Idee, als reine Kontemplation, Aufgehen in der Anschauung, Verlieren ins Objekt, Vergessen aller Individualität [...].“¹⁷⁴

Schopenhauer verbindet diese Form der Erkenntnis hauptsächlich mit der Rezeption von Kunstwerken, sowohl visueller als auch akustischer Art. So liegt Schopenhauers Leistung nicht nur in der Physiologisierung der Wahrnehmungstheorie begründet, sondern schließt auch eine Verknüpfung von naturwissenschaftlichem und ästhetischem Diskurs ein, welche das Verständnis von Naturwissenschaft und Kunst als antagonistische Bereiche in Frage stellt und in mancherlei Hinsicht auch aufhebt.¹⁷⁵

Raabes Interesse an Schopenhauers wahrnehmungstheoretischen Überlegungen konzentriert sich im Wesentlichen auf zwei Gebiete: auf den im gesamten Oeuvre Schopenhauers vorherrschenden Erkenntniskeptizismus Kantischer Prägung und auf die (über Kant hinausgehende) dennoch vorhandene Möglichkeit der Erkenntnis des Wesens der Dinge über das individuelle Selbstbewusstsein und die Eigenerfahrung als Leib. So markierte Raabe beispielsweise folgende Sequenz aus dem zweiten Teilband der *Welt als Wille und Vorstellung*¹⁷⁶: „Von *sich* weiß Jeder unmittelbar, von allem Andern nur sehr mittelbar. Dies ist die Thatsache und das Problem.“¹⁷⁷ Der Realitätsgehalt der Erkenntnis des eigenen Willens übersteigt somit den Realitätsgehalt aller anderen Erkenntnisse bei Weitem¹⁷⁸, wenn

¹⁷¹ vgl. Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*. Erster Teilband. Zürich 1977, S. 108 f. und vgl. Søren R. Fauth: *Der metaphysische Realist*, S. 439.

¹⁷² Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 2, S. 53.

¹⁷³ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 2, S. 53.

¹⁷⁴ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 1, S. 280.

¹⁷⁵ vgl. Cray: *Techniken des Betrachters*, S. 83.

¹⁷⁶ vgl. Fauth: *Der metaphysische Realist*, S. 440.

¹⁷⁷ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 2, S. 248.

¹⁷⁸ vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 2, S. 253.

auch Schopenhauer in diesem Zusammenhang einen unausräumbaren Vorbehalt bezüglich der Zeitwahrnehmung formuliert:

„In Folge der ihm noch anhängenden Form der Zeit erkennt jeder seinen *Willen* nur in dessen sukzessiven einzelnen Akten, nicht aber im ganzen, an und für sich [...].“¹⁷⁹

Laut Fauth bestimmen genau diese gedanklichen Eckpunkte den weltanschaulichen Hintergrund für Raabes, Fragment gebliebenen, letzten Text, *Altershausen*. Als finale Transformationsreise, die mit einem Abschied von der Sprache bis hin zur buchstäblich leeren Seite einhergeht, dokumentiert sie das Erlöschen des ‚normalen‘ Bewusstseins und dringt zugleich tiefer in die verborgenen Sphären des menschlichen Bewusstseins ein als vorangegangene erzählerische Reisen.¹⁸⁰ Dabei entpuppt sich – analog zu Schopenhauers Vorstellungswelt – die regulär wahrnehmbare Wirklichkeit als bloßer Schein und in ein traumartiges Licht getauchte Chimäre¹⁸¹. Die Erforschung des Bewusstseins hingegen eröffnet „eine geheime Verbindung“, die wie ein „unterirdischer Gang“ zum „selbsteigenen und inneren Wesen der Dinge“¹⁸² zu führen vermag. Als eigentliches Thema des Textes kristallisiert sich letztlich, so Fauths Resümee, „die sukzessive Abwicklung des Ichs in der Vorstellungswelt“¹⁸³ heraus. Im Text schlägt sich dieses Phänomen in einer wechselseitigen Durchdringung von Traum und Wirklichkeit nieder, die hauptsächlich über ein ausgeprägtes unterschiedliches Zeitempfinden realisiert wird und am Ende zu einer „Annihilation des angesehenen Wissenschaftlers (Bürgers) zeitlicher Weltlichkeit“¹⁸⁴ führt. Somit prägen Auflösungs- und Übergangserscheinungen den Erzähltext in einem hohen Maß.

Nicht nur *Altershausen*, sondern auch die in dieser Untersuchung beleuchteten Texte erfahren eine deutliche Prägung durch die Schriften Schopenhauers, wobei im Einzelfall jeweils andere gedankliche Facetten dominieren. In *Altershausen* standen, wie man gesehen hat, dessen Erkenntniskeptizismus und die aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* abgeleitete Einsicht, dass die Dinge über das Selbstbewusstsein erkannt werden können, im Mittelpunkt. Dieser Blick nach innen. im Zusammenhang mit traumartigen Wahrnehmungszuständen wie Tagträumereien oder Dämmerungssehen, spielt auch schon in früheren Texten Raabes eine Rolle. So kann man beispielsweise die Überblendungsszenarien zwischen Traum und

¹⁷⁹ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 2, S. 255; auch diese Sequenz und ihr Kontext ist in Raabes Exemplar durch Randstriche markiert.

¹⁸⁰ vgl. Fauth: *Der metaphysische Realist*, S. 443 ff.

¹⁸¹ vgl. Fauth: *Der metaphysische Realist*, S. 449.

¹⁸² vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 2, S. 253.

¹⁸³ Fauth: *Der metaphysische Realist*, S. 449.

¹⁸⁴ Fauth: *Der metaphysische Realist*, S. 450 f.

Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart, die man in *Pfisters Mühle* findet und die dort in enger Verbindung mit der Bildwahrnehmung stehen, wohl ohne Zweifel als Vorläufer der in *Altershausen* angewendeten Techniken sehen. *Die Chronik der Sperlingsgasse* bietet in diesem Kontext eine interessante Lektüre, da sie bereits einige Zeit vor Raabes Schopenhauer-Rezeption entstanden ist. Auch durch diesen Text zieht sich ein deutlich spürbarer Wahrnehmungsskeptizismus, allerdings noch eher von kantischer Prägung. Auf diese Weise wird eine interessante Analogie zu Schopenhauer evident, dessen Theorien sich ja ebenfalls zu einem großen Teil durch die Auseinandersetzung mit Kant entwickelt haben. Es ist also nicht verwunderlich, dass Raabe sich von Schopenhauers, Kant hinter sich lassender Wahrnehmungstheorie, angezogen fühlte, da sich diese womöglich auch an seine eigenen Überlegungen nahtlos anschließen ließ. Typisch für die Entstehungszeit der *Chronik* ist die nunmehr sich immer weiterverbreitende Erkenntnis, dass das ‚Camera-obscura-Modell‘ des Sehens überholt ist, was man an der Ausgestaltung einiger Sequenzen, die sich mit dem ‚Sehen‘ als Aktion oder ‚Gesehenem‘ in der Deskription beschäftigen, klar erkennen kann. Nicht alle Texte tragen allerdings in gleichem Maße den Stempel von Raabes weltanschaulichen Studien. So kann man im *Lar* beispielsweise kaum Einflüsse Schopenhauers feststellen. Demgegenüber erweist sich Raabes (von der Entstehung her betrachtet) letzter Roman *Die Akten des Vogelsangs* vor diesem Hintergrund als unmittelbarer Vorläufer von *Altershausen*, da sich auch hier Schopenhauers Erkenntnis-skeptizismus beinahe in Reinform abzeichnet. Der Fokus dieses Texts liegt auf einer die Wahrnehmung erschwerenden oder diese gar verfälschenden wechselseitigen Einflussnahme von Wille und Vorstellungswelt, durch die die strikte Trennung von Zeichen und Sache zeitweise verloren geht bzw. zumindest die Grenzen zwischen den Bereichen durchlässig werden. Für diese Untersuchung erweist es sich letztlich als besonders interessant, dass hier als Gebiet, auf dem diese Auseinandersetzungen maßgeblich ausgetragen werden, ausgerechnet die Photographie gewählt wurde.

Raabe erweist sich jedoch nicht nur als Skeptiker in Bezug auf die Erkenntnisfähigkeit des Menschen im Allgemeinen, denn er zweifelt ebenso, womöglich als logische Folge, die vollständige Übertragbarkeit von Wahrnehmungen in das Medium Schrift (als spezifisches Problem des Dichters) grundsätzlich an. In seinen Texten entsteht auf diese Weise ein oft aporetisches und zuweilen paradoxes Spannungsfeld zwischen Wahrnehmung und Deskription und als Folge davon zwischen Bild und Schrift.

4. Erzählen im Spannungsfeld von Bild und Schrift

„Elise, Elise, nun bist du ein großes, schönes Mädchen geworden, und das Bild dort, welches, dein toter Vater von deiner toten Mutter malte, gleicht einem Spiegel, wenn du so sinnend davor stehst und so süßtraurig lächelnd zu ihm emporblickst.“¹⁸⁵

Die Art und Weise, in welcher Johannes Wachholder, Erzähler und Chronist in Wilhelm Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*, hier sein Pflegekind Elise beschreibt lässt ganz nebenbei die gängigsten Variationen transmedialer Integration von Bildern in Texte aufscheinen. So weist das Wort „Bild“ in vielen Fällen zuerst einmal auf eine der Beschreibung zugrundeliegende Metaphorik oder Zeichenhaftigkeit hin. Indem also Elise auf das Portrait ihrer Mutter blickt, evoziert ihre Beschreibung nicht zuletzt durch die Umkehrung von Urbild und Abbild (nicht die Mutter ist das „Original“, sondern die Tochter, welche durch ihren Blick das Gemälde zum bloßen Spiegel degradiert) die für *Chronik* in weiten Teilen maßgebliche Vorstellung vom voranschreitenden Leben innerhalb einer als zyklisch wahrgenommenen Geschichtsauffassung¹⁸⁶. Über den Verweischarakter hinaus enthält diese Textstelle bereits in sich selbst ein „Bild“. Durch die Stillstellung der Zeit wird der Blick des Erzählers Wachholder frei für den Raum und seine Darstellung der Szene erscheint für den Rezipienten wie ein Tableau. Als dritte und offensichtlichste Form eines Bildes im Text ist auch das erwähnte Portraitgemälde der Mutter von Wichtigkeit. Solche Bilder, seien es in der Realität existierende Werke der bildenden Kunst oder, wie in diesem Fall, fiktive Portraits fiktiver Personen, bieten sowohl durch ihren gegenstandsbezogenen Zeichencharakter als auch im Rahmen ekphrastischer Beschreibungen oftmals wichtige Einblicke in den Text.

Alle diese Formen textgewordener „Bilder“ spielen in den Romanen und Erzählungen Wilhelm Raabes eine Rolle, wenn auch das Bild in seiner terminologischen Analogie zur Metapher für die hier zu untersuchenden Phänomene der Funktionalität visueller Medien, insbesondere der Photographie, kaum mit einbezogen werden kann. Tableau und Bildbeschreibung sind hingegen Darstellungsformen, welche, Raabes gesamtes Schaffen durchziehend, immer wieder auftauchen und sich dabei als wichtige form- und funktionsgebende Mittel der Textgestaltung erweisen. Dabei fällt besonders ins Auge, dass sich in beiden Fällen immer wieder Verbindungslinien zum Medium Photographie finden

¹⁸⁵ BA Band 1, S. 128.

¹⁸⁶ eine Ähnlichkeit zu der zyklischen Geschichtsauffassung bei Schopenhauer, dessen Schriften Raabe etwas später studierte, ist nicht von der Hand zu weisen. Auch wenn dieses Prinzip vor allem in seinem Spätwerk (z.B. im *Odfeld*) eine große und dann auch durch die Schopenhauer-Lektüre beeinflusste Rolle spielt, finden sich hier bereits erste Keimzellen für eine poetische Umsetzung.

lassen; ein Umstand, der die Bedeutung dieses speziellen Mediums für Raabes literarische Arbeit mehr als deutlich herausstreicht.

Wenn bei Raabe die Rede von einem Bild im Sinne von „Bildnis“ ist, so werden nicht selten Photographien oder nach Photographien angefertigte Gemälde beschrieben. Fast immer handelt es sich dabei jedoch um Portraits oder zumindest um Abbildungen von Personen, also um jene mediale Sparte, in der die Photographie im 19. Jahrhundert ihre größten Erfolge feierte und die sich zugleich im Brennpunkt sowohl des Lobes als auch der Kritik an ihrer Abbildungsweise wiederfand. Im Bereich tableauhafter Darstellungsweisen scheint für Raabe eine gewisse Sonderform mit großer literarischer Tradition, welche darüber hinaus von der Forschung¹⁸⁷ immer wieder in den Kontext präphotographischer Wahrnehmungsformen gestellt wurde, von größter Wichtigkeit zu sein: der Blick aus dem Fenster.

4.1. Fragmentierung der Rahmenschau: Der Chronist als „Photograph“

Auch wenn sich die Forschungsliteratur vornehmlich mit Raabes erstem Roman, der *Chronik der Sperlingsgasse* (die auch in diesem Abschnitt im Mittelpunkt stehen soll) auseinandergesetzt hat, sobald es um seine Beziehung zur Photographie geht¹⁸⁸, und gerade die darin enthaltenen Fensterblicke ins Zentrum der Betrachtung gestellt hat, so ziehen sich doch eben diese Blicke aus dem Fenster durch alle Schaffensperioden Raabes bis hin zu seinen späten Romanen wie z.B. den *Akten des Vogelsangs*. Immer wieder lässt er seine Protagonisten durch das Fenster die verschiedensten Landschaften betrachten. Von den Gassen der Großstadt wie in der *Chronik*¹⁸⁹ über leere Wolken, Krähen und Pappeln wie im *Schüdderump*¹⁹⁰ bis hin zum Kirchhof in *Frau Salome*¹⁹¹ schweift ihr Blick. Unzweifelhaft

¹⁸⁷ vgl. hierzu Rolf H. Krauss: *Photographie & Literatur*. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts, Ostfildern, 2000. In seinem Kapitel über „Die Chronik der Sperlingsgasse“ sieht er Raabes Text als unter dem Einfluss der Photographie entstanden an (S. 42) und bezeichnet ihn sogar dezidiert als „Photoalbum“ (S. 58). Ferner: Volker Mergenthaler: *Sehen schreiben – Schreiben sehen*. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel, Tübingen, 2002. Auch hier findet sich ein Kapitel über die *Chronik der Sperlingsgasse* in welchem die inspirationsauslösenden Blicke aus dem Fenster (S. 148 ff.) den Erzähler sowohl in eine Camera obscura als auch in eine Laterna magica transformieren (S. 204). Der dabei entstehenden „Chronik“ wird jedoch eine enge Verwandtschaft mit der Photographie attestiert, da sie deren Schwächen (z.B. Kontingenz) teilt (S. 197 f.). Des Weiteren: Bernd Busch: *Belichtete Welt*. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie, Frankfurt a. Main, 1995. In seinem Kapitel über die Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennt er ein Weiterbestehen der Rahmenschau und in den sogenannten „Momentaufnahmen“ (v.a. in den 30er Jahren) in der Malerei eine Vorwegnahme der Photographie (S. 135).

¹⁸⁸ Eine Ausnahme bildet Gerhard Plumpe: *Der tote Blick*, München, 1991, der die Erzählung *Der Lar* näher beleuchtet.

¹⁸⁹ vgl. *Chronik der Sperlingsgasse* BA Band 1, S. 12.

¹⁹⁰ vgl. *Schüdderump* BA Band 8, S. 118.

¹⁹¹ vgl. *Frau Salome* BA Band 12, S. 52 S. 88.

finden sich, allein von der Quantität der entsprechenden Textstellen aus betrachtet, die meisten Fensterblicke in der *Chronik der Sperlingsgasse*. Aber allein die Tatsache, dass sich Raabes Faszination an dieser Form des literarischen Tableaus bis zum Ende seines Schaffens erhalten hat, zeugt von unzweifelhafter Signifikanz.

Die Geschichte und Tradition des künstlerisch verarbeiteten Fensterblicks gestaltet sich wie eine Dreiecksbeziehung von bildender Kunst, Literatur und einem Konglomerat der jeweiligen zeitgenössischen ästhetisch-philosophischen und psychologischen Diskurse. Als wichtigster Eckpunkt fungierte dabei von Anfang an die bildende Kunst bzw. fast ausschließlich die Malerei. Ausgehend von Leon Battista Albertis Traktat *Della pittura* aus dem Jahr 1435, welches dem Gemälde die Funktion eines „finestra aperta“¹⁹² im Sinne eines perspektivischen, gerahmten Blicks auf die dahinter liegende Wirklichkeit, zuordnet¹⁹³ entfaltet sich ein weites Experimentierfeld für Malerei und Literatur (mit ihrem jeweiligen epochen- und ästhetikspezifischen Anspruch an die Wiedergabe von Realität), in dem eben dieses Fenster zur Wirklichkeit sowohl in seiner ursprünglich kunsttheoretischen Bedeutung als auch als direktes Gestaltungsmittel unter wechselnden Voraussetzungen verarbeitet wird. In der Literatur schließlich etabliert sich, wie als eine Art Gegenpol zur Malerei, ein Umkehrschluss aus der Sichtweise Albertis: Wenn das Gemälde ein Fenster zur Welt ist, so wird auch wiederum jeder Blick aus dem Fenster zu einem Gemälde der Welt; der Fensterrahmen wird zum Bilderrahmen und umgekehrt. Die damit verbundenen ästhetischen und poetologischen Rückkopplungen wie die ausschnittshafte Repräsentation, die Wahrnehmungsrahmung und die Wirklichkeitsinszenierung¹⁹⁴ waren vor allem für die Kunst und Literatur des 18. Jahrhunderts von großer Bedeutung.¹⁹⁵ Zum Prinzip der konzentrierten Zusammenschau im Guckkasten, welches man gemeinhin als bestimmend für die Wahrnehmung der Rokokozeit¹⁹⁶ ansieht, tritt auch eine neue Perspektivität in der Selbsterhebung des Subjekt-Menschen gegenüber der Objekt-Natur.¹⁹⁷ Das Fenster, insbesondere eines, das dem Betrachter einen erhöhten und von den jeweiligen Objekten der Betrachtung entfernten Standpunkt ermöglicht, bietet beides: Zusammenschau und Überblick. In der Erzeugung einer künstlichen Distanz zum Gegenstand wird die einströmende Vielfalt divergierender Eindrücke beherrscht und strukturiert, und der Blick wird im Sinne der

¹⁹² Nach Judith Holstein, S. 2.

¹⁹³ vgl. dazu auch Busch (a.a.O.) im Kapitel „finestra aperta“ – die Grundlegung der Perspektivität (S. 61-92)

¹⁹⁴ vgl. Judith Holstein, S. 2.

¹⁹⁵ dazu v.a. August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*. Rahmenschau und Rationalismus, Jena, 1934.

¹⁹⁶ vgl. Busch, S. 113.

¹⁹⁷ vgl. Busch, S. 108.

cognitio clara et distincta geschärft.¹⁹⁸ Mit einem, gegen Ende des Jahrhunderts zunehmenden, Interesse am Betrachter selbst und der Erkenntnis, dass dessen Wahrnehmung zwangsläufig subjektiv gefärbt und damit unzuverlässig, nicht eindeutig bzw. ‚un-deutlich‘ ist, werden die bevorzugten Blick-Modi der Aufklärung als Mittel zur Distanzierung, Entfremdung, aber auch Entlastung des sehenden Subjekts angesehen¹⁹⁹, wie folgende Passage aus Karl Philipp Moritz’ Roman *Anton Reiser* zu illustrieren vermag:

„Ein kleines Gebüsch, in welchem man versteckt das Rauschen des Wasserfalls in der Nähe hörte – am jenseitigen Ufer des Flusses, der angenehme Wald [...] – in der Ferne weidende Herden; und die Stadt mit ihren vier Türmen, und dem umgebenden mit Bäumen bepflanzten Walle, wie ein Bild in einem optischen Kasten“²⁰⁰

Diese Entlastung funktioniert interessanterweise vor allem durch die Blickbewegung Anton Reisers, die ausgehend von seinem eigenen Standpunkt (dem Ort seines subjektiven Bewusstseins) visuell die Raumdistanz zwischen seinem Ich und der in der Ferne liegenden Stadt durchmisst. Diese vom Blick zurückgelegte Strecke befindet sich jedoch nicht im leeren Raum; von den „nahen“ Büschen über den schon etwas weiter entfernten Wald bis hin zu Herden in der Ferne wird sie mit Natur und Landschaft angefüllt, die wie ein Schutzschild zwischen der Stadt und dem betrachtenden Subjekt wirkt. Mit der zunehmenden Distanz geht auch ein, durch das Vergleichsmedium Guckkasten treffend beschriebener, Verkleinerungsfaktor einher, der den Anblick für Anton Reiser erträglicher macht. Solche gewissermaßen „aktive“ Distanzerzeugungsblicke sucht man in Raabes Text zwar vergebens, aber dessen Entfernungen überbrückende Umkehrung durch das sich nach dem betrachteten Objekt hinübersehnenden Subjekt ist für ihn durchaus von Bedeutung, wie folgende Passage aus dem *Hungerpastor* unterstreicht:

„In dem abgelegensten und wohlfeilsten Winkel der hochbelobten Universitätsstadt bezog Hans ein Stübchen, und es war nicht ganz Zufall, dass sein Hausherr ein Schuster war. Das Fenster des beschränkten Raumes gewährte eine treffliche Aussicht auf zwei fensterlose, hohe Brandmauern und das schwarze Dach eines Speichers. Hätte nicht über dieses Dach ein Stück von einem bewaldeten Bergrücken gesehen, so würden die grauen Wände des Zimmers, welche der Antezessor in heiteren und melancholischen Stimmungen mit Fratzen und lasziven,

¹⁹⁸ vgl. Busch, S. 115.

¹⁹⁹ Heinz Brüggemann: *Das andere Fenster*, S. 49.

²⁰⁰ K. Ph. Moritz: *Anton Reiser*, S. 289 f.

satirischen und philosophischen Streckversen beschmiert hatte, ein viel reicheres Feld sinniger Betrachtungen geboten haben.“²⁰¹

Wenn auch die Protagonisten bei Moritz und Raabe den Wunsch nach Stadtflucht teilen, ist doch die Beschreibung dessen, was sie sehen, vor dem jeweiligen literaturästhetischen Hintergrund der Entstehungszeit beider Texte zu betrachten. Während Moritz sich mit dem aufklärerischen Über-Blick aus der Innensicht eines mit Einbildungskraft begabten Subjekts heraus auseinandersetzt, greift bei Raabes Darstellung eine der wichtigsten Forderungen des Realismus nach einer poetischen Überformung der entpoetisierten und im Sinne von Mimesis nicht mehr beschreibbaren Realität. Letzteres ist jedoch ohne Ersteres nicht denkbar, da seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ein tiefgreifender Wandel in der Vorstellung von Mimesis stattgefunden hatte. Bedingt durch eben diesen „subjektiven Kultursprung“²⁰² und die Vorstellung von der Subjektbezogenheit des Kunstwerks verwandelt sich das Konzept von Mimesis als Repräsentation einer gewissen Tiefenstruktur (Natur der Dinge) einer ontologisch erfassbaren Welt zur Oberflächenstruktur einer durch das Künstlersubjekt transformierten oder gar erzeugten Welt. Als Folge davon wurde die - ursprünglich als Kunst konstituierende Grundlage angesehene - Naturnachahmung zu einer überarbeitungsbedürftigen Banalität der Realität an sich abgewertet.²⁰³

Beschreibungen von Fensterblicken finden sich bekanntlich auch bei Goethe und E.T.A. Hoffmann. In den *Leiden des jungen Werther* schildert Goethe eine durch ein Fenster beobachtete Gewitterstimmung, die bei den beiden Betrachtern Lotte und Werther eine literarische Assoziation hervorruft:

„Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: „Klopstock!“-“

Dabei fällt ins Auge, dass die Umwelt als reales Geschehen hier kaum mehr wahrgenommen wird, stattdessen wird sie mit einem doppelten Rahmen versehen. Durch den Fensterrahmen bereits zum Gemälde geworden wird sie zusätzlich durch die Poesie Klopstocks eingefasst;

²⁰¹ *Hungerpastor*, BA Band 6, S. 125.

²⁰² Gerhard Plumpe, *Der tote Blick*, S. 19.

²⁰³ vgl. Gerhard Plumpe, *Der tote Blick*, S. 22.

eine Verständigung zwischen Werther und Lotte kommt hier ausschließlich über einen literarischen Vermittler zustande.²⁰⁴ Auch eine solche „Fiktionalisierung der Wahrnehmung“²⁰⁵ lässt sich bei Raabe nachweisen. In der *Chronik der Sperlingsgasse* umrahmt der Chronist Johannes Wachholder seinen ersten Fensterblick durch eine Lektüre des *Wandsbecker Boten* von Matthias Claudius und eine Betrachtung der darin enthaltenen Illustrationen von Daniel Chodowiecki:

„Es war ein einfaches altes Buch, in welches Meister Daniel Chodowiecki gar hübsche Bilder gezeichnet hatte: Asmus omnia sua secum portans, der prächtige Wandsbecker Bote des alten Matthias Claudius [...], und recht ein Tag war's, darin zu blättern.“²⁰⁶

Angeregt durch die im Buch beschriebene Idee, am Tag des ersten Schnees das Fest „Herbstling“ zu feiern, blickt der Protagonist aus dem Fenster und sieht im selben Augenblick, dass auch in der Sperlingsgasse gerade der erste Schnee fällt.²⁰⁷ Wachholders Blick-Fiktionalisierung weist gegenüber Goethes Klopstock-Szene eine zusätzliche Brechung der Wahrnehmung auf. So erhält hier der als Inspirationsmoment für die Produktion der „Chronik“ gewertete Fensterblick²⁰⁸ nicht nur einen literarischen Rahmen, sondern auch einen bildlichen, welcher durch Chodowieckis Kupferstiche repräsentiert ist. Hiermit lässt Raabe den Einfluss eines Textes auf seinen Roman durchscheinen, der in seiner Gesamtheit dem Fensterblick gewidmet ist, nämlich E.T.A. Hoffmanns *Des Veters Eckfenster*.²⁰⁹ In Hoffmanns Text fungiert der titelgebende Fensterblick – in noch weitaus größerem Maßstab als in der *Chronik der Sperlingsgasse* – als Entstehungsbedingung, Erzählmotivation und strukturgebendes Moment und orientiert sich dabei vor allem an den Paradigmen der zeitgenössischen bildenden Kunst. Als wichtigste Grundlagen können hier Hogarth, Callot und der, wie man gesehen hat, auch für Raabe noch bedeutsame Chodowiecki genannt werden.²¹⁰ Wenn in *Des Veters Eckfenster* aus dem Fenster geblickt wird, geschieht es auf zwei verschiedene Weisen. Zum einen wird das vom Fenster aus sichtbare Geschehen im Sinne der Rahmenschau des 18. Jahrhunderts distanzierend und überblickend eingefasst, zum anderen werden jedoch aus dem so entstehenden Tableau noch bedeutend kleinere

²⁰⁴ vgl. Judith Holstein, S. 53.

²⁰⁵ Judith Holstein, S. 349 f.

²⁰⁶ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 11.

²⁰⁷ vgl. *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 12.

²⁰⁸ vgl. Volker Mergenthaler, S. 148 ff.

²⁰⁹ Raabe hat *Des Veters Eckfenster* nachweislich gelesen und auch selbst besessen, vgl. dazu BA, Ergänzungsband 4, S. 25 und Krauss, S. 53.

²¹⁰ vgl. Judith Holstein, S. 130 ff.

Ausschnitte mit Hilfe einer Art physiognomischen Fernrohrs hervorgehoben.²¹¹ Um aus beiden Sichtweisen ein stimmiges Gesamtbild erzeugen zu können sowie darüber hinaus das Vermögen zu entwickeln das Wahrgenommene zu synthetisieren und das Gesehene analytisch zu interpretieren, entwirft Hoffmann für den Protagonisten eine auf die Maxime des *clare et distincte* rekurrierende Seh-Schule, welche durch das jeweils engere oder weitere „Fixieren des Blicks“²¹² das Betrachtete in den Fokus setzt und somit rahmt.²¹³ Eine solche Synthetisierung und Verknüpfung der einzelnen Ausschnitte mit dem Gesamtbild tritt in der *Chronik der Sperlingsgasse* zunehmend zurück zugunsten einer sich in Einzelbildern verlierenden Wahrnehmung. In einzelnen Fällen gibt Wachholders Chronik sogar Fensterblicke wieder, die überhaupt keine Zuordnung zulassen, weder zum Hauptgeschehen in Wachholders Erinnerung noch zur erzählten Gegenwart oder zu irgendeinem anderen „Fensterstudium“, wie das folgende Textbeispiel illustriert:

„Plötzlich hört der Regen auf, an die Fenster zu schlagen; ich schrecke empor - es ist späte Nacht. Einen letzten Blick werfe ich noch in die Gasse hinunter. Sie ist dunkel und öde; der unzureichende Schein der einen Gaslaterne spiegelt sich in den Sümpfen des Pflasters, in den Rinnsteinen wider. Eine verhüllte Gestalt schleicht langsam und vorsichtig dicht an den Häusern hin. Von Zeit zu Zeit blickt sie sich um. Geht sie zu einem Verbrechen oder geht sie, ein gutes Werk zu tun? Eine andere Gestalt kommt um die Ecke; - ein leiser Pfiff -

„Du hast mich lange warten lassen, Riekchen!“

„Ich konnte nicht eher, die Mutter ist erst eben eingeschlafen...“

Ein in der Ferne rollender Wagen macht das übrige unhörbar. Die Figuren treten aus dem Schatten; ich sehe Ballputz unter den dunklen Mänteln. Sie verschwinden um die Ecke, und ich schließe das Fenster.“²¹⁴

Im Gegensatz zur deutlichen Wahrnehmung bei Hoffmann bleibt hier eigentlich beinahe alles unklar und im Dunklen. Kein physiognomisches Fernrohr kann die Verhüllung der Gestalt durchdringen und auch der genannte Name Riekchen gibt dem Betrachter nicht preis, um wie genau es sich handelt und was die eigentliche Geschichte hinter der beobachteten Szene im trüben Laternenlicht ist. Wachholder interpretiert nicht, er synthetisiert nicht, sondern beschreibt und reflektiert lediglich das, was er sieht und hört, inklusive der enthaltenen kleinen Hinweise auf einen möglichen Hintergrund (die Ballkleidung, die eingeschlafene

²¹¹ vgl. Judith Holstein, S. 133.

²¹² E.T.A. Hoffmann: *Des Veters Eckfenster*, S. 8.

²¹³ vgl. Judith Holstein, S. 119.

²¹⁴ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 23.

Mutter). So erscheint die Wahrnehmung ausschnitthaft und fragmentarisch, der Bedeutungszusammenhang ist verloren gegangen. Auch an anderer Stelle in der *Chronik der Sperlingsgasse* gestaltet sich eine rationalistisch-deutliche Wahrnehmung im Rahmen eines Fensterblicks als schwierig bzw. geradezu unmöglich:

„Damals war ich jung, und Marie, die niedliche kleine Putzmacherin, wohnte mir gegenüber und nähte gewöhnlich am Fenster, während ich, Kants »Kritik der reinen Vernunft« vor der Nase, die Augen nur bei ihr hatte. Sehr kurzsichtig und zu arm, mir für diese Fensterstudien eine Brille, ein Fernglas oder einen Operngucker zuzulegen, war ich in Verzweiflung. Ich begriff, was es heißt: Alles liegt ins Unendliche auseinander. Da stand ich eines schönen Nachmittags, wie gewöhnlich, am Fenster, die Nase gegen die Scheibe drückend, und drüben unter Blumen, in einem lustigen, hellen Sonnenstrahl, saß meine in Wahrheit *ombra adorata*. Was hätte ich darum gegeben, zu wissen, ob sie herüberlächele!“²¹⁵

Wie in der den Schreibprozess inspirierenden Betrachtung des ersten Schnees erscheint auch hier Wachholders Blick nicht nur durch den Fensterrahmen eingefasst, sondern auch durch das rezipierte Schriftgut einer bestimmten Perspektivierung unterworfen. Der in hohem Grade klischeebeladene Sehnsuchtsblick des jungen Studenten erhält durch die verhinderte Kant-Lektüre interessante neue Facetten. In einer Abwendung von der - in Form von Bücherwissen - medial vermittelten Philosophie erfährt der Protagonist eben genau die von Kant formulierte Erkenntnistheorie, gewissermaßen am eigenen Leibe. Gemäß den Postulaten der *Kritik der reinen Vernunft* bemerkt Wachholder, dass die Erkenntnis auf der einen Seite die reine sinnliche Anschauung zur Grundlage hat, sie auf der anderen Seite jedoch auch begrenzt wird durch die formalen Bedingungen *möglicher* Erfahrung. Diese Subjektabhängigkeit der Erkenntnis wird im Fall des verschwommen-myopischen Blicks aus dem Fenster besonders evident und Wachholders Sichtweise gerät zu einer anschaulichen Illustration der Kantischen Philosophie im Buch vor seiner Nase, ohne dass er jedoch infolge sinnlicher Anschauung zu einer Erkenntnis bezüglich Maries Gesichtsausdruck gelangt wäre. Neben Kant spiegelt sich in der Beschreibung dieses Fensterblicks aber auch der Fortschritt der Wissenschaft seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts wider, in diesem Zusammenhang vornehmlich der Beginn der modernen Physiologie durch Johannes Müller. Die physiologischen Theorien, welche er in den 1827 erschienenen *Vorlesungen über die Physiologie*, der Abhandlung *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes des Menschen und der Tiere* (1826) und vor allem in seinem Hauptwerk, dem *Handbuch der Physiologie des Menschen* (ab 1833)

²¹⁵ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 18.

publizierte, waren zum Teil deutlich von Kant beeinflusst²¹⁶ und fanden ihre prägnanteste Formulierung im sogenannten Gesetz der spezifischen Sinnesenergien. Müller formulierte – wie bereits zuvor erläutert - in diesem Gesetz seine Erkenntnis, dass ein und dieselbe Ursache von verschiedenen Sinnen – entsprechend der Natur der jeweiligen Sinnesnerven - verschieden empfunden wird. Das entscheidende Ergebnis seiner Überlegungen bewirkte somit ein weiteres Abrücken von der Existenz einer allgemeingültigen Erkenntnis durch Wahrnehmung, da sie ist nicht mehr nur durch die formalen Bedingungen ihrer möglichen Erkenntnisfähigkeit begrenzt ist, sondern darüber hinaus auch durch die individuellen Voraussetzungen der menschlichen Physiologie. Ausgehend von Müllers Experimenten an verschiedenen Sinnesnerven²¹⁷ trat die Erforschung der visuellen Wahrnehmung des Menschen in eine neue Phase, woraufhin sich schließlich unter dem Einfluss von Hermann von Helmholtz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich die physiologische Forschung endgültig vom kartesischen Camera-obscura-Modell²¹⁸ des Auges abwandte.²¹⁹ In diesem Zusammenhang ist es nicht verwunderlich, dass auch die seit dem 18. Jahrhundert allgegenwärtige Auseinandersetzung mit optischen Medien auf ein wahrnehmungsphysiologisch verändertes Fundament gestellt wurde. Der dadurch bedingte verstärkte Einsatz dieser Medien (v.a. des Stereoskops) im Rahmen der Erforschung visueller Perzeption ermöglichte es, die Mechanismen und Wirkungszusammenhänge der menschlichen Wahrnehmung genauer zu verstehen und sie in begrenztem Umfang zu simulieren. Dabei steht nunmehr nicht länger das Medium, sondern der Blick des Betrachters im Mittelpunkt der optisch-technischen Konstruktionsarbeit, welche das Ziel verfolgt, eine im Gehirn des Subjekts synthetisierte Emulation der Wirklichkeit zu initiieren.²²⁰ Gleichzeitig gerieten im Zusammenhang mit dem durch Müllers und Helmholtz' Forschungen hervorgerufenen Misstrauen gegenüber der objektiven Verwertbarkeit von primär durch subjektiv-sinnliche Wahrnehmung erlangten Erkenntnissen diejenigen Medien, die man

²¹⁶ vgl. Bernd Stiegler, *Philologie des Auges*, S. 72 ff.

²¹⁷ Johannes Müller wies unter anderem nach, dass eine Lichtwahrnehmung (außer aufgrund äußerlichen Lichteinfalls) durch unterschiedliche Formen einer Reizung des Sehnervs erfolgen kann, z.B. durch Elektrizität, mechanische Einflüsse (Druck) oder etwa die Einnahme von Narkotika (vgl. Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters*, S. 96).

²¹⁸ René Descartes vergleicht in seiner 1637 erschienenen Abhandlung *La Dioptrique* das menschliche Auge mit einer Camera obscura: „dieses Loch gleicht einer Pupille, dieses Glas der Linsenflüssigkeit oder eher all jenen Teilen des Auges, die eine Lichtbrechung bedingen; und dieser Stoff der inneren Haut, die aus den Enden des optischen Nervs zusammengesetzt ist.“ (zitiert nach: Bernd Stiegler, *Wechselnde Blicke*, S. 273)

²¹⁹ vgl. Bernd Stiegler, *Philologie des Auges*, S. 57 und auch: vgl. Bernd Stiegler, *Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur*, S. 273 ff. Stiegler bezieht sich auch wiederholt auf Jonathan Crarys *Techniken des Betrachters*, der in seinem Kapitel „Subjektives Sehen und Trennung der Sinne“ die sich verändernde Sicht auf die menschliche Wahrnehmung vom 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eingehend untersucht hat (Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters*, S. 75 – 102).

²²⁰ Vgl. Bernd Stiegler, *Philologie des Auges*, S. 56 ff.

gemeinhin in den Dienst einer Verbesserung oder Veränderung der menschlichen Perzeption stellte, in den Fokus wissenschaftlicher Diskussionen. Mit der Erfindung der Photographie schließlich schien das Medium perfekter Objektivität auf den Plan getreten zu sein, da die photographische Darstellung nicht unter den physiologischen Makeln des menschlichen Auges zu leiden hatte. Die Vermittlerrolle, die der forschende Mensch bei der Aufzeichnung und Verbreitung seiner Erkenntnisse zwangsläufig einnehmen musste, wurde zunehmend einem Generalverdacht unterstellt, während auf der anderen Seite die mechanisch erzeugten photographischen Bilder in den Rang einer „Sprache der Phänomene selbst“²²¹ erhoben wurden.²²² Dem setzte Hermann von Helmholtz allerdings entgegen, dass die Wahrnehmung trotz ihrer physiologischen Komponente auch noch auf individuelle, im Rahmen einer lebenslangen Entzifferung der Zeichensprache der Welt erworbene, Erfahrungswerte zurückgreifen könne. So sei zwar die Kamera dem Auge überlegen, nicht aber der Wahrnehmung selbst, da diese durch eine Interpretation der Eindrücke das Wahrgenommene auf eine erfahrungsbedingte Eindeutigkeit reduzieren könne.²²³

Raabes Darstellung seines Chronisten der Sperlingsgasse vermag es, trotz unverkennbarer Wurzeln in der Philosophie und Psychologie des 18. Jahrhunderts, den im Zentrum einer krisenhaften Erfahrung von Wahrnehmung, Wirklichkeit und der sich als Phantom erweisenden Objektivität stehenden modernen Menschen evident werden zu lassen. Sein Blick hat die Autarkie der aufklärerischen Überblicksperzeption eingebüßt und damit ist es dem betrachtenden Subjekt nicht mehr möglich, sich selbst aus der wahrgenommenen Welt herauszuheben und einen überlegenen Standpunkt einzunehmen. Wachholder kann aufgrund seiner Kurzsichtigkeit gar nicht anders als seiner eigenen Wahrnehmungsfähigkeit zu misstrauen, da ihm die betrachteten Objekte in der Verschwommenheit entgleiten. Erfassung und Fokussierung im Sinne der Rahmenschau, wie sie bei E.T.A. Hoffmann noch möglich waren, sind ihm durch die Begrenztheit seiner eigenen Physiologie verwehrt. Somit könnte man die Niederschrift seines Blicks aus dem Fenster für ein Protokoll des Scheiterns halten, würde sich nicht doch am Ende noch ein verbesserter Blickwinkel für die Betrachtung der Welt einstellen:

²²¹ E.J. Marey, zitiert nach Lorraine Darston und Peter Galison, *Das Bild der Objektivität*, S. 29.

²²² vgl. Darston/Galison, *Das Bild der Objektivität*, S. 30.

²²³ vgl. Bernd Stiegler, *Philologie des Auges*, S. 78 ff.

„Auf einmal fiel mein Blick auf eines jener kleinen Bläschen, die sich oft in den Glasscheiben finden. Zufällig schaute ich hindurch nach meiner kleinen Putzmacherin, und ich begriff, dass das Universum sich in einem Punkt konzentrieren könne.“²²⁴

Ähnlich wie im Blick durch ein Fisheye-Objektiv bündelt die Glasblase die vom Fenster aus sichtbare Welt, in deren Zentrum Marie steht, und bewirkt, dass sich die eben noch nebelhafte Wahrnehmung Wachholders von ihrer, in der Problematik unzulänglicher physiologischer Voraussetzungen begründeten, subjektiven Fehlerhaftigkeit ablöst und sich stattdessen einer neuen Wahrnehmungsform zuwendet. Im Bläschen wird die Welt zum Mikrokosmos, den der Erzähler von seinem subjektzentrierten Standpunkt aus überblickt. Diese neue Sichtweise bleibt jedoch nicht auf den rezeptiven Wahrnehmungsvorgang beschränkt, sondern wird von Wachholder zugleich für produktive Vorgänge adaptiert und zur Grundlage seines poetologischen Konzepts für die Abfassung der Chronik der Sperlingsgasse gemacht:

„So ist es auch mit diesem Traum- und Bilderbuch der Sperlingsgasse. Die Bühne ist klein, der darauf erscheinenden sind wenig, und doch könne sie eine Welt von Interesse in sich begreifen für den Schreiber und eine Welt von Langeweile für den Fremden, den Unberufenen, dem einmal diese Blätter in die Hände fallen sollten.“²²⁵

Die Implikationen dieses Konzepts hat Volker Mergenthaler in jeder Hinsicht sehr treffend zusammengefasst:

„Indem Wachholder seinen Erfahrungshorizont und die Sperlingsgasse zu privaten, allein von seiner Warte aus überschaubaren Sammelpunkten des Mannigfaltigen erklärt [...], verdeckt er den gegenüber Auswahl und Anordnung seines Materials keimenden Kontingenzverdacht zwar, zieht aber zugleich eine für die Rezeption der von ihm verfaßten Chronik und der ‚Chronik der Sperlingsgasse‘ entscheidende Demarkationslinie ein: Für „Unberufene“ [...] und mehr noch, den empirischen Leser, tritt – so hat es den Anschein – statt des umfassenden Integrationshorizonts lediglich die Faktur in den Vordergrund.“²²⁶

In der Wahl des Glasbläschens als Medium der Betrachtung und Grundlage der poetischen Wirklichkeitswiedergabe verbirgt sich jedoch zugleich eine tiefliegende Skepsis gegenüber der eigenen Perzeption und deren Übertragbarkeit, sei es nun in ein anderes Medium (Schrift)

²²⁴ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 18.

²²⁵ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 18.

²²⁶ Mergenthaler, S. 198.

oder über dieses Medium in die Wahrnehmung des jeweiligen Rezipienten. Die in der Blase geschrumpfte und verzerrt erscheinende Welt bedarf der synthetisierenden und interpretierenden Kraft der subjektiven Wahrnehmung des Erzählers, denn nur diesem gelingt es, seine individuellen Erfahrungen (Memoria) mit den subjektiv-physiologisch überformten visuellen Eindrücken zu einem sinnvollen Ganzen zu verweben. Unterbleibt jedoch dessen rezeptionssteuerndes Eingreifen bei gleichzeitiger Thematisierung der eigenen Unzulänglichkeit und Un-Objektivität sowohl in der Wirklichkeitswahrnehmung als auch in deren Wiedergabe, so breitet sich vor dem Leser ein „Raum der Unbestimmtheit und Unentschiedenheit“²²⁷ aus. Er wird somit zum „Unberufenen“, dem für eine gelungene Integrationsleistung die – nicht übertragbaren - Erfahrungen des Erzählers fehlen. Die Faktur des Textes, die sich dadurch vor die inhaltliche Sinnstruktur zu schieben scheint, vermag es allerdings auch nicht, beim Rezipienten einen Eindruck von nachvollziehbaren Zusammenhängen auf formaler Basis zu erzeugen. Wenn Wachholder sein Projekt ein „Bilderbuch der Sperlingsgasse“²²⁸ nennt, trifft er mit dieser Betitelung den Charakter des Werkes viel besser als mit dem eigentlichen Titel, „Chronik der Sperlingsgasse“²²⁹. In loser Folge treten den überwiegend in der Erzählgegenwart verankerten Fensterblick-Bildern Visualisationen von Erinnerungen gegenüber:

„Ein Bild nach dem anderen zieht wie in einer Laterna magica an mir vorbei, verschwindend, wenn ich mich bestrebe, es festzuhalten. [...] Oft ertappe ich mich auf Gedanken, welche aufgeschrieben kindisch, albern, trivial erscheinen würden, die aber mir, dem alten Mann, in ihrem flüchtigen Vorübergleiten so süß, so heimlich, so beseligend sind, dass ich um keinen Preis mich ihnen entreißen könnte.

Nur das Konkreteste vermag ich dann und wann festzuhalten, und diesmal sind es Bilder aus meinem Leben, die ich hier dem Papier anvertraue.“²³⁰

Volker Mergenthaler verweist in diesem Zusammenhang auf formale Analogien zur Bricolage und die von etwa 1780 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts herrschende Mode, Bilder, Stiche oder Ähnliches in Bücher einzukleben und damit aus einem Buch eine Vielzahl an Büchern zu machen.²³¹ Dabei übernimmt Wachholders Kurzsichtigkeit die gleiche Funktion wie eine

²²⁷ Wayne Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago, 1961, zitiert nach Andreas Solbach, *Die gekränkte Seele. Unzuverlässiges Erzählen in Wilhelm Raabes "Drei Federn"*, in: JRG 2002.

²²⁸ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 13.

²²⁹ Mergenthaler versteht die Bezeichnung „Chronik“ eher im Sinne einer Chronik des Schreibvorgangs selbst. Vgl. dazu *Schreiben-Sehen...*, S. 159.

²³⁰ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 19.

²³¹ vgl. Mergenthaler, S. 198.

Laterna magica indem sie - wahrnehmungsverändernd - zu einer Poetisierung des „Bilderbuchs“ beiträgt²³², dessen widersprüchlicher Titel „Chronik“ den Protagonisten in einem Spannungsfeld zwischen Märchenerzähler bzw. Dichter (Poiesis) und Chronist (Mimesis) verortet.²³³ Die verwendeten Fenster- und Erinnerungsbilder, von denen einige davon eindeutig tableauhafte Züge tragen, werden von ihm zu einem komplizierten Flechtwerk²³⁴ aus Vergangenem und Gegenwärtigem verwoben, das für den Leser jedoch immer wieder, Synthetisierungsleistungen voraussetzende, Leerstellen aufweist.

Der eigentümliche formale Aufbau der 1856 (also gut zwei Jahrzehnte nachdem die Photographie das erste Mal der Öffentlichkeit vorgestellt wurde) erschienenen „Chronik der Sperlingsgasse“ in Verbindung mit ihren immer wieder deutlich werdenden Bezügen zur Bildlichkeit, insbesondere im Fensterblick, legt die Vermutung nahe, dass sich in ihr wohl photographische Spuren finden lassen müssten. Wenn man darüber hinaus berücksichtigt, dass sogar schon vor der Erfindung der Photographie literarische Erzeugnisse einige ihrer Charakteristika vorwegnehmend darstellten²³⁵, geraten als natürliche Folge alle später veröffentlichten Texte ins Visier einer diesbezüglichen Untersuchung. Abgesehen von einigen Ausnahmen, die sich mit der direkten Übertragung photographischer Gestaltungsspezifika auf schriftliche Darstellungen in literarischen Texten auseinandersetzen und auf die bereits eingegangen wurde, geht man in der Forschung allgemein davon aus, dass Photographie in der Literatur vor allem indirekt in diskursiver Form bzw. als ästhetischer „Reflex“²³⁶ zu finden ist. Auf der einen Seite erscheinen in diesem Zusammenhang die Fensterblicke des Chronisten (v.a. vor dem Hintergrund der Untersuchungen Jonathan Crarys) wie die Manifestation einer, den Blick auf das „Draußen“ oder die reale Welt freimachenden, Öffnung einer vormals geschlossenen Camera obscura, wodurch das Subjekt in der dunklen Kammer nicht mehr auf sich selbst zurückgeworfen wird.²³⁷ Auf der anderen Seite kann man Johannes Wachholder die Haltung eines Photographen zuschreiben, wenn er als Chronist der Sperlingsgasse eine möglichst objektive Wiedergabe der ihn umgebenden Realität anstrebt²³⁸,

²³² vgl. ebda., S. 152.

²³³ vgl. ebda., S. 155.

²³⁴ vgl. ebda., S. 199 ff.

²³⁵ Dazu zählt man z.B. *Giphantie* von Charles François Tiphaigne le la Roche, wo eine auf Leinwand fixierte Landschaftsszene eine Rolle spielt. Auch E.T.A. Hoffmann beschreibt in *Das öde Haus* ein Bild einer Frau, welches sich aus ihrer Reflexion heraus von selbst abbildet und durch Behauchen sichtbar gemacht werden kann. Vgl. dazu: Volker Mergenthaler, S. 167 ff.

²³⁶ Mergenthaler, S. 165.

²³⁷ vgl. Rolf H. Krauss, S. 41.

²³⁸ vgl. ebda. S. 162.

oder ihn gar als Personifikation des Camera-obscura-Prinzips²³⁹ ansehen, indem er aufgrund des Mangels an direkten Fixiermöglichkeiten versucht die verinnerlichten Szenen in das Medium Schrift zu übertragen. Diese Sichtweise lässt sich nicht nur durch die teilweise wie eine Collage aus einzelnen ‚Aufnahmen‘ anmutende Struktur der „Chronik der Sperlinsgasse“ begründen, sondern ihr kann darüber hinaus auch durch eine nicht von der Hand zuweisende Ähnlichkeit der Produktionsvoraussetzungen mit den Entstehungsbedingungen der ersten Photographie zusätzliches Gewicht gegeben werden.

Die älteste überlieferte Photographie überhaupt, welche von Nicéphore Niépce 1827 angefertigt wurde, zeigt den Blick aus dessen Arbeitszimmer im Familienanwesen Le Gras in Saint-Loup-de-Varennes. Aus Briefen, die Niépce während seiner jahrelang andauernden Versuchsarbeit an seinen Bruder Claude schrieb, geht hervor, dass eben dieser Blickwinkel für die Positionierung seiner mit lichtempfindlichen Materialien bestückten Camera obscura von großer Bedeutung war. Immer wieder auftretende standpunkteigentliche und versuchsbezogenen Darstellungsschwierigkeiten werden von ihm dokumentiert und übermittelt, wie der folgende Auszug aus einem Brief an Claude Niépce vom 13. 6. 1824 zeigt:

„Was die *Aufnahmen [points de vue]* betrifft, so habe ich mich schon vor längerem, aber auch kürzlich erst überzeugt, dass diejenige, die aus meinem Arbeitszimmer, das auf den Hühnerhof hinausgeht, gemacht wurde, unvorteilhaft für die Objekte war; denn diese wurden nicht direkt durch die Sonne beleuchtet, sondern ungefähr bis zum Sonnenuntergang von der Seite her, was die Wirkung außerordentlich beeinträchtigt. Ich habe also meinen Apparat in Deinem großen Zimmer untergebracht, das auf die Le Gras gegenüberliegende Seite hinausgeht. Ich rechnete schon mit einem vollen Erfolg, denn alles zeichnete sich deutlich ab. Aber aufgrund meiner mangelnden Vorsicht fanden sich zahlreiche Flecken, so dass ich diesen Versuch abbrach, um einen neuen zu beginnen, den ich erst heute in meiner großen Camera obscura aufbaute, weil es in den vergangenen Tagen geregnet hatte.“²⁴⁰

Einige Jahrzehnte vor der Erfindung der Photographie, nämlich Ende des 18. Jahrhunderts, hatte man bereits eine mobile Camera obscura hergestellt und damit dem Benutzer einen beweglichen und transportablen „Standpunkt“ möglich gemacht. Die langen Belichtungszeiten und die komplizierten chemischen Komponenten der frühen

²³⁹ Als Dichter übernimmt Wachholder allerdings die poetisierend projizierende Rolle einer Laterna magica. Vgl. Mergenthaler, S. 204.

²⁴⁰ Nicéphore Niépce, *Der Blick aus dem Fenster*. Gesammelte Briefe, hrsg. von Kathrin Reichel, Hamburg, 1998.

photographischen Versuche reduzierten diese Beweglichkeit wieder auf einen kaum nennenswerten Spielraum. Gerade in Bezug auf die Großstadtswahrnehmung erweist sich jedoch die mobile Camera obscura als perfekte Entsprechung menschlicher Wahrnehmungs- und Aneignungsbedürfnisse gegenüber dem von Kontingenz geprägten städtischen Umfeld.²⁴¹ Die eigene Beweglichkeit des Geräts vermag es, dem schnellen Wechsel der Eindrücke zu folgen, dabei aber gleichzeitig das statische Prinzip der Rahmenschau zu wahren, „so dass der feststehende Standpunkt des Beobachters aufgehoben scheint, aber es zugleich doch nicht ist“²⁴². Der durch die Überfülle und Komplexität des städtischen Lebens verursachten Unlesbarkeit der Stadt muss also mit einer Konzentration auf den gerahmten Ausschnitt begegnet werden²⁴³. Eine Positionierung der Camera obscura auf dem Fenstersims und die Beobachterstellung Wachholders am Fenster seiner Wohnung in der Sperlingsgasse hingegen nimmt den Betrachter wieder ganz aus dem Geschehen heraus und dies bedeutet eine Neubesinnung auf die klassischen Grundzüge der Rahmenschau des 18. Jahrhunderts. Bei Niépce verschmilzt die Camera obscura mit dem dunklen Arbeitszimmer, dessen Fenster die Verbindung zu Außenwelt darstellt, wodurch sich gleichsam eine Dopplung ihres inhärenten Prinzips herausbildet.²⁴⁴ Genau das Gleiche gilt auch für den Standpunkt und die räumliche Positionierung der „menschlichen Camera obscura“ Johannes Wachholder, welcher ebenso wie Niépces Aufnahmegesetz aus der dunklen Kammer heraus auf die helle oder zumindest durch Laternenlicht beleuchtete Gasse in der (mitunter etwas dörflich gestalteten) Großstadt hinausblickt.²⁴⁵ Alle diese Komponenten zusammengenommen lassen den Fensterblick des Chronisten und die zum Textbild werdende gerahmte Perzeption wie eine präphotographische Wahrnehmungsform erscheinen und stellen zu gleicher Zeit die Entstehungsbedingungen der frühen Photographie als eine mögliche Produktionsbedingung von Literatur – der „Chronik der Sperlingsgasse“ – dar. Wachholder betrachtet, zwar in traditioneller Rahmenschau aber dennoch mit dem Auge eines Photographen, die Welt durch den Fensterausschnitt, das Fensterglas oder sogar durch die „Linse“ eines Glasbläschens. Die Momente, welche der photographieartigen „Aufnahme“ vorausgehen und in denen der Betrachter ans Fenster tritt, seinen Standpunkt einnimmt und seinen Ausschnitt wählt, sind daher von großem Einfluss auf die Textwerdung des Wahrgenommenen. Allerdings entstehen am Ende bei diesem Spiel mit

²⁴¹ vgl. Heinz Brüggemann, *Aber schickt keinen Poeten nach London*, Hamburg, 1985, S. 12.

²⁴² ebda, S. 14 f.

²⁴³ Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 251.

²⁴⁴ vgl. Nachwort von Kathrin Reichel in: Nicéphore Niépce, *Der Blick aus dem Fenster*, S. 169.

²⁴⁵ Die Positionierung des photographischen Apparats auf der Fensterbank war besonders in der frühesten Zeit der Photographie kurz nach ihrer öffentlichen Vorstellung 1839 bei der französischen Akademie der Wissenschaften sehr verbreitet. Vgl. dazu Heinz Buddemeier: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München, 1970, S. 77.

photographischen Sichtweisen, so sehr auch scheinbar mit aufnahmetechnischen Mitteln gearbeitet wird, keine Photographien, sondern schriftgewordene bzw. erzählte Bilder. Das neue Medium erscheint auch hier nur als Reflex, wenn auch nicht als ästhetischer, sondern vielmehr als formaler und gestalterischer. In keinem der beschriebenen Fensterblicke in Raabes Romanen und Erzählungen entsteht der Eindruck, es sei das Ziel gewesen, „photographisch“ zu schreiben, vielmehr bilden diese Sequenzen eine durch die Einflussnahme der Photographie überformte Fortsetzung des aufklärerischen Sehepunkt-Sehens²⁴⁶ ab. Im Mittelpunkt und Fokus des Geschehens steht dabei nie ein (wie v.a. in der zeitgenössischen Photographierezeption verbreitet) durch das Merkmal uneingeschränkter Objektivität gekennzeichneter Apparat, sondern – zwar mit physiologischen Defekten behaftet, aber dennoch mit unangefochtener Autorität – das Erzähler-Subjekt. Von dieser Warte aus gestaltet sich auch das Argument, die „Chronik der Sperlingsgasse“ teile im Rahmen eines ästhetischen Reflexes auf die Photographie deren von der zeitgenössischen Medienkritik formulierte Schwachpunkte, als zweiseitig. Zwar ist es nicht von der Hand zu weisen, dass eine Chronik *per definitionem*, analog zur photographischen Darstellungsweise, einen hohen Grad an Objektivität aufweist bzw. aufweisen sollte.²⁴⁷ Sowohl Chronik als auch Photographie gelten als mimetisch-authentische und memorativ arbeitende Dokumentationsmedien, die das Gespeicherte analytischen Zugriffen verfügbar machen.²⁴⁸ Wenn man an dieser Stelle den Fensterblick als die Wahrnehmungsform mit der größten Affinität zur Photographie in der „Chronik der Sperlingsgasse“ heranzieht, fällt allerdings sogleich ins Auge, dass erzählter Text und Photographie (als zwar im weitesten Sinne wirklichkeitsabbildende Medien) doch sehr stark von subjektiven Komponenten abhängig sind. Das „Bilderergebnis“ im Falle des aus dem Fenster blickenden Wachholder ist – wie auch die Anfertigung einer Photographie – von der Einnahme eines Standpunktes (vor dem Fenster) und einer bestimmten Ausschnittwahl (Fensterrahmen) beeinflusst. Darüber hinaus rückt ja gerade, wie man bereits gesehen hat, der durch äußere Bedingungen und Medien (Fensterglas, Glasbläschen) überformte und durch die eigene Physiologie (Myopie) beschränkte Blick des Chronisten die einer jeglichen Darstellung zugrundeliegende Subjektivität in den Mittelpunkt. Diese – zu einem Authentizitätsverlust führende – Feststellung erzählerischer Unzuverlässigkeit findet ihre Entsprechung in der formalen Gestaltung des Romans²⁴⁹ (Chronik und Bilderbuch zugleich, mit Einlegeblättern

²⁴⁶ vgl. Mergenthaler, S. 181.

²⁴⁷ vgl. Mergenthaler, S. 162.

²⁴⁸ vgl. Mergenthaler, S. 187.

²⁴⁹ vgl. Mergenthaler, S. 189.

aufgelockert) und wird letztendlich sogar auf fiktionaler Ebene durch den Karikaturenzeichner Strobel kritisiert:

„Hören Sie, Wachholder“, sagte heute Strobel, mit den zusammengehefteten Bogen der Chronik aufs Knie schlagend, „wenn Ihnen einmal Freund Hein das Lebenslicht ausgeblasen hat, irgend jemand unter Ihrem Nachlaß diese Blätter aufwühlt und er sich die Mühe gibt, hineinzugucken, ehe er sie zu gemeinnützigen Zwecken verwendet, so wird er in demselben Fall sein wie der alte Albrecht Dürer, der ein Jagdbild lobte, aber sich zugleich beklagte, er könne nicht recht unterscheiden, was eigentlich die Hunde und was die Hasen sein sollten. Sie würfeln wirklich Traum und Historie, Vergangenheit und Gegenwart zu toll durcheinander, Teuerster; wer darüber nicht konfus wird, der ist es schon! Und wenn Sie noch Ihre Bilder einfach hinstellten wie ein alter, vernünftiger, gelangweilter Herr und Memoirenschreiber! Aber nein, da rennt Ihnen Ihr Mitarbeitertum der 'Welken Blätter' zwischen die Beine, da putzen Sie Ihre Erinnerungen auf mit dem, was Ihnen der Augenblick eingibt, hängen hier ein Glöckchen an und da eins, und ehe man's sich versieht, haben Sie ein Ding hingestellt wie - wie ein Gebäude aus den bunten Steinen eines Kinderbaukastens. Das ist hübsch und bunt, aber - es paßt nichts recht zusammen [...]“²⁵⁰

Ohne Zweifel war auch die Photographie in der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion wiederholt dem Vorwurf der Kontingenz und Kunstlosigkeit ausgesetzt, wie die Bemerkung Friedrich Theodor Vischers, man sehe „im Daguerreotyp [...], dass die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit ist, denn das mit allen kleinsten Formen [...] im langweiligen, stieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von der Maschine ausgeführte Gesicht ist gerade nicht das Wahre“²⁵¹ unterstreicht. Somit teilen Wachholders Chronik und die Photographie einen wichtigen Kritikpunkt, denn in beiden Fällen erscheint die Realität infolge einer jeweils literarischen oder photographischen Atomisierung als Aneinanderreihung zusammenhangloser Bruchstücke²⁵². Aber Strobels Kritik enthält auch Momente, in denen die Bruchstückhaftigkeit der Darstellung Wachholders eher dessen Charakter (erinnernder alter Mann) und dessen schriftstellerischer Disposition (Mitarbeiter der ‚Welken Blätter‘) oder, man könnte auch sagen, seiner Subjektivität zugeschrieben wird. Besonders in Bezug auf die Erinnerungen des alten Chronisten kann dieses Argument auch genauso gut in sein Gegenteil verkehrt werden, denn die der Photographie nachgesagte Gleichgültigkeit steht einer hochselektiven, punktuell arbeitenden und sich an der Eindringlichkeit suggestiver, bildlich

²⁵⁰ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 140 f.

²⁵¹ Friedrich Theodor Vischer, nach Gerhard Plumpe: *Der tote Blick*, S. 46.

²⁵² vgl. Mergenthaler, S. 197. Dazu auch Susan Sontag, *Über Photographie*, Frankfurt a. M., 2000, S. 28.

wahrgenommener Szenen entzündenden Erinnerung gegenüber²⁵³. Für den Erzähler ist die Auswahl somit alles andere als willkürlich, ganz im Gegensatz zum „unberufenen“ Rezipienten, welcher dessen Erinnerungen und Erfahrungen nicht teilt. Was als Kontingenz auf Seiten des Lesers Strobel empfunden wird beruht in Wirklichkeit auf einer Unmöglichkeit der Übertragbarkeit.

Wachholder selbst stellt durch die Charakterisierung seiner Niederschrift schließlich eine gewisse Nähe zu einem weiteren zeitgenössischen Kritikpunkt an der Photographie, nämlich deren Farb- und Leblosigkeit, her:

„Und wie die alten Mönche hier und da zwischen die Pergamentblätter ihrer Historien und Meßbücher hübsche, farbige, zierlich ausgeschnittene Heiligenbilder legten, so will auch ich ähnliche Blätter einflechten und durch die eintönigen, farblosen Aufzeichnungen meiner alten Tage frischere, blütenvollere Ranken schlingen.“²⁵⁴

Hier dienen die farbenfrohen und blütenvollen „Ranken“ der aus den Erinnerungen Wachholders heraufbeschworenen Handlungsstränge einem ähnlichen Zweck wie die Kolorierung der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts durchweg monochromen Photographien.²⁵⁵ Über diese Parallelen zur zeitgenössischen Auseinandersetzung über den Kunstcharakter des neuen Mediums im Vergleich zu traditionellen Verfahren von künstlerischer Darstellung hinaus, bei welcher der Kunstschaffende (Photograph, Schriftsteller etc.) und sein Produkt (Photographie, literarischer Text etc.) im Mittelpunkt stehen, lassen sich noch weitere mögliche Verbindungslinien zu Eigenschaften der Photographie herstellen. Jenseits dieses Kernbereichs künstlerischer Gestaltungsmöglichkeit ist für die Wirkung des Produkts sowohl dessen ursprüngliche materielle Bedingtheit als auch letztendlich die Resonanz beim Rezipienten von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Auf Seiten des benötigten Ausgangsmaterials ist für die Entstehung photographischer Abbildungen das Licht bzw. der Lichtstrahl als wichtigste Entstehungsgrundlage zu nennen. Licht, sei es nun Sonnen-, Mond- oder Laternenlicht, nimmt in der *Chronik der Sperlingsgasse* oft eine Schlüsselstellung ein, wenn es darum geht Personen und Dinge in Bildern zu inszenieren oder Erinnerungsbilder heraufzubeschwören. Der bildschaffende Lichtstrahl tritt dabei aus seiner eigentlichen passiven Materialität heraus und nimmt innerhalb eines Konkurrenz- und Inspirationsverhältnisses zum Chronisten Wachholder den Rang eines selbständigen

²⁵³ vgl. Gerhard Plumpe, *Gedächtnis und Erzählung. Zur Ästhetisierung des Erinnerns im Zeitalter der Information*, S. 71.

²⁵⁴ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 15.

²⁵⁵ vgl. Mergenthaler, S. 187.

„Autorsubjekts“²⁵⁶ ein. Besonders interessant an dieser Stelle ist, dass sich auch im Rahmen von Fensterblicken solcherlei ‚Lichtbilder‘ finden lassen:

„Sehr aufgereggt scheint der Doppelgänger meiner Jugend zu sein; mit so gewaltigen Schritten, als das enge, wunderbarlich ausgestafferte Gemach nur erlaubt, rennt er auf und ab. Plötzlich springt er auf das Fenster zu, reißt den improvisierten Vorhang herunter und läßt einen prächtigen Mondenstrahl, der in diesem Augenblick durch die zerrissenen Wolken fällt, herein. „Marie! Marie!“ flüstert mein Schattenbild leise, die Arme gegen ein schwach erleuchtetes Fenster drüben ausstreckend, gegen dessen herabgelassene Gardine der kaum bemerkbare Schatten einer menschlichen Gestalt fällt [...]“²⁵⁷

Die Lichtregie in dieser Szene ist mindestens so komplex wie die Darstellung ihrer visuellen Wahrnehmung. Der alte Johannes Wachholder beobachtet sein jüngeres Schatten-Ich in seiner Erinnerung zuerst von einer unbestimmten Position aus, wohl um auf diese Weise seine Distanzhaltung gegenüber seiner früheren Unerfahrenheit und Jugendnaivität zu unterstreichen. Erst in dem Moment, als das gegenüberliegende Fenster in den Fokus rückt, überlappen sich die Wahrnehmungsausrichtungen des jungen und alten Wachholder, der Chronist scheint seinem jüngeren Ich über die Schulter zu blicken, dabei aber nicht völlig in dessen Wahrnehmung einzutauchen. Dem Leser der Chronik wird, gefiltert und zensiert durch die ‚Brille des Alters‘, nicht das präsentiert, was der Student Wachholder sieht, sondern das, was – rückblickend betrachtet – möglicherweise tatsächlich zu sehen war. Der jüngere Doppelgänger wurde nämlich beim Herunterreißen des sichtbehindernden Vorhangs von einem Mondstrahl getroffen, welcher alles in ein romantisch-verklärtes, emotional aufgeladenes und somit wahrnehmungsveränderndes Licht taucht. Der alte Chronist hat daher aus seiner Erfahrung die Erkenntnis gezogen, es sei „eine gefährliche Sache [...] sich dem klaren, weißen Licht des Mondes auszusetzen. Das Volk sagt: Man wird dumm davon“²⁵⁸. Nachdem der Erzähler aus der ursprünglichen Szene also das primär gestalterisch wirkende Mondlicht als Störfaktor beseitigt hat, bewegt sich das Augenmerk hin zu dem wie ein Schattenriss oder Scherenschnitt anmutenden, sich auf dem Vorhang abzeichnenden Abbild der Gestalt Maries. Dieser Eindruck kommt einerseits durch die Positionierung Maries in der Nähe des Fensters zustande, andererseits ist dafür auch eine besondere Ausleuchtung nötig. Die Lichtquelle sollte sich im Idealfall in einer möglichst geraden Linie zum Fenster auf Maries dem Zimmer zugewandter Seite befinden, um eine derartige Schattenprojektion auf

²⁵⁶ Mergenthaler, S. 190.

²⁵⁷ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 21.

²⁵⁸ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 21.

dem Vorhang zu ermöglichen. Wie schon im vorangegangenen, durch die eigene Kurzsichtigkeit beeinträchtigten Blick aus dem Fenster, erscheint auch hier Marie wie ein Phantom, eine undefinierte, dunkle Leerstelle, die erst durch weitere aus der Erinnerung auftauchende Bilder sukzessive angefüllt werden kann und die gleichzeitig – als Darstellung einer *Abwesenheit* von Licht - als Zeichen für den nie überwundenen Verlust angesehen werden muss. Wenn man das Licht hier als bildschaffenden Akteur betrachtet, so erhält hier die resultierende Darstellung die größte Bedeutungstiefe genau an den Stellen, wo kein Licht ist. Es liegt auf der Hand, bei der Beschreibung der Gestalt Maries an Schattenrisse oder gar Schattentheater zu denken, aber auch eine Beeinflussung durch die frühe Photographie kann hier als durchaus möglich angesehen werden. Dabei sind im Besonderen die Experimente von Henry Fox Talbot zu erwähnen, welcher Gegenstände ohne das Medium einer Camera obscura direkt durch Auflegen auf lichtsensibilisiertes Papier abbildete. Auch in diesem Fall manifestiert sich das, was durch das Licht bzw. den *Zeichenstift der Natur*²⁵⁹ dargestellt wird, durch die Abwesenheit von Lichtkontakt mit dem empfindlichen Untergrund. Die Fixierung der dunklen Gestalt Maries in der Erinnerung der ‚Camera obscura‘ Johannes Wachholder erscheint demnach wie das Ausgangsmaterial für ein „photogenic drawing“²⁶⁰ im Talbotschen Sinne.



Abb. 4: Fox-Talbot: Farnblatt

²⁵⁹ Fox Talbot veröffentlichte seine Studien mit dem Titel *The Pencil of Nature* zwischen 1844 und 1846 in sechs Teilen mit je drei bis sieben Photographien. Vgl. dazu Michel Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, S. 62.

²⁶⁰ Robert Lassam, *Fox Talbot*, The National Trust, 1987, S. 11.

Über diese Verbindungslinie zur Photographie in Bezug auf die Gestaltungsmittel (Licht) hinaus ergeben sich auch Gemeinsamkeiten in der Rezeption sowohl der frühen Photographien als auch der *Chronik der Sperlingsgasse*. Auf Seiten des Rezipienten kommt es vor allem darauf an, dass die Transferleistung über das Medium funktioniert und auf diese Weise das, was er sieht, für ihn einen gewissen Grad an Verständlichkeit aufweist. Gerade letztere erweist sich bei der „unberufenen“ Lektüre der *Chronik der Sperlingsgasse*, wie bereits deutlich wurde, als sich dem Leser auf den zweiten Blick offenbarende Schwierigkeit. Ähnliches gilt auch für die Photographie und hier im Besonderen für ihre früheste Form, die Daguerreotypie. Die spiegelnde Glasfläche, auf der sich das Bild abzeichnete, erzwingt beim Betrachter eine gewisse Rezeptionshaltung, denn nur unter einem bestimmten Schwinkel ist das Bild eindeutig zu erkennen. Darüber hinaus machte der gegenüber Gemälden als teilweise verwirrend wahrgenommene Detailreichtum - bis in winzigste Feinheiten hinein - die Lupe zu einem bevorzugten Betrachtungsmittel. Der Rezipient früher Photographien wurde demnach mit seinen herkömmlichen Bildbetrachtungsweisen dem neuen Medium nicht mehr gerecht – er musste neu sehen lernen. Somit stellen sowohl die *Chronik der Sperlingsgasse* als auch die photographische Abbildungsform neue Anforderungen an die menschliche Rezeptions- und Visualisierungskraft, wobei diese die fehlenden Zusammenhänge herstellen muss, über unendlichem Detailreichtum eine übergeordnete Struktur nicht aus dem Auge verlieren darf und dabei eventuell auftretende Leerstellen mit autogeneriertem Sinn zu füllen imstande sein sollte. In jedem Fall verlangt die Darstellungsform also nach einem „komplettierenden Betrachter“²⁶¹.

Wenn man nun abschließend alle diese Gesichtspunkte zusammen betrachtet, besteht kaum mehr ein Zweifel daran, dass die *Chronik der Sperlingsgasse* das neue Medium Photographie in vielerlei Facetten reflektiert, vor allem aber in ihrer formalen Gestaltung und ihrer immanenten poetologisch-ästhetischen Diskussion. Dabei bildet der Blick aus dem Fenster den zentralen Ort dieses Reflexes, denn dort wird die Rahmenschau des 18. Jahrhunderts, welche beispielsweise in E.T.A Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster* noch als eine divergenz-integrierende Erzählmotivierung funktioniert, in eine fragmentarisierende, präphotographische Wahrnehmungsform überführt. Im Fokus dieser durch die Photographie beeinflussten Fortführung des aufklärerischen Sehepunkt-Sehens befindet sich allerdings das wahrnehmende und schreibende Subjekt und damit sämtliche wahrnehmungssteuernde Eigenschaften, die mit diesem verbunden sind (z.B. Claudius-Lektüre), und auch dessen

²⁶¹ vgl. Mergenthaler, S. 210.

Einschränkungen (z.B. Myopie). Einerseits führt dieser Umstand dazu, dass die *Chronik* sich phasenweise wie ein Protokoll der Sprach- und Wahrnehmungsunsicherheit des Erzählers lesen lässt, wobei dessen Zweifel an einer gelingenden transmedialen Übertragbarkeit in diesem Zusammenhang das Hauptaugenmerk bilden. Andererseits wird versucht, das vom Erzähler Wahrgenommene, also auch seine ‚Erinnerungsbilder‘, in möglichst authentischer Weise zu schildern. Seine Erinnerung verläuft sprunghaft und weist große Lücken auf, seine Wahrnehmung des Umfelds in der Gegenwart, zu der auch seine Blicke aus dem Fenster zählen, erscheint ausschnitthaft und zuweilen zusammenhanglos. Der dadurch entstehende Text liefert dem Rezipienten ein aus einzelnen Blättern bestehendes ‚Bilderbuch‘, dessen Gesamtzusammenhang nur durch synthetisierendes und kompletierendes Lesen erschlossen werden kann. So verwundert es nicht, dass sich Wachholders „Chronik der Sperlingsgasse“ der gleichen ästhetischen Kritik wie die frühe Photographie ausgesetzt sieht, nämlich zusammenhang-, farb- und leblos zu wirken. Der Chronist als Erzähler-Subjekt fungiert allerdings innerhalb des Textes nicht als einziger Träger von Schaffenskraft. Das Licht, das schließlich auch im Rahmen photographischer Darstellungen als Urheber-Element angesehen wird, tritt in bildschaffender und bildtransportierender Form in ein Inspirations- und Konkurrenzverhältnis zum Erzähler der „Chronik“ – aus Licht-Bildern werden Wahrnehmungsbilder und daraus wiederum am Ende Text-Bilder.

4.2. Textspiegel und Projektionsflächen – bildende Kunst bei Wilhelm

Raabe

Formen von Transmedialität und wahrnehmungsabbildenden Schreibens erscheinen, wie man gesehen hat, in Raabes Werken immer wieder wie Friktionsflächen des Erzählflusses. Die Bildhaftigkeit der Erinnerung kollidiert mit der Handlungsfixiertheit der Erzählung, was schließlich seine Erzähler in immer wiederkehrenden Fällen dazu bringt, die Schwierigkeiten des Übergangs von einem Medium in das andere explizit zu thematisieren und die dabei entstehenden Reibungsverluste zu beklagen. Demgegenüber sind Werke bildender Kunst (dazu soll hier auch die Photographie gezählt werden) durch ihre materielle Konstitution in Bezug auf den Schreibprozess um ein Vielfaches unproblematischer. Sie unterliegen zwar letztendlich ebenso den Gesetzen und Restriktionen der transmedialen Übertragbarkeit, reflektieren jedoch als fiktionalisierte Gegenstände eine dem Rezipienten im Gegensatz zu erzählten Erinnerungsbildern vertraute Sphäre (fiktiv gespiegelter) Realität.

Bildende Kunst erhält in den Texten Raabes keineswegs den gleichen Raum und Stellenwert, den sie bei Zeitgenossen wie etwa Theodor Fontane oder Gottfried Keller einnimmt. Der Autor konstituiert ihre Rolle jedoch in den Fällen, in denen die Rede von Gemälden, Statuen o.ä. ist, nie als untergeordnet oder gar eindimensional, sondern instrumentalisiert sie stattdessen in vielfältiger Weise. Im einfachsten Modus erscheint sie als inhaltsleeres Bildungsgut, welches, abgelöst von der Metaebene eines inhärenten Zeichenwerts, zum immer mehr an Bedeutung verlierenden Rangabsicherungscode innerhalb einer bestimmten Bevölkerungsschicht verkommt. Bleibt ein Anteil ihres Zeichencharakters erhalten, fungiert die bildende Kunst bisweilen als ein der inhaltlichen Ebene zuzuordnender Textspiegel, der durch seine ikonographische Abbildungsfunktion dem Autor ein übersprachliches Gestaltungselement an die Hand gibt.²⁶² Wirken Kunstwerke, sofern sie im Sinne von Textspiegeln eingesetzt werden, kaum oder nur indirekt handlungsbestimmend, so findet man bei Raabe oftmals auch solche, die einen unmittelbaren Einfluss auf die Handlung ausüben, zuweilen sogar im Zentrum des Geschehens stehen oder Handlungsknotenpunkte bilden. Die Übergänge im darstellerischen Feld zwischen Textspiegel und Handlungselement sind allerdings oftmals fließend. Als eine weitere und womöglich die für Raabe wichtigste Facette in der Verschriftlichung bildender Kunst ist die ihr durch ihre Materialität immanente Möglichkeit als Projektionsfläche aufgefasst zu werden. Bildende Kunst wird durch einen von außen an sie herangetragenen Gehalt bildlichen oder sprachlichen Charakters überschrieben und reflektiert auf diese Weise sich wechselseitig beeinflussende Zeichenebenen. Ausgehend von der kaum an den Textgehalt gebundenen Betrachtung von Kunst als Bildungscode bis hin zu ihrer Funktionalisierung als Projektionsfläche kann man eine immer tiefer gehende Verankerung des beschriebenen Kunstgegenstands in der textuellen Tiefenstruktur feststellen. Dies geht einher mit einer graduellen Verlagerung des Schwerpunkts weg von einer rein formalen Wahrnehmung von bildender Kunst, deren selbstbezügliche Ekphrasis zu einer Reduktion auf letztendlich bloße Begrifflichkeit führt, hin zu einer Erzählweise, in der Kunstwerke zu multivalenten Bezugspunkten sowohl der Entwicklung der Handlung als auch der Charaktere werden. Ekphrasis ohne Funktionalisierung des Beschriebenen ist somit zwar möglich und kann, wie man sehen wird, bestimmten Absichten dienen; dennoch erscheinen ekphrastische Strukturen mit über sie hinausweisendem Textbezug bei Raabe weitaus häufiger und sind auch von größerer Wichtigkeit. Berücksichtigt werden muss in Bezug auf Kunstbeschreibung in den Texten von Wilhelm Raabe allerdings auch, dass es sich dabei überwiegend um fiktive Kunstwerke handelt, welche kein materielles Gegenstück in der

²⁶² Als gutes Beispiel für einen solchen Textspiegel mag hier Theodor Fontanes *L' Adultera* gelten; vgl. dazu H. Pfothner: *Sprachbilder*, S. 191.

zeitgenössischen Realität aufweisen. So stellt sich beispielsweise kaum die Frage nach individuellen deskriptiven Eigenheiten oder dem Bild-Mehrwert des Dargestellten, denn die Form in der das Kunstwerk wiedergegeben wird, ist schließlich die einzige Form in der es existiert – als Text.²⁶³ Möglicherweise eignen sich solche Bild-Fiktionen gerade deshalb so gut für Textspiegelungen, Textbereicherungen und Überblendungstechniken, weil es dem Rezipienten nicht gelingen kann, die Ausschnitthaftigkeit und Selektivität ihrer Beschreibung durch eventuelles Auffüllen der Aussparungen aus der eigenen Erfahrung zu überwinden: man ‚sieht‘ in jedem Fall nur so viel, wie man sehen soll. Im Folgenden sollen die bereits angesprochenen Verschriftlichungsmodi von bildender Kunst in Raabes Texten genauer beleuchtet werden.

In Dresden ist's schön. Die Elbe ist dort so breit wie in Magdeburg am Herrenkrug, in dem Bildersaal bin ich auch gewesen, aber es waren mir fast zu viele Bilder drin, und so bin ich umgekehrt; aber ich bringe einen Katalog mit.²⁶⁴

Diese Zeilen schreibt Henning von Lauen an seine Familie, als er auf seiner Bildungsreise in Wien Station macht und Tonie Häußler wiedertrifft, die zu diesem Zeitpunkt bereits todkrank ist. Bevor er allerdings dazu kommt den Daheimgebliebenen diese traurige Entwicklung mitzuteilen, fasst er erst einmal den bisherigen Verlauf der Reise zusammen, zu deren Zielen auch die oben genannte Dresdner Gemäldegalerie zählte. Der Schreiber des Briefes, ein nicht übermäßig gebildeter junger Mann aus dem im Niedergang begriffenen Landadel, kapituliert hier angesichts einer Überfülle an Kulturgütern, die bei ihm Geist und Auge in gleichem Maße überfordern. Durch die optische Überreizung nimmt Henning die Bilder allenfalls räumlich bzw. gegenständlich wahr, entkleidet sie jedoch ihres Inhalts und ihrer eigentlichen Bildlichkeit. Nichts von der als beinahe amorphe Masse rezipierten bildenden Kunst wird verinnerlicht, im Gegenteil, die Perzeption erscheint durch mangelndes tiefergehendes Interesse und die Unmenge an Eindrücken geradezu blockiert. Weil nichts in seinem visuellen Gedächtnis gespeichert wird, kann er folglich auch nichts berichten. Anstatt mit einer Ekphrasis der Höhepunkte der Dresdner Gemäldegalerie aufzuwarten, reduziert er das Erlebnis auf die reine Begrifflichkeit: dort sind „Bilder“, und davon „fast zu viele“.

²⁶³ selbst diese Art von Beschreibung „erschafft“ kein neues Kunstwerk, sondern, da „die Sache und ihre Beschreibung [...] in der Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Welt miteinander verknüpft“ sind (Emil Angehrn: *Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung*, in: Boehm/Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München, 1995), ein nach realen Vorbildern zusammengestelltes, an der verwendeten Stelle optimal funktionierendes Konstrukt.

²⁶⁴ *Der Schüdderump* BA Band 8, S. 279.

Ursprünglich multireferentielle Bild-Zeichen werden damit durch ihre Verarbeitung zu einem auf sich selbst verweisenden Schrift-Zeichen, welches für den gesellschaftlichen Code des Statusanspruchs, welcher bei einer Reise nach Dresden einen Besuch der Gemäldegalerie vorschreibt, absolut ausreicht. Als zusätzliche Beglaubigung für den obligatorischen Bildungserwerb und gleichzeitige Verlagerung der Verarbeitung des Kunsterlebnisses nach außen dient der Katalog. Zur Zeit, als der *Schüdderump* erschien (1869/70), war der Katalog der Dresdner Gemäldegalerie noch nicht illustriert, sondern es handelte sich um ein reines Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke²⁶⁵. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts finden sich darin Tafeln mit Abbildungen. Henning nimmt also keine individuelle, visuell und intellektuell verinnerlichte Erinnerung an den Galeriebesuch mit nach Hause, sondern eine das Gesehene (bzw. das, was man gesehen haben sollte) vermittelnde Erinnerungsstütze. Eine von Henning in seinem Brief konsequent vermiedene Klassifizierung und summierende Ekphrasis ist im Katalog bereits geleistet und damit nutzt er zugleich die sich ihm in diesem Zusammenhang bietende Möglichkeit, eventuell auftretende Schwierigkeiten, welche mit einer Übersetzung vom Bildlichen ins Schriftliche verbunden sind, geschickt zu umgehen. Die vorgefertigte Bildbeschreibung (in Verknüpfung mit den wichtigsten Eckdaten wie etwa Größe und Datierung) ermöglicht ein beliebig oft reproduzierbares Vergegenwärtigen des Bestands an Kunstwerken in der Dresdner Gemäldegalerie zur Zeit des Besuchs und Katalogerwerbs. Durch die Weitergabe des Katalogs an andere Interessierte, wie hier Hennings Familie, erfährt das ursprüngliche Kunsterlebnis, so wenig tiefgehend es in diesem Fall auch gewesen sein mag, aufgrund einer vereinfachten Zugänglichkeit der relevanten Informationen eine zusätzliche Ent-Individualisierung. Das im Medium der Schrift vorliegende Verzeichnis von Kunstwerken offeriert dem Rezipienten zunächst einmal lediglich autoreferentielle Zeichen, da die Bilder – auch in Hennings Fall – nicht direkt und persönlich visuell wahrgenommen wurden. Da Schrift-Zeichen aber in jedem Fall bei der Rezeption durch Erfahrungsinhalte der visuell organisierten Erinnerung angefüllt werden (hier wären es wohl früher einmal betrachtete Gemälde des gleichen Malers oder auch einfach motivgleiche Bilder aus der Epoche), können beim Leser virtuelle Bilder entstehen, welche ihm im Rahmen des gesellschaftlichen Statuscodes als Hintergrund für die rein begriffliche Bezeichnung dienen können und dadurch die Konversation über Kunst erleichtern.

²⁶⁵ Für ihre Hilfe und bereitwilligen Auskünfte bezüglich des Katalogs der Dresdner Gemäldegalerie danke ich an dieser Stelle dem Konservator für italienische Malerei der staatlichen Kunstsammlungen Dresden Dr. Andreas Henning und Frau Patrizia Solombrino. Erst ab dem Jahr 1896 enthielt der Katalog ausgewählte Abbildungen. Als besonders interessant in diesem Zusammenhang erscheint allerdings, dass bereits im Jahr 1878 eine Bestandsaufnahme mit photographischen Abbildungen veröffentlicht wurde (Julius Hübner: *Die Dresdner Galerie in Photographien nach den Originalgemälden. Deutsche und niederländische Schulen*, Berlin, 1878).

Raabes Romane der sogenannten „Stuttgarter Trilogie“²⁶⁶, zu denen neben dem *Hungerpastor* und *Abu Telfan* eben auch der *Schüdderump* zählt, zeichnen sich – besonders wenn man sie vor dem Hintergrund des gesamten Raabeschen Schaffens betrachtet – durch geradezu auffällig explizite Gesellschaftskritik aus. So ist es nicht verwunderlich, dass bildende Kunst nicht nur im *Schüdderump* als Mittel zur satirischen Entlarvung der zeitgenössischen Bildungsgesellschaft dient, sondern auch noch in einem weiteren Roman der Stuttgarter Zeit, nämlich dem *Hungerpastor*. Im Jahr 1863 veröffentlicht und damit in seiner Entstehungszeit vor den anderen beiden Stuttgarter Texten liegend enthält er Passagen, die in ihrer unverblühten Direktheit in Bezug auf gesellschaftliche Kunstdiskurse (abgesehen von seiner 1889 veröffentlichten Erzählung *Der Lar*²⁶⁷) in den übrigen Schriften Raabes wohl kaum mehr übertroffen werden. Entscheidend sind hierbei, wie auch in der obigen Textsequenz aus dem *Schüdderump*, die Ablösung jeglicher Äußerung über Kunst von ihrem eigentlichen bildlichen Charakter und ein Verzicht auf Beschreibung zu Gunsten von Benennung. Dabei ist weder der Kunstwert noch die Transmedialitätsfrage von Bedeutung, wie folgende Passage aus dem *Hungerpastor* deutlich zeigt:

Die Geheime Rätin schwärmte sehr für den Weg der Heiligen Gottes und für die altitalienischen Bilder mit ihren himmelwärts blickenden Jungfrauen, Märtyrern und Donatoren. Sie schwärmte für die beseligten Künstler, welche die Bilder in Tempera und Öl gemalt hatten, und Professor Blüthemüller stimmte ihr in Ekstase bei und verriet nicht, was für gottverlassene, heillose Kanaillen und Halunken die Maler sowohl wie die Donatoren öfters waren.²⁶⁸

Individuelle Darstellungsweisen einzelner Künstler sind für die Geheime Rätin ebenso wenig von Bedeutung wie die Besonderheiten und der Charakter eines einzelnen Gemäldes. Im Zentrum stehen hier stattdessen die Benennung und Aufzählung typischer Inhalte und Merkmale einer bestimmten Kunstrichtung. Auch die Adjektive, die in ihrer eigentlichen Funktion ja beschreibende Elemente sind, unterstützen in diesem Fall nur die Typisierung des Benannten und betreiben somit eine verstärkte Verallgemeinerung und Ent-Individualisierung der an sich einzigartigen Kunstwerke. Als Folge davon verschwimmen die bildlichen Konturen und treten hinter die benennende Sprache und Begrifflichkeit zurück. Aus einer nicht greifbaren Vielzahl an „himmelwärts blickenden Jungfrauen, Märtyrern und Donatoren“

²⁶⁶ Diese Benennung erfolgte von Seiten Wilhelm Jensens in einem Brief an Raabe.

²⁶⁷ Dieser Text erfährt eine gründliche Betrachtung bezüglich ihrer besonderen kunstdiskursiven Einflüsse im Kapitel zur Funktionalität von Photographie und soll hier nur am Rande erwähnt werden.

²⁶⁸ BA Band 6, S. 255f.

kann sich beim Leser kein fest umrissenes Bild zusammensetzen, allerhöchstens wird dadurch eine Vorstellung von einer unbegrenzten Anzahl *möglicher* Bilder evoziert, deren Inhalt wiederum auf gewisse, immer wieder auftretende Elemente reduziert scheint. Parallel dazu betreibt Blüthemüller eine gleichwertige, in ihrer Semantik jedoch eher in die Gegenrichtung zielende Ent-Individualisierung der einzelnen Kunstschaffenden, indem er den beseligten Gemälde-Heiligen die in entsprechendem Maßstab gottverlassenen Maler-Halunken gegenüberstellt. Auch als Moses Freudenstein, der sich nunmehr Theophile Stein nennt, anschließend im größeren Kreis über präraffaelitische Malerei spricht, wird diese unbildliche Sichtweise beibehalten:

Eine treffliche Abhandlung über die Präraffaeliten gab nun der Doktor Stein dem kleinen Kreise zum besten und zeigte seine Belesenheit, Kunsterfahrung und Weltkenntnis aufs glänzendste. Geistreiche Blicke warf er nach allen Seiten hin aufs Leben; und die große Kunst, mittelmäßige oder gar alberne Gedanken anwesender Leute, von denen man etwas zu erlangen wünscht, brillant aufzupolieren und sie ihnen dann als ihr eigenstes Eigentum mit einer Verbeugung zurückzugeben, verstand er vortrefflich.²⁶⁹

Auch diese Abhandlung ist also weit entfernt von individuellem Kunstempfinden oder einer unverstellten bzw. unmittelbaren Betrachtung, sondern ihr Inhalt leitet sich aus einer indirekt erworbenen Mischung aus „Belesenheit“, angesammelter „Kunsterfahrung“ und „Weltkenntnis“ ab. Das in eine für die anwesende Gesellschaft leicht verdauliche Form gebrachte Bildungswissen wird von dieser absorbiert, dem eigenen Kommunikationshabitus angepasst und in den persönlichen Gesprächsthemenvorrat „als ihr eigenstes Eigentum“ integriert. Somit setzt sich auch in diesem Fall eine Kommunikation über Kunst – wie schon im Brief Henning von Lauens angedeutet – nur mit Hilfe von Vorgefertigtem (wie z.B. Katalogen und Büchern) und begrifflichen Versatzstücken in Gang. Das eigentliche Kunsterlebnis ist innerhalb dieser Konstellation obsolet geworden und visuelle Erfahrung wird durch reine Begrifflichkeit in den Hintergrund gedrängt. Als daraufhin Kleophea, die Tochter der Geheimrätin Götz, versucht, tatsächliches persönliches Kunstempfinden in Verbindung mit der Schilderung eines Traums, in welchem ihr Kunstwerke der Antike lebendig und als „Verwandte“²⁷⁰ gegenübergetreten waren, in das allgemeine Gespräch einzubringen, kommt dieses, kaum überraschend, zu einem abrupten Stillstand. Raabe entwirft an dieser Stelle einen etwas toposlastigen Spannungsraum, in dem sich die als

²⁶⁹ W. Raabe *Der Hungerpastor* BA Band 6, S. 256.

²⁷⁰ *Der Hungerpastor* BA Band 6 S. 257.

oberflächlich-manierierte „chinesische“²⁷¹ Kunst erscheinende präraffaelitische Malerei gegenüber antiken Idealen der Natürlichkeit und Schönheit wie z.B. dem Apoll von Belvedere oder dem Dornauszieher²⁷² zu behaupten sucht und dabei scheitert. Das Sprechen über die präraffaelitische Kunst gelingt also nur in einem Rahmen, in dem mit wiederkehrenden Versatzstücken, wie z.B. mit Gelesenem oder auf Vorträgen Gehörtem, Konversation betrieben werden kann, ohne dabei eine als störend empfundene Unvermitteltheit der Rezeption berücksichtigen zu müssen. Gerade wenn man die zeitgenössische Kunstkritik betrachtet, erscheint es jedoch gerade vor dem Hintergrund einer Arbeit über Photographie, wie sie hier vorliegt, als besonders interessant, dass bestimmte Kritikpunkte, die in Bezug auf photographische Darstellungen immer wieder auftauchen, dem allgemeinen Tenor der Kritik an den Präraffaeliten auffallend ähneln. Thematisch bedienten sich die präraffaelitischen Künstler zwar gerne bei historischen Vorbildern, was auch durch den Hinweis auf die „himmelwärts blickenden Jungfrauen“ bei Raabe unterstrichen wird; formal schlugen sie dagegen einen völlig neuen Weg ein. Ihre Abkehr von gängigen Stilprinzipien und ihre bedingungslose Orientierung an der Realität offenbarten im Vergleich zur übrigen Kunst des 19. Jahrhunderts eine extreme Mimesisgläubigkeit, die von der Kritik im Allgemeinen abgelehnt wurde. Die folgende Passage aus einer Besprechung, die anlässlich einer Ausstellung der Royal Academy im Jahr 1852 veröffentlicht wurde, betrachtet die präraffaelitische Malerei zwar durchaus als Innovation, warnt aber vor extremeren und detailversesseneren Ausprägungen der Stilrichtung:

We shall not repeat our former remarks on the obvious blemishes of these reformers, – nor dwell on their conceits, puerilities, pedantries or finical prettinesses of thought and of treatment, at variance with and beneath true Art. We have pointed out their contempt of aerial and linear perspective and of chiar-oscuro. One trick may be substituted for another, – and in the close but misdirected observance and imitation of everything, and in a neglect of selection, the relative value of form and colour may be lost sight of, until the surfeited eye sickens at an atomic analysis which demands the microscope to examine and the leisure of monastic illuminators to execute it. In some measure this is the reaction against ultra-Turnerism; which left too much to the imagination, and only shadowed forth what might and ought to have been

²⁷¹ *Der Hungerpastor* BA Band 6 S. 257.

²⁷² vgl. *Hungerpastor* BA, Band 6, S. 257.

better expressed by outline and detail. But this reaction carried to the extreme involves a sacrifice of the end to the means.²⁷³

Wenn der Kritiker hier an der fehlgeleiteten künstlerischen Beobachtung und Nachahmung von Allem Anstoß nimmt, bei der nichts der rezipierenden Einbildungskraft überlassen bleibt und der eigentliche Bildgehalt zurückgedrängt wird, so entspricht seine Argumentation beinahe bis ins kleinste Detail der damals üblichen Photographiekritik. Der Münchener Maler und Zeichner Eduard Schreiner richtete beispielsweise 1864 ein *Offenes Sendschreiben an die Kommission der königlich bayerischen Akademie der bildenden Künste zu München in Angelegenheiten der Photographie, bezüglich ihrer Stellung zur Kunst*, in welchem besonders dieser Punkt in den Mittelpunkt seiner ablehnenden Haltung gestellt wird:

Das künstlerische Gefühl wird verletzt durch die zynische Frechheit, mit welcher die kleinste Form einer Hautfalte, eine Hautbildung, jedes einzelne Haar, sich mit derselben gedankenlosen Arroganz sich in den Vordergrund drängt, wie die eigentliche Grundform, durch welche der Charakter des Gegenstandes ausgeprägt ist.²⁷⁴

Diese oft zitierte „Härchen-und-Warzen-Realität“ wird zusammen mit dem „Toten Spiegel“ der Natur zum gebräuchlichsten Topos für die photographische Wirklichkeitswiedergabe.²⁷⁵ Neben der übermäßig realistischen Darstellung kritisierte man auch, wie in obigem Sendschreiben bereits anklingt, die auch mit der präraffaelitischen Malerei assoziierte mangelnde Gewichtung im Bereich des Abgebildeten. Alles steht ebenbürtig mit der gleichen Genauigkeit und Schärfe vor dem Auge des Betrachters und keine wie auch immer geartete Auswahl lenkt den Blick. Fehlende Selektion kann in diesem Zusammenhang sowohl räumlichen als auch zeitlichen Charakter aufweisen, wobei die räumliche Variante die Rezeption vor allem durch exzessiven Detailreichtum in den nicht inhaltlich relevanten Bildbereichen (wie z.B. Mauerwerk) erschwert. Die zeitliche Form wird hauptsächlich im Zusammenhang mit der Kritik an der Photographie thematisiert und attestiert dieser dabei einen Mangel in der Auswahl des richtigen Augenblicks für die stattfindende Abbildung. Besonders die lange Belichtungszeit bei der frühen Photographie führt in den Augen der Kritiker aufgrund der Verdichtung eine Zeitdauer zu einem Darstellungsmoment zu einer

²⁷³ *Fine Arts: Royal Academy* in: *Athenaeum* 1282 (22 Mai 1852), 581-583, hier zitiert nach der Homepage des „Servus“-Projekts der „Affiliated Departments of English & Communication“ an der Duquesne-University in Pittsburgh, U.S.A., http://www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/A22may52.html.

²⁷⁴ Eduard Schreiner nach Gerhard Plumpe: *Theorie des bürgerlichen Realismus*, S. 174.

²⁷⁵ Gerhard Plumpe: *Der tote Blick*, S. 35.

Gleichwertung der in diesem ‚Moment‘ eingegangenen Zeitpunkte, wobei letztendlich nur Nichtssagendes konserviert wird. Zudem fehlt aus Sicht der Kritik den bildschaffenden Elementen der Photographie (dem Licht und dem photographischen Apparat) durch ihre rein mechanischen Qualitäten die Fähigkeit, eine künstlerische Auswahl vorzunehmen:

Im „Daguerreotyp [...] sieht man, dass die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit ist, denn das mit allen kleinsten Formen [...] im langweiligen, stieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von der Maschine ausgeführte Gesicht ist gerade nicht das Wahre.“²⁷⁶

Über diese argumentativen Gemeinsamkeiten in der Kritik an der Photographie und der präraffaelitischen Kunst hinaus erscheint eine bestimmte Formulierung in der Ausstellungsbesprechung vom 22. Mai 1852 eine noch weiter reichende Verwandtschaftsbeziehung zwischen beiden Darstellungsformen herzustellen. Indem der Autor in Anbetracht des ‚übersättigten Auges‘ des Betrachters ein Mikroskop als einzig angemessenes Hilfsmittel zur Wiederherstellung einer ausgewogenen Objekt-Rezipient-Relation voraussetzt, stellt er – bewusst oder unbewusst – einen Bezug zum wichtigsten Kriterium der frühen Photographie her: ihrer dem menschlichen Auge überlegenen Wirklichkeitserfassung. Schon in den ersten Beschreibungen des neuen Mediums spiegelt sich das Erstaunen über die Wiedergabe feinsten, sich dem bloßen Auge entziehender Details, deren Existenz sich lediglich durch die Verwendung vergrößernder optischer Instrumente nachweisen lässt.

Im Zusammenhang mit der Vorliebe der präraffaelitischen Künstler für detailgenaue und realitätsnahe Darstellungen ist es kaum überraschend, dass diese Kunstform sich auch in einem photographischen Zweig manifestierte, der sogenannten „pictorial photography“²⁷⁷. Die bekanntesten Vertreter auf diesem Gebiet waren Julia Margaret Cameron, Oscar Gustave Rejlander²⁷⁸ und Henry Peach Robinson, welche auf verschiedene Weise photographisch ihren Beitrag zur Kunst des viktorianischen Zeitalters leisteten. Die Maler selbst zeigten ihrerseits ebenso keine Berührungängste mit dem neuen Medium und setzten Photographien

²⁷⁶ Friedrich Theodor Vischer nach Gerhard Plumpe: *Der tote Blick*, S. 46.

²⁷⁷ vgl. Jennifer Green Lewis *Framing the Victorians*, London, 1996, S. 4.

²⁷⁸ Rejlanders Photographien zeichneten sich durch eine äußerst komplexe und aufwendige Montagetechnik aus, bei welcher dutzende von Einzelnegativen für einen einzigen photographischen Abzug arrangiert wurden. Vgl. dazu Walter Koschatzky *Die Kunst der Photographie*, S. 113.

als Vorlagen für ihre Gemälde ein²⁷⁹; die Photographen ließen sich auf der anderen Seite wiederholt von präraffaelitischen Kunstwerken inspirieren, wie folgendes Bildbeispiel anschaulich illustriert:



Abb. 5: Julia Margaret Cameron *Call I follow: I follow, let me die (li.)* und Dante Gabriel Rossetti *Beata Beatrix*

Beide Medien beeinflussten einander also wechselseitig, die Malerei ahmte die Photographie nach und die Photographie orientierte sich an der Malerei²⁸⁰: „Bei Rossettis Gemälde *Beata Beatrix* ist die Ähnlichkeit zu der Fotografie *Call I follow: I follow, let me die* [...] offensichtlich.“²⁸¹

Auch wenn es bei Raabes Kunstgesprächen im *Hungerpastor* nicht um photographische Abbildungen geht, so dominiert doch in den Unterhaltungen - als Spiegel des Besprochenen - durchgehend ein Eindruck von ausgeprägter Oberflächlichkeit, welcher, wie man gesehen hat, sowohl der präraffaelitischen Kunst als auch der Photographie seitens der Kritik zugemessen wurde. Die Textpassage reflektiert somit die gängigen zeitgenössischen Reaktionen auf die neue Kunstrichtung und folgt ihnen in ihrer überwiegenden Ablehnung des unverklärten Darstellungs-Hyperrealismus und ihrer Einstufung als Modeerscheinung mit unsicherer Zukunft. Dennoch fungiert das Gespräch über präraffaelitische Malerei hier nur in zweiter Linie als eine vom Autor wahrgenommene Möglichkeit zeitgenössische Kunstdiskurse in seinen Text einzuflechten. Im Gegensatz zu der Erzählung *Der Lar*, auf die im Rahmen einer Funktionalitätsbestimmung von Photographie bei Wilhelm Raabe noch detailliert eingegangen wird und in welcher die Diskussion über die Wertschätzung von Photographie

²⁷⁹ Dante Gabriel Rossetti malte nachweisbar des Öfteren nach Photographien und photographischen Portraits von Jane Morris. Vgl. dazu Ulrich Pohlmann über präraffaelitische Photographie in: Ulrich Pohlmann und Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hgg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur!* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung), München, 2004, S. 273.

²⁸⁰ Der Maler George Frederic Watts und die Photographin Julia Margaret Cameron engagierten für die Ausführung ihrer Ideen des Öfteren sogar dieselben Modelle wie beispielsweise den aus Italien stammenden Alessandro Colorossi. Vgl. dazu Ulrich Pohlmann, a.a.O., S. 273.

²⁸¹ Ebenda, S. 273.

und Malerei sowie über das Verhältnis zwischen Literatur und Journalismus die Handlung wiederholt steuert und zuweilen sogar zu überlagern droht, dient im *Hungerpastor* die bildende Kunst lediglich als Bühne, auf der die Protagonisten die Möglichkeit zur Selbstdarstellung wahrnehmen. Der Blick wird somit nicht auf das Benannte, sondern auf die Benennenden geworfen; Absichten und Charaktere werden in diesem Zusammenhang durch jeweilige Eigenheiten in der Art und Weise, in welcher über Kunst gesprochen wird, deutlich. Da die Gesprächsgrundlage aus - von der ursprünglichen Bildlichkeit abgelösten - Sprachversatzstücken verschiedenster Herkunft besteht, können die handelnden Personen sich diese problemlos zu ihrem „eigensten Eigentum“ machen und für ihre Zwecke einsetzen. So benutzt beispielsweise die Geheimrätin die präraffaelitische Malerei, um sich selbst als fromm darzustellen, der gesellschaftliche Emporkömmling Doktor Theophile Stein vermag mit Hilfe seines Vortrags seine Bildung und sein Wissen in den Vordergrund stellen und Kleophea erweckt im Licht der von ihr erträumten antiken Kunstwerke den Anschein, einen ungekünstelt-naiven Gegenpart zum Rest der anwesenden Gesellschaft zu verkörpern.²⁸²

Im Gegensatz zu diesen ‚entbildlichten‘ Kunstwerken bestimmen von Raabe als Textspiegel eingesetzte Bilder gerade durch ihren dezidiert visuellen Charakter die Darstellung, welcher sich in im Wesentlichen durch den Aufbau von individualisierten optischen Sichtweisen und den Einsatz von künstlerischen Gestaltungsbesonderheiten manifestiert. Solche Bilder spiegeln den Text primär auf inhaltlicher Ebene, womit Raabe seiner sprachlichen Ausarbeitung ein wichtiges übersprachliches Element zur gezielten Rezeptionssteuerung an die Seite stellen kann. Sprachreflexive Bildlichkeit findet sich sowohl in einer auf einzelne Textpassagen beschränkten Form als auch in umfangreicheren, mit der Gesamthandlung eng verflochtenen Beschreibungen bildender Kunst.

In der *Chronik der Sperlingsgasse* übernimmt das Portrait Maries neben seiner Eigenschaft als nach dem Gedächtnis gemaltes Bildnis²⁸³ in zeitlichen Abständen immer wieder die Funktion eines Textspiegels. Die durch das Gemälde gespiegelten Beschreibungen beziehen sich dabei wiederholt auf Maries Tochter Elise:

²⁸² Wobei man hier anmerken muss, dass auch ihr Sprechen über Kunst vom Wunsch nach Selbstdarstellung (in Opposition zu ihrer Mutter) geprägt ist. Formal reflektiert Kleopheas durch Gefühl und Unmittelbarkeit bestimmter Gesprächsbeitrag – wie der des Doktors und der Geheimrätin – ganz bewusst die von ihr bezeichnete Kunstrichtung.

²⁸³ Franz Ralff fertigt das Bild nach dem Tod Maries allein anhand seiner visuellen Erinnerungen an sie an – um den Preis seines eigenen Lebens: „Je heller und sonniger die Farben auf der Leinwand aufblühten, je lieblicher der Lockenkopf Maries aus dem Grau auftauchte, desto bleicher wurden die Wangen meines Freundes, und eines Morgens – war er ihr hinabgefolgt und hatte sein kleines Kind und seinen Freund allein zurückgelassen.“ (BA Band 1, S. 48).

„Elf Jahre alt ist mein Kind jetzt in den Blättern der Chronik. Das runde Gesichtchen zieht sich schon mehr und mehr zu jenem Oval, welches das Bild dort an der Wand so lieblich macht; [...]“.²⁸⁴

Der Chronist Johannes Wacholder als Betrachter zieht in diesem Fall die wesentliche Verbindungslinie zwischen Gemälde und sprachlicher Repräsentation über die spiegelsymmetrische Geometrie der Kopfform, wobei auch die Chronologie der Blickrichtung die Auffassung des Bildes als Textspiegel unterstützt. Zuerst fällt der Blick auf das Gesicht von Elise, danach erst werden dem Rezipienten die gemeinsamen Umrisslinien in Bild und Text vor Augen geführt. Für den Beobachter Wacholder übernimmt das Bild über die Spiegelfunktion jedoch noch eine weitere Aufgabe, indem es einen visuellen Entwicklungsfluchtpunkt und eine unbedingte Referenz für das äußere Erscheinungsbild Elises darstellt. Wenn nun die Tochter einige Jahre später wieder mit diesem Gemälde verglichen wird, beschränkt sich die Übereinstimmung nicht mehr nur auf die Gesichtsform:

„Elise, Elise, nun bist du ein großes, schönes Mädchen geworden, und das Bild dort, welches dein toter Vater von deiner toten Mutter malte, gleicht einem Spiegel, wenn du so sinnend davor stehst und so süßtraurig lächelnd zu ihm emporblickst.“²⁸⁵

Hier hat sich das Aussehen Elises so weit der Repräsentation des Gesichts ihrer Mutter im Gemälde angenähert, dass eben dieses wie ein Spiegelbild auf den Betrachter Wacholder wirkt. Dieser Eindruck entsteht besonders dann, wenn Elise lächelt und auf diese Weise das charakteristische Lächeln der Mutter²⁸⁶ als nunmehr ihr eigenes in der Erzählgegenwart verankern kann. Der Zeitpunkt, an dem Elise in etwa das Alter der im Portrait abgebildeten Mutter erreicht hat und das Bild äußerlich zum Spiegel wird, markiert den Beginn eines neuen Kreislaufs in der zyklischen Geschichtsauffassung Wacholders. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass Elises Mutter nicht nur aus der Erinnerung ihres Mannes heraus zum Bild geworden ist, sondern darüber hinaus auch in der Erinnerung Wacholders (und damit auch in der durch seine Darstellung initiierten Visualisierung beim Rezipienten) mit einem nichtfiktionalen Werk der bildenden Kunst überblendet wird:

²⁸⁴ BA Band 1, S. 68.

²⁸⁵ BA Band 1, S. 128.

²⁸⁶ Das Besondere in Mariens Lächeln wird in der *Chronik der Sperlingsgasse* immer wieder thematisiert, so auch in dem Augenblick, in dem Wacholder das fertige Gemälde zum ersten Mal zu Gesicht bekommt: „Im zweiten Fenster stand Franzens Staffelei: das vollendete Bild Mariens - lächelnd, wie sie nur lächeln konnte - darauf lehnd.“ (BA Band 1, S. 54f.).

Da hängt im Museum der Stadt ein kleines Madonnenbild, wo die „Unberührbare“ den auf ihrem Schoß stehenden kleinen Jesus gar liebend-verwundert und mütterlich-stolz betrachtet. Dem Bilde glich *sie*, die ebenso blondlockig, ebenso heilig, ebenso schön war, und oft genug bleibe ich vor diesem Bilde, einem Werk des spanischen Meisters Morales, den seine Zeitgenossen *el divino* nannten, stehen, alter vergangener schöner Zeit gedenkend.²⁸⁷

Das Gemälde des spanischen Manieristen Luis de Morales, wegen seiner überwiegend religiöse Motive darstellenden Bilder ‚*el divino*‘ genannt, spiegelt also hier Marie Ralff, deren Portrait in der Wahrnehmung des Chronisten wiederum ihre Tochter Elise spiegelt. Vor diesem Hintergrund betrachtet wird deutlich, dass die Beschreibung Elises in der Rezeption eine doppelte Spiegelung durch ein fiktives und ein reales Kunstwerk erfährt, wobei gerade das Madonnenbild von Morales die beim Leser entstehende Vorstellung von Marie und Elise aufgrund der Möglichkeit eines tatsächlichen optischen Vergleichs entscheidend steuern kann. Das fast zeitgleich mit Elise im Zeitlauf der Erzählung auftauchende Bildnis Maries (den Bildinhalt stellt dabei die Mutter, für die externe Formgebung ist der Vater verantwortlich) ist das Einzige, was Elise von ihren beiden toten Eltern geblieben ist. Indem sie sich nunmehr diesem Zeichen für die Unverhältnismäßigkeit des frühen Todes von Franz und Marie Ralff äußerlich angleicht und damit den Kreislauf vollendet, neutralisiert sie durch ihr Leben die entstandene Leerstelle und befreit das Bild von seiner Todeskonnotation. Dennoch bleibt dem Portrait seine textspiegelnde Funktion erhalten, obwohl diese im weiteren Romanverlauf nicht mehr nur auf Elise beschränkt ist:

„Sie hatten Blumen gestreut [...] und alle hatten fröhliche, fröhliche Gesichter. [...] aber weder Himmelsblau noch Sonnenschein kamen an heiliger Reinheit dem Gesichtchen gleich, das sich an jenem ersten Mai an meine Schulter schmiegte und durch Tränen lächelnd zu mir aufschaute. Das Bild der Mutter sah aus seinem Rahmen und den Kränzen, die es heute umwanden, ebenfalls lächelnd auf uns herab. Lächeln, Lächeln überall!“²⁸⁸

Das Bild, abgelöst von seinem früheren Memento-Charakter, spiegelt in seiner mimischen Essenz – dem besonderen Lächeln Maries – die vorherrschende Stimmung bei allen Beteiligten der Szene.

Alle bisher besprochenen Passagen, in welchen Werke der bildenden Kunst den Textkontext widerspiegeln, stimmen darin überein, dass sie die sprachliche Ausgestaltung in einer

²⁸⁷ *Chronik der Sperlingsgasse* BA Band 1, S. 25f.

²⁸⁸ BA Band 1, S. 168 f.

fiktional oder nichtfiktional bedingten Visualität teilweise oder vollständig reflektieren. Der innere Blick des Rezipienten wird entweder zunächst auf das Sprachgeschehen und dann zum Bild als Textspiegel gelenkt, oder er wandert zwischen Text und Bild hin und her, was in beiden Fällen dazu dient äußerliche Analogiebeziehungen herzustellen, sei es durch Visualisierungen in der Phantasie bei fiktiven Bildern oder durch den Vergleich mit einem realen Kunstwerk. Dieses Verfahren kann von Raabe jedoch auch geschickt dazu verwendet werden die Erwartungshaltung des Lesers angesichts eines vermeintlichen Textspiegels gezielt zu täuschen. In seinem 1890 erschienenen Roman *Stopfkuchen* leitet er den Besuch Eduards auf der Roten Schanze auf eine eben solche Weise ein. Auch Eduard nähert sich dem Wohnsitz seines Freundes Heinrich Schaumann mit einer bestimmten Erwartungshaltung, welche nach und nach einem völlig neuen Anblick weicht. Fragt er sich zunächst noch „[...] wo waren die Hunde der roten Schanze? Die Wächter der Quakatzenburg?“²⁸⁹, so bemerkt er doch anschließend, dass eine „andere Mannschaft“²⁹⁰, eine friedlichere nämlich, den Wachtposten bezogen hat:

Wir kennen alle die alten hübschen, behaglichen Bilder, auf welchen am Tor mittelalterlicher Städte der Stadtsoldat auf der Bank unter dem letzten Edikt seines Senatus populusque, die Brille auf der Nase, den Bierkrug zur Rechten, die feuer-, schloß- und steinlose Flinte zur Linken, in idyllischer Ruhe und Beschaulichkeit an seinem Strumpf strickt. Ich habe selber solch ein Bild, Spitzweg gezeichnet, draußen zu Hause, drunten in Afrika, an der Wand über dem Sofa und Sofatisch meiner Frau [...].²⁹¹

Das in mehrfachen Variationen vorliegende Motiv des Soldaten in Friedenszeiten nimmt einen hohen Stellenwert innerhalb Carl Spitzwegs Oeuvre ein, wobei sicherlich das um 1860 entstandene Bild *Der strickende Vorposten* und das etwa um 1850 vollendete *Es war einmal* als die heute bekanntesten Bearbeitungen des Themas anzusehen sind. Indem Raabe ein solches Bild als Vorlage heranzieht für das, was Eduard bei seiner Ankunft auf der Roten Schanze sieht, und damit zugleich eine visuelle Übereinstimmung auf gleicher Stufe („Wir kennen alle [...]“) zwischen dem textinternen Betrachter und dem Rezipienten herstellt, steuert er die Vorstellung des Lesers auf den von ihm gewünschten Effekt hin. Indem nun der Rezipient die durch die Beschreibung evozierte Visualisierung des Spitzweg-Gemäldes auf die inhaltliche Ebene von Raabes Text projiziert und das Bild für einen Textspiegel hält, geht

²⁸⁹ *Stopfkuchen*, BA Band 18 S. 50.

²⁹⁰ *Stopfkuchen*, BA Band 18 S. 51.

²⁹¹ *Stopfkuchen*, BA Band 18, S. 51.

er hier allerdings in eine trickreich gestaltete Falle des Erzählers. So wird er nach und nach gezwungen, die in der Darstellung nachträglich angefügten ‚Abweichungen‘ vom eingangs beschriebenen Bild auch in seine visualisierten Version aufzunehmen – bis schließlich von der ersten Visualisation kaum mehr etwas übrig bleibt:

„Nur wurde von dem jetzigen Wachtinhaber des weiland Prinzen Xaverius von Sachsen und Kienbaums Mörder, des Bauern Quakatz, nicht gestrickt.

Es wurde gesponnen.

Er saß nicht an, sondern auf dem rechten Torpfeiler, der jetzige Wachtmann der roten Schanze. Er saß mit Würde da in der Morgensonne und sah ruhig, gelassen, zu mir herüber und er spann dabei. Sein Spinnen hinderte ihn aber nicht, auch den Schnurrbart zu streichen, ja, er fuhr sich mit der wehrhaften Faust sogar über die Ohren (was beiläufig in seiner Kompanie bedeutet, dass Besuch kommt) und strich sich die Nase und nieste dabei. Ich war ganz dicht bei ihm, als er einen Satz tat, und langsam, stattlich und über die Schulter gleichmütig nach mir zurücksehend, mir voranging, hinein in Quakatzenhof: der „Kapitän Hinze“, der „weiße Mann“, der wirklich fleckenlos weiße Kater - der Hauskater der Schanze des Comte de Lusace.“²⁹²

Das doppeldeutige Wort ‚spinnen‘, welches auch das Schnurren von Katzen benennt, verhält sich in diesem Zusammenhang wie ein sprachliches Scharnier und fungiert zudem als optisch durch die Absatzgestaltung hervorgehobener Wendepunkt für die bildliche Vorstellung des Lesers. Bis zu diesem Moment könnte dort noch ein Soldat sitzen. Im Folgenden wird Aufrechterhaltung dieser Sichtweise zusehends problematischer, vor allem ab dem Moment, in dem sich der Wachtposten mit der Faust „über die Ohren“ fährt. Das durch den Textspiegel evozierte vermeintlich Vertraute eines Spitzweg-Gemäldes erscheint zusehends unvertraut und surreal, bis die sukzessiv vorgenommenen leichten Veränderungen im Detail am Ende dieses Prozesses gesteuerter Verwirrung und Neuorientierung wiederum ein vertrautes Bild aufscheinen lassen. In Verbindung mit der gezielten Desorientierung des Rezipienten durch eine vermeintliche Übereinstimmung zwischen Ekphrasis (Spitzweg) und Wirklichkeitswiedergabe (rote Schanze) wird zugleich - wie so oft bei Raabe - die Möglichkeit gelingender Transmedialität problematisiert bzw. geradezu ad absurdum geführt. Der Erzähler beschreibt zunächst das Spitzweg-Bild, woraufhin der Rezipient sich dieses auf

²⁹² *Stopfkuchen*, BA Band 18, S. 51.

der Basis eigener Erinnerung (sofern er das Gemälde kennt) oder aus eigener Erfahrung und ähnlicher Anschauung heraus visualisiert. In der Darstellung des Katers ändert sich das Vokabular kaum („stricken“ – „spinnen“; „am Tor“ – „auf dem Torpfeiler“) und es nimmt dabei - abgesehen vom Wort „Wachtposten“ – nicht einmal metaphorischen Charakter an. Durch die Verknüpfung mit dem eingangs beschriebenen Bild ist es für die Sprache hier nur sehr schwer möglich, in ihrer rein deskriptiven Form eine eindeutige Vorstellung vom Beschriebenen heraufzubeschwören, stattdessen verschleiert und verwischt sie die Konturen scharf umrissener Bildlichkeit und lässt diese vieldeutig erscheinen. Die Macht der Sprache besteht also nicht darin, Wahrgenommenes aufzuzeichnen und es dadurch vom Rezipienten abrufbar zu machen, sondern vielmehr in ihrem Potential Missverständnisse durch die verbale Übermittlung von Zerr- oder Vexierbildern herbeizuführen. Bemerkenswert an dieser Stelle ist jedoch, dass die humoristische Metamorphose des Wachtpostens zu keinem Zeitpunkt mit einem Verlust des ursprünglichen Zeichencharakters einhergeht. So steht der Kater Hinze als lebendige weiße Fahne (entsprechend dem strickenden Wachtposten bei Spitzweg) an einem friedlichen vorläufigen Endpunkt in der bewegten Geschichte der Roten Schanze als Ablösung der böartigen Wachhunde des Bauern Quakatz, welche ihrerseits den Platz der ehemals auf den Verteidigungsanlagen postierten Soldaten eingenommen hatten.

Wie man gesehen hat, spiegeln Werke bildender Kunst bei Raabe immer wieder Textpassagen und erzeugen auf diese Weise ein – oftmals lokal begrenztes – Spannungsfeld zwischen Bild und Schrift. Es ist jedoch auch möglich weitläufigere Handlungszusammenhänge mit einem textspiegelnden Kunstwerk zu verflechten und eine komplette Erzählung auf diese Weise mit einer rein visuellen Erweiterung zu versehen. Solche Kunstwerke sind untrennbar mit dem Inhalt der Handlung verwoben und treiben sie nicht selten voran. Ein gutes Beispiel für den Einsatz dieses Gestaltungsmittels stellt Raabes 1875 erschienene Erzählung *Frau Salome* dar. Bildende Kunst und (scheiterndes) Schöpferium stehen thematisch im Zentrum dieses Texts, wobei die Vernichtung sowohl der Kunst als auch des schaffenden Künstlers den dramatischen Höhepunkt markiert. Zur Katastrophe kommt es, als die Titelfigur Frau Salome von Veitor und der befreundete Justizrat Scholten die von zu Hause weggelaufene Eilike Querian zu ihrem dem Wahnsinn verfallenen Vater zurückbringen wollen. Der Bildhauer lädt seine Besucher daraufhin ein, sein künstlerisches Lebenswerk zu besichtigen, allerdings bittet er vorab darum, unter keinen Umständen zu lachen. Als Querian sein Kunstwerk, eine Statue eines Giganten mit einem toten Kind auf den Armen, präsentiert, erklärt er:

„Das ist mein Kind, gnädigste Frau. Ich habe fünfzig Jahre gearbeitet, ein Lebendiges zu schaffen; es stirbt mir aber immer in den Armen; ich möchte wohl einmal die Sachverständigen fragen.“²⁹³

Als Reaktion auf diese Aussage lacht Scholten trotz der Bitte Querians, was diesen dazu treibt mit Hilfe eines brennenden Holzscheits sein Atelier anzuzünden. Der Justizrat und Frau Salome können zwar Eilike aus dem innerhalb kürzester Zeit in Flammen stehenden Haus retten, der Künstler geht allerdings zusammen mit seinem Werk zugrunde. Die von Querian geschaffene Skulptur ist nicht nur ein doppelgängerhaftes Selbstbildnis des Bildhauers und ein Sinnbild für scheiterndes Schöpfertum, sondern zugleich auch eine Spiegelung seines bisherigen Lebens und Wirkens, wie Joachim Müller in seinem Aufsatz *Erzählstruktur und Symbolgefüge in Wilhelm Raabes „Frau Salome“* zu Recht bemerkt: „Das alles ist eine schauerliche Spiegelung von Querians eigenem Los: das Gigantische ist unfruchtbar, der Genius zeugt nur ein totes Kind.“²⁹⁴ Das Feuer vernichtet schließlich sowohl Querian als auch seinen künstlerischen Lebensspiegel. In ihrer Funktion als Textspiegel reflektiert die Statue in Verbindung mit dieser Lebensspiegel-Qualität vor allem Scholtens kurze Zusammenfassung des bisherigen Querianschen Werdegangs gegenüber Frau Salome, als diese mehr über die Hintergründe von Eilikes Schicksal erfahren will. Darüber hinaus stellt die Statue gewissermaßen eine Momentaufnahme der weltabgewandten Wahrnehmungsperspektive ihres Produzenten dar. Querian hat sich durch seinen Rückzug aus dem gesellschaftlichen Leben und seine Wahl einer isolierten Existenzform inmitten der archaisch-mythologisch geprägten Umgebung des Brocken für sein engstes Umfeld eine besondere persönliche Sphäre geschaffen, welche auch in der Gestaltung und Inszenierung der Statue als Widerschein sichtbar gemacht wird. Das Betreten des inneren Heiligtums seiner Werkstatt mutet wie ein Vorstoß in die Unterwelt an:

„Ein roter Schein und eine erstickende Glut schlugen ihnen entgegen. Auf einem Backsteinherde unter einem mächtigen schwarzen Schlote loderte das Feuer, das den schwarzen Dampf durch den Schornstein sandte. Die Tannenscheite prasselten, knackten und krachten, und der Wind trieb einen Teil des Qualms und der Funken zurück in das weite und doch in der verwirrendsten Weise vollgepfropfte Gemach.“²⁹⁵

²⁹³ BA Band 12, S. 89.

²⁹⁴ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (JG 1970), Braunschweig, 1970, S. 43.

²⁹⁵ BA Band 12, S. 88f.

Der explizit als „Herr dieses Reiches der Finsternis“²⁹⁶ bezeichnete Querian friert in der Höllenglut, was an dieser Stelle nur als eines der vielen äußeren Indizien für die Verkehrtheit seiner Welt angeführt werden soll. Wie sehr allerdings die Verhältnisse in dieser Sphäre im Vergleich mit der tatsächlichen externen Wirklichkeit auf den Kopf gestellt sind, zeigt sich, wenn man noch einmal einen genaueren Blick auf die Skulptur wirft. Der Schöpfer-Gigant, Querians unterweltliche Repräsentation, steht in seiner Formgebung in krassem Gegensatz zur Optik des Künstlers selbst, welcher im Rahmen seines ersten Auftritts als „der kleine, scheue, schämige, schwächliche Mann mit dem kümmerlichen dünnen Haar, im kümmerlichen grauen Röckchen [...]“²⁹⁷ beschrieben wird. Der geformte Gigant vermittelt durch seine Inszenierung (optische Freistellung in der Dunkelheit mittels einer Illumination durch Feuerschein) den Eindruck von Leben und Bewegung:

„Von der dunklen Wand hob sich die Tongruppe im roten flackernden Schein des Herdes riesenhaft, übertrieben karikaturartig, aber doch mächtig und überwältigend ab. Der nackte Gigant mit dem toten Kind in den Armen lebte! – die Muskeln zuckten, er mußte den grinsenden Mund jetzt, gerade jetzt zu einem Gebrüll der Verzweiflung aufreißen!“²⁹⁸

Dabei repräsentiert er genau jene Kraft und Macht, welche Querian im Zusammenhang mit seinem Ruf als ‚Hexenmeister‘ und wahnsinniger Künstler-Dunkelgestalt zugeschrieben wird und spiegelt somit sämtliche Beschreibungen Querians durch Scholten, die diesem Moment vorangegangen sind. Frau Salome, die alle Informationen über das eigentliche Wesen von Querian nur aus zweiter Hand erfahren hat und aufgrund der Erzählungen dazu verleitet wurde, sich in ihrer Einbildungskraft eine furchteinflößende Gigantengestalt zu visualisieren, wird bei der eigentlichen Gegenüberstellung mit dem Künstler enttäuscht. Ihr Eindruck ist ebenfalls in der Statue gespiegelt: Alle Darstellungen Querians erscheinen – wie die im Rahmen der Inszenierung gesteuerte Perzeption der Gigantendarstellung - angesichts der ersten oberflächlichen Konfrontation mit der Realität ‚riesenhaft‘ und ‚übertrieben karikaturartig‘. Diese Wahrnehmung gilt jedoch nur für einen Standpunkt innerhalb der Sphäre der Vernunft (Scholten) und des Humanismus (Frau Salome)²⁹⁹. In Querians eigener Sphäre, welche im Kunstwerk eine Spiegelung erfährt, erliegen die Betrachter jedoch der

²⁹⁶ BA Band 12, S. 88.

²⁹⁷ BA Band 12, S. 86.

²⁹⁸ BA Band 12, S. 89.

²⁹⁹ vgl. dazu Joachim Müller (a.a.O), der Frau Salome als Verkörperung einer „griechisch-klassische[n] Wesenssubstanz, mit der man freilich das hebräische Element eigentümlich verschmilzt [sic!]“ ansieht (S. 44). Demgegenüber ist „Scholtens Schutzpatron [...] Voltaire“ (S. 50) und er rechnet sich und Frau Salome unter die „Klaren, die Verständigen und die Vernünftigen dieser Erde“ (BA S. 85).

Faszination der mythologisch-prometheischen In-Szene-Setzung des Objekts und dem freien Spiel ihrer Einbildungskraft. Nur im direkten Einflussbereich des Künstlers, also in einer Welt der Kunst und Künstlichkeit, in einem finsternen Refugium für realitätsabgewandte Mythologie und Zauberei, vermag der trügerische Schein einer Beseelung des Artefakts erweckt werden. Dem Licht der Vernunft kann dieser Eindruck, wie Scholten zu Recht vermutet, nicht standhalten: „Wie sich das Ding im Tageslichte ausnehmen wird, wer kann das freilich sagen?!“³⁰⁰ Die Verkehrtheit von Querians Weltanschauung setzt sich schließlich auch in der Konzeption der Kindergestalt, die der Gigant auf den Armen trägt, fort. Seine durchaus sehr lebendige Tochter Eilike, die er gegen ihren Willen als Aktmodell und Vorlage für die Figur des Kindes missbraucht, wird - entsprechend den familiären Verhältnissen aus Querians Sicht (er nimmt sie lediglich als entindividualisierte Kunstvorlage wahr und lässt sie völlig vernachlässigt aufwachsen) - tot abgebildet. Als Folge davon flieht sie vor der Gefahr einer permanenten Mortifizierung durch die dunkle Kunst ihres Vaters in die vom hellen Tageslicht geprägte Vernunftwelt von Frau Salome und ihrem Paten Scholten. Entscheidend für ihre Abkehr vom Elternhaus ist jedoch auch die Erkenntnis, dass es sich bei dem Frauenkopf an ihrem Bett nicht, wie sie glaubte, um ein möglicherweise von ihrem Vater gefertigtes Abbild ihrer Mutter, sondern um den „Gipsabguß des Kopfes irgendeiner Muse, Nympe oder Nereide“³⁰¹ handelt:

„Nein, du bist doch nicht meine Mutter. Meine Mutter ist erst seit zwölf Jahren tot, du aber bist schon vor tausend Jahren gestorben. Ich bin blödsinnig, und du bist das fremde Bild, das mein Vater im Sinne hat und nicht finden kann, und mein Vater ist ein Narr.“³⁰²

Indem Querian seiner Tochter einen anonymisierten Gipsabguss eines antiken Kunstwerks überlässt und sie dabei in dem Glauben bestärkt, es handele sich um ein Abbild ihrer Mutter, versucht er seine eigene entindividualisierte und unpersönliche Weltsicht auch bis in die Lebenssphäre seines Kindes hinein auszudehnen. Damit reflektiert nicht nur die Gigantenstatue sondern auch der Frauenkopf entscheidende Facetten des im Text (allerdings sehr unterschwellig) ausgestalteten Verhältnisses zwischen Vater und Tochter. Eilike, die bereits in der Zeit, in der ihr Vater noch lebt, wie eine Waise aufwächst, sucht in dem Bildnis einen Mutterersatz, bis sie schließlich erkennen muss, dass es sich hierbei zwar um ein Zeichen für etwas Abwesendes bzw. eine Leerstelle handelt, das zugehörige Signifikat jedoch

³⁰⁰ BA Band 12, S. 89.

³⁰¹ BA Band 12, S. 46.

³⁰² BA Band 12, S. 61.

nicht ihre Mutter selbst, sondern das fehlende echte Portrait von ihr ist. Auch für Querian besetzt die Frauenbüste eine Leerstelle, indem sie auf das unerreichbare Ideal verweist, welchem er als Kunstschaffender vergeblich nachstrebt. Den endgültigen Zeitpunkt der Ablösung vom Elternhaus wird für Eilike durch den Zeitpunkt markiert, in dem sie das Bildnis neben ihrem Bett mit einer Visualisierung der Gestalt von Frau Salome – einer neuen und vor allem lebendigen Mutterfigur – überblendet:

„Aus ihrem Schlummer in der Stube des Paten und Justizrats Scholten erwachend, hatte Eilike Querian die Frau Salome gegenüber am Tisch vor sich gesehen, und das Bild der schönen jüdischen Baronin war's, was sie munter hielt auf ihrem Strohsack.“³⁰³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die fiktiven Kunstwerke, die von Raabe in *Frau Salome* gezielt und texttragend eingesetzt werden, zwei Reflexionsebenen aufweisen. Zum einen verweisen sie durch ihren inhärenten Zeichencharakter auf Strukturen, die nicht explizit auf der Textoberfläche ausgebreitet werden, wie z.B. das eigentliche Wesen Querians oder sein Verhältnis zu Eilike. Zum anderen fungieren sie als unmittelbare Textspiegel in Verbindungen mit beschreibenden Passagen, die sich inhaltlich entweder mit dem Werdegang und der künstlerischen Entwicklung Querians oder mit seiner Person selbst auseinandersetzen. Im Zusammenhang mit der Gigantenstatue ist jedoch die außerordentliche Komplexität der Textreflexion besonders erwähnenswert. Je nachdem ob sich die Skulptur vom Standpunkt Querians aus oder im Blickwinkel Scholtens und Frau Salomes präsentiert, verwandelt sich der Bildeindruck wie durch eine Verschiebung der Blickperspektive bei der Betrachtung einer Daguerreotypie in das visuelle Gegenteil. Dadurch changiert die optische Wirkung des Kunstwerks als Medium der Spiegelung auf diese Weise zwischen Positiv- und Negativwiedergabe.

Neben den lediglich in der Fiktion existierenden Bildwerken des kunstschaffenden Protagonisten Querian erhalten auch kunsthistorisch relevante Werke einen Raum, in dem sie, wenn auch szenisch beschränkt, eine textspiegelnde Funktion entfalten können. So wird beispielsweise Frau Salome im Rahmen einer tableauhaften Szenerie in die Handlung eingeführt, welche den Erzähler dazu bewegt, das wahrgenommene Bild in seiner Einbildungskraft in den orientalischen Raum zu verlegen. Der Fundus, aus dem sich seine visuelle Vorstellungskraft dabei mit einiger Sicherheit speist, wird von Frau Salome sehr treffend folgendermaßen benannt:

³⁰³ BA Band 12, S. 60.

„Ei lieber Justizrat, Sie waren ja noch nie in Palästina und können also durchaus nichts davon wissen, wenn Ihnen nicht irgendeine Erinnerung an einen Holzschnitt nach irgendeinem Bilde von Horace Vernet im Gedächtnis hängen blieb.“³⁰⁴

Ein beliebiges Bild Vernets wird hier für den Rezipienten als Folie für die Phantasievision Scholtens eingesetzt und wirkt sowohl wie ein verzerrender Textspiegel der eigentlichen Szene (Frau Salome auf einem Maultier im Wald) als auch als Überblendung des Sichtbaren (Frau Salome auf einem Dromedar unter Palmen). Auch an einer anderen Stelle wird Frau Salome mit einer Gemäldedarstellung in Verbindung gebracht:

„[...] sie lag hingestreckt wie die büßende Magdalena auf dem Bilde Correggios, jedoch mit keinem Totenkopfe vor sich, sondern umringt von einem Kreise deutscher und ausländischer Zeitungen.“³⁰⁵

In diesem Fall spiegelt das Bild hauptsächlich direkt die Haltung der Protagonistin und eine Veränderung im Vergleich mit dem Gemälde wird lediglich durch einen partielle Überblendung mit Hilfe eines humoristisch motivierten Materialaustauschs im Umfeld der zentralen Figur deutlich. Die Ausgestaltung dieser Passagen und ihre Bedeutung für den gesamten Text erscheint im Vergleich mit den auf die fiktiven Kunstwerke rekurrierenden Textstellen von einer eher zurückgenommenen Komplexität und entspricht noch am ehesten den zuvor untersuchten Sequenzen aus *Stopfkuchen* (wie im Fall des Vernet-Gemäldes) und der *Chronik der Sperlingsgasse* (Correggios Magdalena). Als Grund hierfür könnte man annehmen, dass Raabe vornehmlich daran gelegen war, die äußere Form seiner textspiegelnden fiktiven Kunstwerke dem Erzählten anzupassen und sich auf diese Weise nicht an vornherein festgelegte und vor allem nachprüfbar visuelle Gegebenheiten anpassen zu müssen. Diese Annahme wird unterstützt durch die Beobachtung, dass auch die Darstellung (vermeintlich) kunstgeschichtlich belegbarer Arbeiten äußerst frei gehandhabt wird. Das eher wenig bekannte Madonnenbild von Luis de Morales, welches Raabe als Spiegel der deskriptiven Darstellung von Marie Ralff in der *Chronik der Sperlingsgasse* inszeniert, zeigt in Wirklichkeit eine eher ‚süßtraurig‘ und besorgt dreinblickende Maria und vermag es damit wohl kaum das charakteristische eigentümliche Lächeln Maries

³⁰⁴ BA Band 12, S. 23.

³⁰⁵ BA Band 12, S. 70.

wiederzugeben.³⁰⁶ Erst durch die Beifügung eines im Originalbild nicht enthaltenen optischen Details kann also eine Ähnlichkeitsrelation hergestellt werden. Leser des Romans, die das Bild nicht kennen, visualisieren sich automatisch ein imaginatives zeittypisches lächelndes Marienbild. Selbst für den Rezipienten, der das Bild schon einmal gesehen hat, ist es schwierig, ohne das Vorhandensein einer problemlos greifbaren Reproduktion (im Zeitalter der frühen Photographie dominierten immer noch Stiche und Holzschnitte den Reproduktionsmarkt) zu beurteilen, welchen Gesichtsausdruck das Ur-Gemälde aufweist und dadurch wird im Erinnerungsbild des Betrachtergedächtnisses in diesem Fall automatisch die fehlende Information ergänzt. Auf diese Weise erkennen nur Besitzer einer Reproduktion oder besondere Kenner von Morales' Werken den Kunstgriff und für diese privilegierten Leser erschließt sich möglicherweise eine zusätzliche Interpretationsebene, auf welcher das Lächeln Maries eine reine Projektion des Betrachters ist. Auch bei der Beschreibung des Spitzweg-Gemäldes im *Stopfkuchen* greift Raabe auf kein eindeutig belegbares Werk zurück und entwirft stattdessen eine für seine Zwecke optimierte idealtypische Szenerie in Form einer Amalgamierung bekannter Vorlagen aus dem weitläufigen Oeuvre des Malers³⁰⁷. Spitzweg malte mehrere Versionen eines strickenden Wachtpostens, aber keiner davon befindet sich vor einem Stadttor und auch einen Bierkrug, eine Brille und das „Edikt des senatus populusque“ sucht man auf diesen Bildern vergebens. Diese Einzelheiten sind somit aus Darstellungen in anderen Gemälden entlehnt und dienen der Absicht, den friedlich-gemütlichen Gesamteindruck der Beschreibung zu unterstreichen. Von besonderem Interesse gerade in Verbindung mit der gespiegelten und überblendeten Textsequenz aus dem *Stopfkuchen* erscheint jedoch eine Nachtszene Spitzwegs („Eingenickt“), auf dem ein eingeschlafener Stadtsoldat vor einem Stadttor zu sehen ist. Auch hier fehlen Bierkrug, Edikt und Brille, aber der Soldat ist nicht das einzige Lebewesen auf der nächtlichen Straße - eine Katze mit hellem Fell geht gerade gemächlich an ihm vorbei. Auch wenn es unwahrscheinlich ist, dass Raabe das Bild kannte (es befindet sich in Privatbesitz), bewirkt doch auch vor diesem Hintergrund die Katze bzw. der Kater der roten Schanze als endemischer Bewohner eines Spitzwegschen Bilderuniversums keine Störung des durch die Vorstellung eines strickenden Wachtpostens hervorgerufenen Gesamteindrucks, sondern vielmehr eine Weiterführung desselben in anderer Form. Über die Bilder von Morales und Spitzweg hinaus

³⁰⁶ vgl. Ingjald Bäcksbacka: *Luis de Morales*, Helsinki, 1962, S. 322. Diese Monographie verzeichnet nur ein in Berlin (Vorbild für die Stadt in der *Chronik der Sperlingsgasse*) ausgestelltes Madonnenbild von Morales. In der Dresdner Gemäldegalerie befand sich mit ziemlicher Sicherheit keine Madonnendarstellung, ein Katalog aus dem Jahr 1905 listet für Luis de Morales lediglich ein mit *Ecce Homo* betiteltes Gemälde (Karl Woermann (Hg.): *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden, 1905, S. 213).

³⁰⁷ vgl. dazu Siegfried Wichmann: *Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke*, Stuttgart, 2002.

bleibt auch Correggios³⁰⁸ Gemälde der büßenden Magdalena in *Frau Salome* nicht von einer leichten Veränderung seitens des Autors bewahrt. Das Original war zu Raabes Zeit in der königlichen Gemäldegalerie Dresden ausgestellt und zeigt eine auf der rechten Körperseite liegende lesende Magdalena, die sich mit dem rechten Arm auf ein aufgeschlagenes Buch stützt. Neben dem Buch steht ein Salbgefäß. Der Totenkopf, der zwar im Allgemeinen ein weit verbreitetes Attribut in Darstellungen der büßenden Magdalena ist, fehlt in diesem Gemälde jedoch³⁰⁹ und ist somit als Addition Raabes erkennbar. Um den humoristischen Effekt zu verstärken, ersetzt er das im Original im Bildvordergrund liegende Buch durch eben jenes Memento-Mori-Symbol der Büssergestalt (wobei Frau Salome an dieser Stelle keineswegs büßt, sondern lediglich unter der ungewöhnlichen Hitze leidet) und stellt dadurch einen extremen Kontrastbezug zu den im Rahmen des Texts an vergleichbarer Stelle platzierten Zeitungen her. Da das von Raabe hier zum Zweck einer Unterordnung unter die beabsichtigte Textaussage (und angestrebte rezeptionssteuernde Wirkung) unter Berücksichtigung eines kunsthistorisch etablierten Darstellungsfundus leicht modifizierte Gemälde im 19. Jahrhundert sehr bekannt und durch Stahlstiche weit verbreitet war³¹⁰, konnte wohl ein nicht unbeträchtlicher Teil der Leserschaft den Mechanismus durchschauen. Dennoch bleibt die intendierte Wirkung erhalten, denn durch Wahl des unbestimmten Artikels („mit keinem Totenkopfe vor sich“ statt ‚nicht mit dem Totenkopfe vor sich‘) setzt sich der Autor weder dem Verdacht der Kunst-Unkenntnis aus, noch verkommt die Konstruktion der Passage zu einem Taschenspielertrick. Die Idee, dass sich auf dem Originalbild ein solcher Totenkopf befinden könnte, entsteht schließlich allein durch eine, mit Hilfe von Sprache erzeugte, unwillkürliche Visualisierung im Kopf des Lesers. Solche gleichermaßen spiegelnde und verzerrende Interaktionen von Sprache und Bild, in denen sich beide Medien wechselseitig überblenden, durchziehen das gesamte Schaffen Wilhelm Raabes und scheinen charakteristisch für seinen Umgang mit bildender Kunst zu sein. Neben dem Einsatz von Kunst als Textspiegel findet man im Zusammenhang mit Raabes Erzählen jedoch noch eine weitere produktive Facette des Schreibens über Bildwerke, nämlich ihre Verwendung als Projektionsflächen.

³⁰⁸ Die Authentizität des Bildes wurde bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr als gesichert angesehen. Ein Katalog aus dem Jahr 1905 verzeichnet das „bis vor fünfundzwanzig Jahren als ein Hauptwerk des Künstlers“ angesehene Gemälde als „Angeblich Correggio“ (Woermann, a.a.O., S. 80). Da es seit dem 2. Weltkrieg als verschollen gilt, ist eine eindeutige Zuschreibung unmöglich geworden.

³⁰⁹ So ist beispielsweise in einem Gemälde von Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787) - welches Correggios Bild durch die identische Positionierung der lesenden Magdalena eindeutig nachahmt - ein Totenkopf als Stütze des Buchs integriert.

³¹⁰ Vgl. Anmerkungen zum Text von *Frau Salome*, BA Band 12, S. 490.

Die Konzeption von Bildern als Orte, an denen sich individuelle Projektionen manifestieren können, erfordert ebenso wie deren Verwendung als Textspiegel eine grundlegende Wechselbeziehung zweier Komponenten. Bei Textspiegeln ergibt sich diese Interaktion zwischen der durch materielle und handlungsorientierte Elemente, wie z.B. Kunstwerke und handelnde Personen, geprägten inhaltlichen Ebene und der formalen Ebene der deskriptiven Textoberfläche. Projektionsflächen entstehen jedoch im Text nur dann, wenn nicht der Autor als Architekt der formalen Gestaltung mit dem Kunstwerk zum Zweck der Rezeptionslenkung interagiert, sondern eine Figur der Inhaltsebene wie z.B. der Erzähler oder eine handelnde Figur. In der Wahrnehmung der Protagonisten werden die Werke der bildenden Kunst um Bereiche des Ausdrucks ergänzt, die sie bei objektiver Betrachtung entweder nicht enthalten oder nicht enthalten können, was zugleich auch Rückschlüsse auf Charaktereigenschaften und Sichtweisen der Betrachter zulässt. Diese Erweiterungen des Bildgehalts durch den Wahrnehmenden gehen bei Raabe inhaltlich überwiegend in die gleiche Richtung, indem den zur materiellen Sphäre lebloser Gegenständlichkeit zugehörigen Bildern und Bildwerken je nach Fall graduell verschiedene Ausprägungen einer gewissen Lebendigkeit zugemessen werden. In diesem Zusammenhang erscheint dem Betrachtenden das Kunstwerk als Agens, welches innerhalb eines begrenzten Rahmens mit Handlungsfähigkeit ausgestattet ist. Die Wahrnehmung des Portraits von Marie Ralff durch Johannes Wachholder zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens in der *Chronik der Sperlingsgasse* stellt ein gutes Beispiel für diese Beobachtung dar. Immer wieder attestiert er dem Bildnis in seinen Beschreibungen eine inhärente Lebenskraft, die es wohl nicht zuletzt den Umständen seiner Entstehung zu verdanken hat:

„Lange saß ich noch an jenem Tage neben meinem Freunde, er sprach viel von seinem Tode und lächelte oft trübe vor sich hin. Während seiner Erzählung hatte er mit der Reißkohle die Umrisse eines Kopfes auf der Leinwand vor ihm gezogen. „Das Bild male ich dir erst noch, Johannes“, sagte er. Ich kannte die milden Züge zu wohl, um sie nicht selbst in diesen leichten Linien zu erkennen. Und so geschah es! Je heller und sonniger die Farben auf der Leinwand aufblühten, je lieblicher der Lockenkopf Mariens aus dem Grau auftauchte, desto bleicher wurden die Wangen meines Freundes, [...]“³¹¹

Aus der Perspektive Wachholders betrachtet, hat sich das Portrait durch den im Zusammenhang mit dem Schaffensprozess stehenden Vitalitätstransfer derart mit Lebenskraft aufgeladen, dass diese sich im Folgenden immer wieder in Projektionen manifestiert. Das

³¹¹ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 187.

Auftreten solcher Projektionswahrnehmungen recurriert zuweilen geradezu topisch auf literarische Vorbilder aus der Romantik, in welchen ein in Opposition zum Tageslicht der Vernunft stehender Mondschein in Gemeinschaft mit der Uneindeutigkeit des Zwieliichts eine visuell produktive Traumatmosphäre evoziert:

„Ist es ein Traum, oder kommt die erdentote Mutter zurück, über ihrem Kinde zu schweben? Dann fällt wohl ein Mondstrahl glänzend durch das Efeugitter auf das Bild Mariens, der Kanarienvogel zwitschert auch wie im Traume auf, eine Wolke legt sich vor den Mond, der Strahl verschwindet - das Kind versenkt, sich umdrehend, das Köpfchen wieder in die Kissen.“³¹²

Diese Anordnung der Perzeptionsumstände ermöglicht es dem Betrachter, seine Projektion sogar so weit von der gegenständlichen Verankerung weg ins Immaterielle zu verlagern, dass das Wahrgenommene beinahe mit einer Substitution des Kunstwerks durch eine reine, losgelöst schwebende Lebensessenz Mariens gleichgesetzt werden kann. Wachholders Projektionen sind jedoch nicht nur auf ein derartiges, für allerlei Formen produktiver Wahrnehmung günstiges Umfeld beschränkt, sondern sie gelingen auch im nüchternen Licht des Tages. Wie bereits an anderer Stelle angeklungen ist, zeigt das Gemälde als eigentlich passiver Gegenstand wiederholt charakteristische Züge von Animation, die sich sprachlich in aktiv konnotierten Tätigkeitszuweisungen niederschlagen:

„Im zweiten Fenster stand Franzens Staffelei: das vollendete Bild Mariens - lächelnd, wie sie nur lächeln konnte - darauf lehnend.“³¹³

Als Besonderheit in Verknüpfung mit der Darstellung von Wachholders Bildperzeption ist hier anzumerken, dass nicht etwa die im Gemälde dargestellte Person mit der Tätigkeit des Lächelns in Verbindung gebracht wird, sondern das Bild selbst in dieser Form aktiv erscheint. An einer anderen Stelle verstärkt sich dieser Eindruck noch:

„Das Bild der Mutter sah aus seinem Rahmen und den Kränzen, die es heute umwandern, ebenfalls lächelnd auf uns herab. Lächeln, Lächeln überall!“³¹⁴

³¹² *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 200 f.

³¹³ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 194.

³¹⁴ *Chronik der Sperlingsgasse*, BA Band 1, S. 306.

Die Rolle, die ein Gemälde üblicherweise in einer beliebigen Figuren- und Raumkonstellation übernimmt, verkehrt sich hier ins Gegenteil. Statt einer gegenständlich-passiven Existenz, in der die Wirkung des Kunstwerks erst im Auge des Betrachters zur Entfaltung kommt, scheint es an dieser Stelle, als ob das Bild die Fähigkeit hätte, den Blick des Wahrnehmenden aktiv zurückzugeben. In der Wunschvorstellung Wacholders baut sich somit eine bilaterale Blickachse auf, auf welcher er mit der im Bild konservierten Lebenskraft-Essenz Maries auch über deren Tod hinaus in Interaktion treten kann.

Die Auslegung des Portraits von Marie Ralff als ein mit hineinprojiziertem Leben aufgeladener Pol einer bilateralen Blickbeziehung illustriert in Rahmen der Protagonistenkonzeption vordringlich den Charakter des als Gegenpol und Ursprung der Projektion fungierenden Chronisten Wachholder. Schließlich ist er der Haupterzähler der *Chronik der Sperlingsgasse* und auch beinahe³¹⁵ die einzige unmittelbar wahrnehmende Figur im Text. Die Art und Weise der Wahrnehmung des Bildes durch andere handelnde Personen bleibt, bedingt durch die Wahl der Erzählperspektive, unweigerlich verborgen und so können allerhöchstens äußerlich sichtbare Emotionen (z.B. wenn Elise das Bild ihrer Mutter „süßtraurig“ anblickt) dem Rezipienten übermittelt werden. Im Zusammenhang mit der ihm eigentümlichen Form der Wahrnehmung eines Gemäldes als belebte Projektionsfläche offenbart sich in besonders deutlicher Weise Wachholders Unfähigkeit die Geschehnisse im Modus einer neutral-objektiven Chronik wiederzugeben. Stattdessen werden hier traumartige Wahrnehmungsstrukturen und visionsnahe Projektionen in den Fokus seiner Darstellung gestellt. Eine Wahrnehmungserweiterung um derartige subjektive Faktoren scheint als Produktionsbedingung für den überwiegend assoziierenden und erinnernden Schriftsteller Wachholder von allergrößter Wichtigkeit zu sein, da solche Momente der Projektion die Macht haben, Gegenwart und Vergangenheit zugleich zu beinhalten. Das die Abwesenheit der Eltern markierende Gemälde nimmt seit dem Tod von Franz und Marie Ralff deren Platz im Leben von Wachholder ein und verweist damit in seiner Zeichenfunktion permanent auf die zeitlich zurückliegende Entstehung der Leerstelle. Gleichzeitig verkörpert es die visuelle Repräsentation von Wachholders zyklischer Geschichtsauffassung, indem Elises optische Annäherung bis zur völligen äußerlichen Entsprechung an das durch das Bild der Mutter vorgegebene phänotypische Ideal letztendlich mit der Vollendung eines historischen und narrativen Kreislaufs zusammenfällt. Neben der Bedeutung der projizierenden Wahrnehmung

³¹⁵ Stobels Beitrag zur Chronik erhält zwar durch Wachholders Aktion der Beifügung den Anschein von vermitteltem Text, kann aber, da er wohl nicht von Wachholder verändert oder bearbeitet wurde, als Schriftzeugnis einer weiteren unmittelbar wahrnehmenden Person angesehen werden. Das Bild Maries ist allerdings für Strobel zu keinem Zeitpunkt von explizitem Interesse.

für das Erzählen geht allein die inhaltliche Integration einer solchen Form der Perzeption immer einher mit einer Preisgabe charakterlicher Eigenschaften – ähnlich einer Innenschau – des Erzählenden. Mit dem Versuch, die im Zusammenhang mit dem frühen Tod von Franz und Marie Ralff geweckte Verlusterkenntnis mit einem in der realen Welt verankerten, durch seine Vorstellungskraft belebten Memento-Gegenstand als Platzhalter zu überblenden, lenkt er erst recht seinen Blick (und auch den des Rezipienten) auf die immer noch schmerzlich empfundene Leerstelle. Auf diese Weise schafft er sich eine materielle Manifestation seiner an den fehlenden Elternteilen ausgerichteten innerlichen Messlatte für die Erziehung und das Aufwachsen Elises, welche einerseits als nach außen verlagertes visuelles Referenz- und Rückversicherungspunkt angelegt ist und andererseits ein Tor zur Erinnerung darstellt. Der durch diesen Vorgang initiierte imaginäre beobachtende Blick des Portraits verursacht wiederum eine unverzügliche Rückkopplung an die als Quelle der Projektion fungierenden eigenen Ansprüche. Interessant ist in Bezug auf die erzählerische Wiedergabe des Wahrgenommenen jedoch, dass zu keinem Zeitpunkt der Eindruck erweckt wird, statt des Bildes sei eigentlich die Person Marie (oder ihr Geist) zu sehen, obwohl z.B. in der Mondlicht-Szene durchaus mit der Idee einer solchen „Präsenz“ gespielt wird. Die beschriebene Lebendigkeit wird ausschließlich aus der Quelle der Projektionsleistung Wachholders gespeist, wodurch die Medialität des Bildes und somit dessen Schwellencharakter erhalten bleibt. Gerade der mediale Aspekt des Gemäldes wird, wie bereits deutlich wurde, im Rahmen des Schreibprozesses an der *Chronik der Sperlingsgasse* vom Chronisten immer wieder zur Definition zeitlicher und räumlicher Eckpunkte für seine Erinnerung eingesetzt, da es über weite Teile der Erzählung hinweg als unveränderlicher Referenzfixpunkt und Blickkonstante sowohl für die räumlich orientierte als auch für die an den Zeitablauf gebundene Memoria zu dienen imstande ist.

Derartige, mit der Fähigkeit zum aktiven Blicken ausgestattete Bilder findet man in Raabes Texten immer wieder, auch wenn dabei nicht immer eine bilateral ausgerichtete Blickachse (wie bei Wachholder und Maries Portrait in der *Chronik der Sperlingsgasse*) im Spiel ist. Eine Besonderheit in Bezug auf die räumlichen und zeitlichen Komponenten eines solchen bildlichen Referenzpunkts findet sich jedoch im Zusammenhang mit einer Bildbeschreibung in Raabes 1879 erschienenem Roman *Alte Nester*:

„Wir erreichten Finkenrode und frühstückten wirklich daselbst in dem Hause des weiland Onkels Bösenberg. Mir roch es recht moderig und unbehaglich drin. Mit welchen modernen Gefühlen, Stimmungen und „Meliorationsintentionen“ der heutige Inhaber vor zwanzig Jahren hineingezogen war: er hatte sich allgemach geradeso darin verpuppt wie der alte Herr, und er

war noch dazu ein recht alter Junggesell darin geworden. Das Bild der Frau mit dem Kinde auf dem Arme sah jedoch auf einen ungemein verständnisreich besetzten Tisch herab.“³¹⁶

Das genannte Bild ist hier nicht nur als diachrone Konstante und Ausgangspunkt für Reminiszenzen des Erzählers anzusehen, sondern verkörpert simultan dazu eine intertextuelle Verflechtung mit der 1859 erschienenen Erzählung *Die Kinder von Finkenrode*. Das Gemälde dient als materielle Repräsentation eines Erzählgeflechtknotenpunkts und zudem als Synchronisierungsort, an welchem textübergreifende Parallelen in Raum und Zeit gleichermaßen evident werden. In *Die Kinder von Finkenrode* wird das Bild zu dem Zeitpunkt eingeführt, als der Erzähler Alexander Bösenberg (der als „Onkel Bösenberg“ in *Alte Nester* wieder auftaucht) im Studierzimmer seines verstorbenen Onkels, dessen Alleinerbe er ist, die Ereignisse der vergangenen Tage in seinem Bericht zu rekapitulieren versucht:

„Die Fenster sind halb erblindet und ohne Vorhänge; über dem Sofa hängt das Bildnis einer schönen Frau, welche ein Kind auf dem Arm trägt – ihr weißes Gewand schimmert noch matt durch die Dämmerung.“³¹⁷

Das Gemälde, das seine verstorbene Tante Agathe und ihr ebenfalls totes Kind darstellt, erweist sich jedoch in Verbindung mit einigen unmittelbar damit zusammenhängenden Umständen als ablenkend bzw. störend. Die Tageszeit der wiederholten Bildbetrachtungen (oft Abenddämmerung oder Nacht) trägt ebenfalls dazu bei, dass eine objektive und nüchterne Wahrnehmung des Umfelds für den Erzähler zusehends unmöglich wird und stattdessen seine Einbildungskraft die Aufzeichnung des Gesehenen immer mehr beeinflusst. Zur phantastischen Atmosphäre des Hauses trägt neben der „wie die Hexe im Märchen“³¹⁸ unvermittelt auftauchenden alten Haushälterin Renate ein „bejahrter, struppiger Rabe“³¹⁹ namens Jakob bei, welcher abwechselnd „Gedenke zu lieben! Gedenke geliebt zu werden!“³²⁰ (auf lateinisch) und „Gruß dir, Agathe!“³²¹ (auf Griechisch) krächzt. Schon bei der ersten Übernachtung im ehemaligen Haus des Onkels tritt der Rabe „gegen Mitternacht“³²² in sein Zimmer und entbietet seinen Gruß an die ehemalige Hausherrin, woraufhin Bösenberg sich

³¹⁶ *Alte Nester* BA Band14, S. 163.

³¹⁷ *Die Kinder von Finkenrode*, BA Band 2, S. 61.

³¹⁸ *Die Kinder von Finkenrode*, BA Band 2, S. 62.

³¹⁹ ebenda, S. 62.

³²⁰ ebenda S. 62.

³²¹ ebenda S. 62.

³²² ebenda, S. 63.

durch die geisterhafte Atmosphäre dazu getrieben fühlt, den Gruß nachzusprechen. Im weiteren Verlauf der Ereignisse gewinnt dieses Umfeld noch mehr Macht über die Einbildungskraft des Erzählers und die Grenzen zwischen Realität und Phantasie beginnen vollends zu verschwimmen. Daher erscheint es auch nicht verwunderlich, dass sich auch die Art und Weise der Bildbetrachtung zusehends verändert und die mediale Grundessenz des Bildes vorübergehend auszublenden vermag:

„Die Tausende von Bänden der Bibliothek meines Oheims glotzten wie ebensoviel böse Feinde aus ihren Fächern auf mich herab; nur Agathe Bösenberg lächelte süß milde wie immer und drückte das Kindlein an den Busen. Das Bild fing allmählich an, einen immer unbeschreiblicheren Zauber auf mich auszuüben, und in dem Anschauen desselben wurden die Minuten zu Stunden – „Gruß dir, Agathe!“ sagte ich wie der Rabe Jakob, welcher die tote Tante und ihr Kind lebend gekannt hatte. „Gruß dir, Agathe!“ ”³²³

In seiner erweiterten Wahrnehmung, in welcher sogar Bücher (die ja nicht einmal über gemalte Augen verfügen) die Fähigkeit zum aktiven Blicken erhalten, sieht Bösenberg nicht mehr ein Bild, sondern die darauf dargestellten Personen – Agathe und ihr Kind. Von nicht zu unterschätzendem Einfluss auf diese geradezu medienvergessene Wahrnehmung des Bildes ist die spezifische Situation, in der die Bildbetrachtung erfolgt. Der Erzähler, der nach einer durchzechten Nacht völlig übermüdet gewesen ist, ist tagsüber wieder kurz eingeschlafen und hat von seiner Jugendliebe Cäcilie Willbrand geträumt. Diese Traumsequenz geht der Schilderung der Bildbetrachtung beinahe unmittelbar voraus und wirkt auf diese Weise noch auf seine Wahrnehmung ein. Darüber hinaus vergleicht Bösenberg seine Verfassung mit der einer „Katze, die man aus einem Dachfenster geworfen hat“ und die „schwindelnd, zerschlagen“ wieder „auf festen Boden, auf die Füße, physisch und psychisch“³²⁴ gelangt ist. Im diesem psychischen Schwindel setzt er das Dargestellte mit dem Darstellenden gleich und in der räumlichen Gegenüberstellung mit der Vision der lächelnden Tante übernimmt er schließlich die Position des Raben Jakob, dessen Gruß die Verbindungslinie zwischen der Realität und der phantastischen Sphäre darstellt. Dieser vom Raben immer wieder ausgesprochene Gruß ist, vergleichbar mit einer Art Zauberformel, womöglich der eigentliche Ausgangspunkt für die Evokation der Vision, denn ein Gruß impliziert immer ein angesprochenes Subjekt – fehlt dieses, kann das Gefühl der Abwesenheit durchaus mit Hilfe von Einbildungskraft kompensiert werden. Das Phänomen der medienvergessenen

³²³ Ebenda, S. 101.

³²⁴ *Kinder von Finkenrode*, BA Band 2. S. 101.

Bildbetrachtung ist bei Raabe vor allem im Zusammenhang mit Photographien von Bedeutung und wird entsprechend in einem eigenen Kapitel genauer beleuchtet. Dennoch findet man – wie man gesehen hat – Ansätze von Medienvergessenheit auch im Bereich der bildenden Kunst. Solche Momente scheinen jedoch, im Gegensatz zu photographiebedingter Medienvergessenheit, viel stärker reflektiert und in der Retrospektive relativiert zu werden. Zudem gehen sie beinahe immer auf die Einwirkung äußerer Einflüsse wie z.B. eine phantasiebegünstigende Atmosphäre zurück. Das Bild Agathes mit ihrem Kind erwacht in einer Umgebung zum Leben, in der die durch eine Traumerfahrung stimulierte Einbildungskraft des Erzählers gerade dabei ist, in seinem Bewusstsein die Grenzen zwischen Mensch, Tier und unbelebter Materie durchlässig werden zu lassen. Darüber hinaus tragen sowohl der Rabe (als Geist des toten Onkels) als auch das Bild (als Geist der Tante und als Prophezeiung in Bezug auf das spätere einsame Leben Bösenbergs) übernatürliche Züge³²⁵, welche durch den die Ereignisse in der Erinnerung rekapitulierenden Erzähler als Repräsentationen einer erzählerischen Metaebene funktionalisiert werden. Somit schafft sich Bösenberg eine, für den Erzählvorgang produktive, wenn auch nicht unbedingt an die Realität der Naturgesetze gebundene, Ausgangssituation, um den schicksalhaften Charakter der Handlung für den Leser (bzw. in diesem Fall auch textimmanente Zuhörer) besonders hervorzuheben. Die Gestaltung des Textes als mündlicher Bericht, welcher von zwei Zuhörern rezipiert wird, kann als schönes Beispiel für Raabes besonderes Interesse an komplex gestalteten Erzählsituationen gelten. So erzählt hier Bösenberg seine Geschichte (wie erst zu Ende des Texts deutlich wird) seinem Freund Hinkelmann und einer mysteriösen zweiten Person, welche beim Abschied die Bemerkung „Und ich gehe heim, über ihre Geschichte mich zu wundern.“³²⁶ fallen lässt, worauf Bösenberg entgegnet: „Gute Nacht Corvinus!“. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Raabe bekanntlich einige seiner frühen Schriften unter dem Pseudonym Jakob Corvinus veröffentlichte – womit der Rabe Jakob neben seiner Funktion als „Geist“ auch noch die als *alter ego* des Autors auftritt. Die im Rahmen dieser Umgebung auftretende Medienvergessenheit erscheint in der mit zeitlichem Abstand erfolgten Erzählung, welche ja stark unter dem Eindruck der

³²⁵ Zu einem späteren Zeitpunkt in der Erzählung wird das märchenhaft-übernatürliche Charakter des Raben Jakob noch einmal besonders deutlich gemacht: „Laß dich lieben! Laß dich lieben!“ sagte eine Stimme aus einem Winkel, und aus meines Oheims Pfeifenwinkel [!] kroch Jakob, der lateinische Rabe. Langsam drehte ich den Hals nach den Tiere und beobachtete mit einem geheimen Grauen sein trippelndes Näherkommen. Jetzt stand er vor mir, wetzte den Schnabel auf dem Boden, hob den Kopf wieder, legte ihn auf die Seite und blickte fest und starr zu mir empor, und mehr als eine bloße Tierseele leuchtete aus seinen schwarzen Augen. „Jakob, alter Jakob, was willst du? Jakob, könnten wir das Haus wieder lebendig machen?“ (BA Band 2, S. 143).

³²⁶ BA Band 2, S. 219.

vorausgegangenem Ereignis steht,³²⁷ so, als sei sich der Erzähler der diesem Vorgang zugrundeliegenden Mechanismen bewusst. So erwähnt er beispielsweise einen „Zauber“ ausdrücklich als Grund für seine veränderte Wahrnehmung des Gemäldes und lässt durch die Imitation und schlussendliche Anverwandlung der Identität des ‚Hausgeistes‘ (der Rabe kannte Agathe noch zu Lebzeiten) diesen Zauber nicht nur zu, sondern nutzt ihn – wie man bereits gesehen hat – produktiv für sein eigenes Erzählen. Im Rückblick besteht für ihn allerdings kein Zweifel an der tatsächlichen Un-Animiertheit des Bildes („die tote Tante zu Lebzeiten“) und die Vision in der Textpassage gerät zum reinen Artefakt. Daher kann in diesem Zusammenhang nicht mit Sicherheit unterschieden werden, ob im Moment des Ereignisses eine plötzliche Medienvergessenheit stattgefunden hat oder nicht. Stattdessen wird dem Rezipienten ein bereits künstlerisch überformtes Szenario vor Augen gestellt. Diese Überformung verläuft in den *Kindern von Finkenrode* in zwei Stufen, wobei die erste Stufe künstlerischer Bearbeitung des (fiktiven) Gemäldes in der Wahrnehmung des Erzählers durch den zeitlichen Abstand der Erzählung vom eigentlichen Ereignis zustande kommt und die zweite Stufe durch das Protokoll des (zugegebenermaßen fast nicht in Erscheinung tretenden) Autors Corvinus (Raabe). Einer solchen Überformung unterliegen natürlich auch medienvergessen betrachtete Photographien wie z.B. in den *Akten des Vogelsangs*, wo eine ebensolche verdeckte Herausgeberfiktion die Grundstruktur des Texts ausmacht. Allerdings wird die medienvergessene Bildbetrachtung in den *Kindern von Finkenrode* überwiegend in den Dienst des Textes gestellt, dem sie auf ihre eigene Art, den Eigenschaften eines Gemäldes entsprechend, eine weitere Ebene hinzufügt. Das Bild repräsentiert eine ‚Gemachtheit‘ in Verbindung mit einer Inszenierung bewusst herbeigeführter Medienvergessenheit, welche wiederum dadurch ihrer charakteristischen Unmittelbarkeit entkleidet ist. Das Bild hilft dem Erzähler, seine Erinnerungen in der gewünschten Art und Weise ‚einzufärben‘ und die beabsichtigte Atmosphäre malerisch zu gestalten. Im Gegensatz dazu erfährt die Photographie im Rahmen der Schriften Raabes – wie man noch sehen wird – eine Behandlung, welche vor allem diejenigen ihrer Eigenschaften hervorhebt, die sich aus ihrer Unmittelbarkeit und Momentverhaftetheit ableiten lassen. So ist die durch die Photographie hervorgerufene Medienvergessenheit keine künstlerisch inszenierte, sondern eine aus dem Augenblick heraus entstehende Wahrnehmungserweiterung mit Charakteristika, die sich mit Roland Barthes’ *punctum*³²⁸ vergleichen lassen. Ähnlich dem *punctum* bei der Betrachtung einer Photographie wirkt die plötzlich einsetzende Medienvergessenheit bei Raabe zuweilen verletzend, die Unmittelbarkeit und Unwillkürlichkeit der veränderten Perzeption steht dabei immer im

³²⁷ Cäcilie Willbrand wird nicht Bösenberg, sondern den Pfarrer von Rulingen heiraten.

³²⁸ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, a.a.O.

Mittelpunkt. Zusammenfassen kann man also sagen, dass Medienvergessenheit in Bezug auf Gemälde bei Raabe dazu dient, den Text zu ‚malen‘ und ihn mit Hilfe der Mittel bildender Kunst zu überformen, wohingegen durch Photographien induzierte Medienvergessenheit wesentlich stärker mit der inhaltlichen Ebene verbunden ist, indem sie als unsteuerbarer und überwiegend unbewusster Vorgang tief in die Konzeption der Wirklichkeitswahrnehmung (bei allen handelnden Figuren) und deren schriftlicher Wiedergabe (beim Erzähler wie z.B. bei Karl Krumhardt in den *Akten des Vogelsangs*) eingreift. Auf diese Phänomene soll in einem eigenen Kapitel noch genauer eingegangen werden. Der Rückbezug auf das Bild in *Alte Nester* lässt die in den *Kindern von Finkenrode* so ausgiebig inszenierte Medienvergessenheit jedoch nicht mehr wieder aufflammen, was möglicherweise unter anderem an der veränderten Erzählsituation liegt. In *Alte Nester* beschreibt nicht mehr der ursprüngliche Erzähler das Bild, sondern sein Neffe. Auf der einen Seite stellt dies eine Parallele zur wichtigsten Verwandtschaftsbeziehung (Bösenberg erbt das Haus seines Onkels) in den *Kindern von Finkenrode* her, überzieht aber auf der anderen Seite die Konstruktion textueller Ausgestaltung mit einer weiteren Vermittlungsschicht, da der Erzähler das Bild bereits aus der Niederschrift des Onkels kennt. In seiner Beschreibung verschmelzen demzufolge verschiedene narrative Elemente, die sich einerseits auf die Erinnerung des Berichts seines Onkels beziehen und andererseits aus seiner eigenen Betrachtung bzw. seinem eigenen Augenschein speisen. Auf diese Weise ist also schon ein Teil dessen, was der Erzähler sieht und beschreibt von vorneherein geprägt durch die vorangegangene Rezeption der bewusst ‚malerisch‘ gestalteten Wahrnehmung des Onkels Bösenberg und deren doppelter Überformung in den *Kindern von Finkenrode*. Deshalb wird der Eindruck, den der Erzähler bei der Bildbetrachtung erfährt – auch wenn die Konfrontation mit dem Gemälde mit der Erzeugung einer Präsenz der Erinnerungen seines Onkels und damit einer Überblendung mit den Geschehnissen im früheren Text einhergeht – abgeschwächt und deutlich verändert. Es weist, nachdem es nunmehr seine Rolle als Projektionsfläche (abgesehen von der Fähigkeit aktiv zu blicken) fast vollständig eingebüßt hat, keine der metaphysisch anmutenden Eigenschaften mehr auf, die ihm in Bösenbergs Rekapitulation der Ereignisse zugeordnet werden. Stattdessen bleibt es stumme, tote Materie, die zu keiner Kontaktaufnahme oder Ansprache mehr verleitet. Sowohl die visuellen als auch die akustischen Warnungen seitens des Bildes und des sprechenden Raben Jakob („Gedenke zu lieben“³²⁹) sind nicht beachtet worden, der Moment der Magie ging ungenutzt vorüber und zurück bleibt ein unbelebter Gegenstand, der lediglich als Memento dienen kann. Somit steht das Bild als Signifikant für

³²⁹ *Die Kinder von Finkenrode*, BA Band 2, S. 62.

das Überdauern des Prinzips einer gemeinsamen Familiengeschichte und fungiert auf formaler Ebene als Schaltstelle intertextueller Kontinuität.

Wie man anhand des Portraits der Agathe Bösenberg erkennen konnte erreicht der Grad, in dem ein Bild sich in den Augen des Erzählers zu einer Projektionsfläche verwandelt, zuweilen ein solch hohes Ausmaß, dass man von einer medienvergessenen Betrachtungsweise sprechen kann. Das Phänomen einer medienvergessenen Bildbetrachtung erhält (wenn man Raabes Schriften in ihrer Gesamtheit heranzieht) den größten Raum in den *Akten des Vogelsangs*, wo es zugleich auch in funktioneller Hinsicht (vor allem im Zusammenhang mit Photographien) von großer Bedeutung ist. Aber auch Werke der bildenden Kunst werden in diesem Text wiederholt gezielt mit von außen an sie herangetragenen Eigenschaften aufgeladen und durch diesen Prozess der Projektion schließlich verändert wahrgenommen. Vor diesem Hintergrund erscheint es lohnenswert sich die Frage stellen, ob bei Raabe bzw. in den *Akten des Vogelsangs* als Schlüsseltext im Hinblick auf diese Thematik ein Unterschied zwischen medienvergessener Gemäldebetrachtung und medienvergessener Photographiebetrachtung festgestellt werden kann und wenn ja, wie sich dieser gestaltet. Zu einem Vergleich bieten sich hier zwei Textstellen an, in welchen als Gemeinsamkeit die betrachtende Wahrnehmung eines Gemäldes im Mittelpunkt steht. In einem Fall ist dies ein Ahnenportrait von kunsthistorischer Relevanz, im anderen Fall ein nach einer Photographie gefertigtes Bildnis des Vaters des Erzählers Krumhardt. Da der photographieinduzierten Medienvergessenheit ein eigenes Kapitel gewidmet ist, soll hier nur eine kurze, rein textphänomenologisch motivierte Gegenüberstellung erfolgen, bei der die wichtigsten Gestaltungsdivergenzen im Vordergrund stehen. Karl Krumhardt beschreibt das Portrait seines Vaters zu Anfang seiner Aktenniederschrift, als er auf seine familiäre Abkunft und seinen beruflichen Werdegang zu sprechen kommt:

„Das Bild meines seligen Vaters aber, mit dem zu dem Landesorden hinzugestifteten Verdienstkreuz Erster Klasse auf der Brust, habe ich in Lebensgröße (nach seinem Tode nach einer guten Photographie gefertigt) über meinem Schreibtische hängen und hole mir auch von ihm heute noch Aufklärung und Rat, und nicht bloß in meinen Geschäften, sondern im Leben überhaupt.“³³⁰

Beginnt die Bildbeschreibung zunächst noch völlig distanziert und sachlich, wird Krumhardts Medienvergessenheit dem Portrait seines Vaters gegenüber in dem Moment evident, in welchem dem Rezipienten nicht mehr eindeutig ersichtlich ist, ob die ratsuchende

³³⁰ *Die Akten des Vogelsangs*, BA Band 19, S. 217.

Kontaktaufnahme sich an das Gemälde (als materielle Repräsentation) oder den Vater selbst (als Präsenz im Bild) wendet. Der Übergang in die Medienvergessenheit erfolgt schleichend, innerhalb eines Satzes wird die Distanz zunehmend aufgelöst und Signifikant wird im Auge des Betrachters zu Signifikat. Der Distanzverlust ermöglicht die Entstehung einer direkten Verbindung bzw. einer bilateralen Beziehung, welche sowohl auf der visuellen Ebene (Blicke) als auch im Rahmen eines Dialogs (Rat suchen und Rat geben) ihre Ausprägung findet.

Ganz anders gestaltet sich Krumhardts erzählerische Reaktion auf ein Ahnenportrait, welches den Salon der Familie des Beaux ziert:

„[...]und im Salon der Frau Kommerzienrätin schaut der erste brandenburgische Ahnherr, der Sieur Antoine des Beaux, dem der Große Kurfürst seinerzeit die Hand geschüttelt hat, von der Wand aus seinem Clair-obscur ernst, aber auch ruhig in das Plein - air des laufenden Tages hinein. Das Bild hat Kunstwert: von wieviel Wänden wird es wohl noch auf fremde Leute hinuntersehen?“³³¹

Der Kunstwert des Bildes, den Krumhardt am Ende der Passage hervorhebt und die damit verbundene Abkehr von der individuellen Perzeption hin zur allgemeinen, übertragbaren und vom Kontext loslösbaren Wahrnehmung seines Inhalts setzen das Gemälde deutlich vom zuvor beschriebenen Portrait des Vaters Krumhardt ab – dieser Ahnherr wird die Zeiten überdauern und die Wohnräume fremder Menschen als Wandschmuck zieren. Verweist dieser Ausblick zunächst einmal primär auf die Zukunft, so evoziert doch die zur Darstellung des Bildes eingesetzte Sprache (Clair-obscur, Plein-air) die Zeit seiner Entstehung, also die Vergangenheit in der Sieur Antoine dem großen Kurfürsten begegnete. Ein Bezug zu Gegenwart ist nur in einer verhältnismäßig schwachen Form vorhanden, nämlich dann, wenn Krumhardt bemerkt, dass der Ahnherr „ernst“ und „ruhig“ in seine Umgebung schauet. Gemälde, die dem Betrachter eine passiv anmutende Partizipation ohne Interaktion zu signalisieren scheinen, sind bei Raabe – wie man bereits im Verlauf dieses Kapitels gesehen hat – keine Seltenheit. Angefangen beim (immerhin lächelnd) ‚herab‘ blickenden Portrait Marie Ralffs in der *Chronik der Sperlingsgasse* bis hin zum Bild der Agathe Bösenberg in *Alte Nester* werden immer wieder blickende bzw. schauende aber nicht (im Sinne einer visuellen Interaktion) betrachtende, beobachtende oder sogar an der Handlung teilhabende Bildnisse geschildert. Der Erzähler in *Alte Nester* teilt dabei eine wichtige Eigenschaft mit Karl Krumhardt in den *Akten des Vogelsangs*, indem er Agathe Bösenberg nicht persönlich

³³¹ ebenda, S. 386f.

gekannt hat, ebenso wenig wie Karl Krumhardt Sieur Antoine des Beaux kennen konnte – ein Umstand der für sich gesehen eine Interaktion mit dem Gemälde sicher erschwert (Bösenberg in den *Kindern von Finkenrode* verdankt seine Visionen schließlich größtenteils den besonderen atmosphärischen Umständen), wenn nicht beinahe unmöglich macht. Krumhardt als Bildbetrachter nimmt seinerseits auch keinen Blickkontakt mit dem Portrait auf, es entsteht keine bilaterale Blickachse wie im Austausch mit dem Bildnis seines Vaters denn das Bild ist und bleibt ihm fremd und ‚spricht‘ nicht mit ihm. Auch die Familie des Beaux fängt den Blick des Ahnherrn nicht auf, weshalb sich dessen unfokussiertes Schauen in der Leere des Plein-air verliert. Obwohl also Karl Krumhardt in seinen wiederkehrenden Bild- und Photographiebetrachtungen so sehr zur Medienvergessenheit neigt, tritt diese nicht im Zusammenhang mit dem künstlerisch wertvollen Portrait des ihm unbekanntem Ahnherrn auf. Das Gemälde nimmt hiermit eine Sonderstellung ein und dient gegenüber den medienvergessen betrachteten Photographien (und nach Photographien angefertigten Portraits) als Kontrastfolie, welche die Eigenschaften und Möglichkeiten beider Medien klar hervortreten lässt und der Photographie eine besondere Funktionalität im Rahmen des Textes zuweist. Wenn also Gemälde bei Raabe mit ihren Betrachtern aktiv in eine Beziehung treten, so geschieht dies selten und ihre Eignung dazu bleibt weit hinter den Möglichkeiten der Interaktion zurück, die Raabe im Zusammenhang mit der Photographie erschließt. Zusammenfassend kann man also sagen, dass gemalte Bilder in Raabes Texten hauptsächlich als Projektionsflächen für die Vorstellungen des Erzählers oder als Textspiegel dienen, welche die sprachlichen Ebene des Erzählten noch um eine bedeutende visuelle Dimension erweitern können.

5. „Man kennt die Photographiegesichter“ - Lichtbilder in Raabes Texten

Raabes literarisches Gesamtwerk ist reich an Verweisen auf die Photographie oder photographische Abbildungen. Einige davon weisen tiefergehende Bezüge zur Textgestaltung auf und sollen deshalb in eigenen Kapiteln im Zusammenhang mit den jeweiligen Texten genauer erläutert werden. Im Wesentlichen betrifft dies die Erzählungen *Pfisters Mühle* und *Der Lar* und den Roman *Die Akten des Vogelsangs*. Die meisten Nennungen der Photographie rekurrieren allerdings auf gängige Diskurse der Zeit wie etwa die Kunstdiskussion oder

illustrieren das gesellschaftliche Leben. Ganz klassisch werden Photographien auch im Zusammenhang von literarischen Bescheidenheitstopoi erwähnt. Einen Bedeutungsmehrwert erfahren die Lichtbilder, wenn es um die Bewahrung von Vergangenen oder im Vergehen Begriffenen geht, zudem offenbart sich auch immer wieder Raabes Misstrauen gegenüber der photographischen Portraidadarstellung auch auf der Textebene.

Die Frage, ob Photographie Kunst sei oder nicht beschäftigte das geistige Leben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachhaltig und so äußerten sich auch viele Schriftsteller wie etwa Theodor Fontane öffentlich zu dieser Frage. Kontrastiert wurde das neue Medium dabei hauptsächlich mit der Malerei, aber auch Vergleiche mit der Literatur lassen sich finden.³³² In Raabes Texten finden sich ebenfalls zuweilen Spuren dieser Auseinandersetzung. In der in der Zeit vom Oktober 1875 bis zum März 1876 als Serie in der Zeitschrift *Westermanns illustrierte Monatshefte* erschienenen Erzählung *Vom alten Proteus – Eine Hochsommersgeschichte*, die später den *Krähenfelder Geschichten* zugeordnet wurde, findet sich beispielsweise folgende Beschreibung:

„Die Abendsonne vergoldete die Fenster des jungen Menschen, die Photographie seiner Geliebten auf der Miniaturstaffelei zwischen den Papieren des Schreibtisches und – mit einem letzten lächelnden Blick den jungen Menschen selber.“³³³

Vom Unbelebten (Fenster) bis hin zum Belebten (Assessor Hilarion) schweift das verklärende und vergoldende Licht der Sonne und wirkt in dieser Szenerie schon fast ironisch übertrieben. Die Gegenüberstellung von Photographie und Malerei im Portrait auf der Miniaturstaffelei unterstreicht diesen Eindruck durch den Verkleinerungsfaktor und lässt das Bildnis als zur Trivialität diminuierten Gemälde-Abklatsch erscheinen. Ähnlich übertreibend verfährt Raabe im *Schüdderump*, wenn die Umgebung des Hauses des ‚Edlen von Haußenbleib‘ dargestellt wird:

³³² Theodor Fontane brachte einen der wichtigsten Begriffe im Zusammenhang mit dieser Diskussion ins Spiel, den der fehlenden „Verklärung“ in der photographischen Darstellung. In folgendem Zitat verbindet er die gängigsten Kritikpunkte: (über Turgenjew) „Er beobachtet alles wundervoll: Natur, Tier und Menschen, er hat so was von einem Photographischen Apparat in Aug und Seele, aber die Reflexionszutaten, besonders wenn sie nebenher auch noch poetisch wirken sollen, sind nicht auf der Höhe. (...) Ich bewundere die scharfe Beobachtung und das hohe Maß phrasenloser, alle Kinkerlitzchen verschmähender Kunst, aber eigentlich langweilt es mich, weil es im Gegensatz zu den teils wirklich poetischen, teils wenigstens poetisch sein wollenden Jäger-Geschichten so grenzenlos prosaisch, so ganz unverklärt die Dinge wiedergibt. Ohne diese Verklärung gibt es aber keine eigentliche Kunst, auch dann nicht, wenn der Bildner in seinem bildnerischen Geschick ein wirklicher Künstler ist.“ (Theodor Fontane: *Briefe I*, S. 155).

³³³ BA Band 12, S. 271.

„Zwei große und elegante Läden nahmen zu beiden Seiten der Tür das untere Stockwerk ein: - ein Trauerwarenmagazin unter der wunderbar passenden Firma „Zur betrübten Hekuba“ auf der rechten – ein Modewarenmagazin unter dem ebenso treffenden Zeichen „Zur schönen Helena“ auf der Linken.“ [...] Im dritten Stock wohnte der Edle, und darüber hinaus stieg der Bienenstock mit seiner summenden Bevölkerung bis hoch in den Wiener Himmel hinein und gab noch einer wunderlichen Bevölkerung von Studenten, Jüngern der Kaiserlichen Kunstschule, Photographen und so weiter Licht genug uns Schutz gegen Wind und Wetter fast zur Genüge; und der Hausmeister wusste, welche Stellung ein Hausmeister diesem unberechenbaren Völkchen gegenüber einnimmt.“³³⁴

Übertreibung bis hin zur Lächerlichkeit kennzeichnet auch dieses Kontrastszenario, angefangen bei den Namen der Geschäfte und endend mit einer, alle Gegensätze integrativ vereinenden, Wohngemeinschaft aus „Jüngern der Kaiserlichen Kunstschule“ und „Photographen“ – ein durch Konzentration und damit auch trivialisierende Verkleinerung erzeugter Mikrokosmos aus Leben, Tod, Geistesvermögen, Kunst und Kommerz. Die Stellung der Photographie als Antagonistin der bildenden Kunst folgt in beiden Sequenzen der gängigen Meinung der zeitgenössischen Photographiekritik, ebenso ihre Nähe zur Trivialität. Raabe benutzt sie folglich als Versatzstücke eines Diskurses, der auf diese Weise bis in den Text hinein zu wirken vermag und dem Leser die Besetzung der Rollen von „Schwarz“ und „Weiß“ deutlich werden lässt.

Wie stark die Photographie sich in allen gesellschaftlichen Schichten zu einem gewissen Zeitpunkt schon verbreitet hatte, lässt sich ebenfalls gut an Raabes Texten ablesen. So werden beispielsweise wiederholt Photographien verschickt und ausgetauscht, gerahmt und – wie ehemals Gemälde - an die Wand gehängt. Visitenkarten und photographische Miniaturen werden in Alben gesammelt. Ein solches entdeckt Henning von Lauen in dem, ebenso wie das Haus des ‚Edlen‘, von Trivialität evozierenden Kontrasten geprägten Salon des Hausherrn:

„Die Vorhänge waren zugezogen, und das heiße Licht des Tages fiel nur gedämpft in den reichen Raum. Da stand selbstverständlich irgendwo auf einer Konsole eine Nachbildung der Ariadne von Dannecker; dunkel erinnerte sich Hennig später, an den Wänden neben einer schönen Kopie des Zinsgroschens von Tizian, welche gleichfalls die Leute gern zur Ausschmückung ihrer Zimmer verwenden und die, wie sich verschiedene Herrschaften erinnern werden, z.B. auch in dem Zimmer der Frau Geheimen Rätin Götz in Berlin hing, - lebensgroße Porträts des Kaisers Franz Joseph und der Kaiserin Elisabeth gesehen zu haben.

³³⁴ BA Band 8, S. 270f.

Er behielt stets ein Gefühl von diesem ersten Warten auf die Jugendgespielin in der Kühle nach der langen Fahrt durch den glühenden Sommertag, ein Gefühl der harmonischen Wirkung von reichen Vorhängen, Tapeten und Teppichen, und behielt für alle Zeiten im Gedächtnis, dass er von einem Tischchen ein Album aufgenommen habe und hundert Photographien unbekannter Gesichter und Gestalten zwischen den Fingern und wirbelnden Gedanken gedankenlos durchlaufen ließ.“³³⁵

Auch in *Eulenpfingsten* legt sich ein alleinstehender Herr ein Album, in diesem Fall mit Photographien von Damen,, an. Als Dokumentation des weitreichenden Bekanntenkreises dienen sie wie im *Schüdderump*, nach außen hin zur Repräsentation einer bestimmten gesellschaftlichen Stellung oder, wie in *Eulenpfingsten*, zumindest zur Selbstversicherung einer Anbindung an die Gesellschaft und können hier zudem als Mittel gegen die Symptome der Einsamkeit angesehen werden³³⁶. Im Vordergrund steht dabei jedoch in beiden Fällen die Funktion der Photographien als visuelle Repräsentationen der Kontakte, für deren tatsächliches Bestehen sie als beweiskräftig gelten. Das Photographiealbum wird in logischer Konsequenz auch umgekehrt dazu verwendet, eine gesellschaftliche Wiedereingliederung zu markieren. So plant beispielsweise in *Abu Telfan* der Vetter Wassertreter den Vater Leonhard Hagebuchers nach dessen Vergraulen aus dem Stammlokal folgendermaßen wieder zu versöhnen:

„ „Du kennst und würdigst mich immer noch nicht gänzlich, Leonhard!“ rief der Vetter. „Der ganze Apparat ist längst beisammen. Morgen um zehn Uhr fahren wir heim, um drei Uhr nachmittags sind wir in Nippenburg, und das Experiment kann auf der Stelle gemacht werden. Ich tanze wie Demokrit vor dem Zuge der Abderiten; ich halte eine Rede, und nachher ist Festessen im Pfau. Der Onkel Schnödler tut Abbitte, der Alte bekommt eine Ehrenpfeife, und sämtliche Klubmitglieder lassen sich später photographieren und werden ihm in einem kalbledernen Album mit Goldschnitt überreicht. Wenn das nichts hilft, so werde ich freilich meine Kenntnis des menschlichen Herzens in die nächste Trödelauktion geben und mich keineswegs verwundern, wenn kein Nippenburger drauf bietet.““³³⁷

³³⁵ BA Band 8, S. 273.

³³⁶ „ „Seit er sich vor einem Jahr als wohlkonservierter Witwer in die Zeitung setzte mit achttausend Gulden jährlichen Einkommens und einem versorgten Kinde – was unser Professor war – und wegen Schüchternheit und Mangel an Damenbekanntschaft sich aus Spaß eine Photographiesammlung anlegte und oben in seiner Stube sechs dicke Albums voll hat, sah er mir nicht so verdächtig aus. Die Alte da drüben, die sie heute den ganzen Tag erwartet haben, mag sich nur in Acht nehmen; - ich sage nichts!“ – “ (BA Band 11, S. 417).

³³⁷ BA Band 7, S. 180 f.

In Raabes Text *Das Horn von Wanza* schließlich hält Raabe die zeitgenössische Praxis, sich im Rahmen des Verwandten- und Bekanntenkreises gegenseitig Photographien zu schicken, fest. Die Beweggründe für solches Tun reichen dabei von der schlichten Übermittlung des momentanen Aussehens³³⁸ bis hin zur Möglichkeit der Brautwerbung. Letztere stellt der Student Bernhard Grünhage, der im Begriff ist, seine Tante (die kein Familienmitglied seit längerer Zeit gesehen hat) und seinen alten Freund, den „weisen Seneka“ und nunmehr Bürgermeister von Wanza, zu besuchen, gegenüber seinen Schwestern in den Raum:

„Auf den weisen Seneka freue ich mich ausbündig,“ lachte der Student. „Das wäre ein Mann für unsere Alte! Zumal jetzt, wo er Bürgermeister geworden ist und eine Frau ernähren kann. Welche von euch Mädchen will mir sonst noch ihre Photographie für ihn mitgeben?“

„Dummes Zeug!“ sprach das gesamte Vierkleblatt bis zur neunzehnjährigen Martha herunter wie aus einem Munde. „An unsere Tante Sophie Grünhage in der goldenen Aue, aber nicht an deinen abgeschmackten dummen weisen Seneka wirst du expediert. Schade, dass keine von uns gehen kann.“

„I seht mal!“ grinste der liebe Bruder.“³³⁹

Auch zur visuellen Begutachtung unbekannter Personen wird die Photographie eingesetzt. Als Alois Pärnreuther, der abgewiesene Verehrer Klothilde Blumes, in *Gutmanns Reisen* Lina Gutmann die Nachricht von der Verlobung ihres Sohnes Wilhelm mit eben jener Klothilde überbringt, überreicht er ihr zugleich auch deren Photographie:

„Hier! Da- da – hier! Haben sie ihre Photographie. Sie können lange suchen, ehe sie eine zweite so Süße, so Wonnigliche, so Liebe zur Schwiegertochter ausfindig machen! Wenn ein Mensch noch in der Welt ist, der das wissen kann, so bin ich's!“

Er hatte das Bild aus seinem Busen hervorgeholt und reichte es hin, und die alte Frau nahm es wie eine, die eine Spinne nicht einmal sehen, geschweige denn anfassen kann.

„Wenn nur den Photographen überhaupt zu trauen wäre! Diesem äußern Anschein nach hätte es freilich noch schlimmer auslaufen können.“

„Nicht wahr?“ seufzte Alois wehmütig, weinerlich entzückt. „Behalten sie nur!“ ächzte er, mit der Hand abwehrend, als ihm die Frau Lina das Bild zurückreichte.

³³⁸ so etwa in der Reaktion von Bernhard Grünhages Tante auf dessen Besuch: „Du hast in diesem Augenblick eine gewisse Ähnlichkeit mit deinem Vater, wie er vor fünfzig Jahren in Halle im Winkel stand und seine Tränen verschluckte. Morgen früh schreibst du an ihn und teilst ihm mit, dass du das fünfzigjährige Jubiläum meiner Ankunft in Wanza mitfeiern würdest. Wundern wir er sich wohl ein wenig, wenn ihn dein Brief auf das Datum bringt. Und außerdem schreibst du ihm, dass er mir seine Photographie und die deiner Schwestern schicke.[...]“ (BA Band 14, S. 323).

³³⁹ BA Band 14, S. 279.

„Sie legen kein Gewicht darauf Pärnreuther?“

„Mir liegt es zentnerschwer auf der Seele,“ ächzte der geknickte Wiener.³⁴⁰

In dieser Sequenz offenbart sich zudem eine Tendenz, die Raabe immer wieder im Zusammenhang mit der Beschreibung von Photographien offenkundig werden lässt und die, wie man gesehen hat, auch im Umgang mit seinen eigenen Portraits zu beobachten ist. So begegnen seine Protagonisten photographischen Abbildungen ebenso immer wieder mit Misstrauen, was die Ähnlichkeit des Bildnisses mit dem Original anbelangt – dem Photographen ist ‚nicht zu trauen‘. Lina Gutmann vermutet hier, entsprechend der gängigen Praxis, die Möglichkeit einer geschönten, retuschierten Darstellung der Schwiegertochter in spe – welcher Wilhelm ihrer Meinung nach „in die Netze gefallen“³⁴¹ ist - und verhält sich (allerdings sicherlich nicht nur deswegen) zurückhaltend. Das Misstrauen gegenüber der Photographie beruht einerseits auf einer dem Photographen attestierten Unfähigkeit zur wahrheitsgetreuen Ablichtung des Portraitierten und andererseits auf der fehlenden Wahrheitstreue bzw. Objektivität des Lichtbildes selbst – so wird in der Erzählung *Deutscher Adel* sogar der Sonne (und vermittelt durch sie natürlich auch den Bildbetrachtern) eine einseitige Sicht- und somit Darstellungsweise zugeschrieben:

„[...] Man kennt die Photographiegesichter in den Familienalbums und weiß, wann man sich über ein anständiges zu freuen hat.“ Von dem armen Paul besaß die Frau Professorin verschiedene Gesichter aus verschiedenen Lebensepochen in ihrem Album. Es hätte aber ein größerer Künstler als der feurige Ball im Weltraum dazu gehört, um das Andenken dieses Mannes vorurteilsfrei auf einem Blatt Papier festzuhalten. Es fand sich keiner; - wir existieren alle nur in den Vorurteilen, welche die Sonne über uns hat oder – die anderen über uns haben“³⁴²

Gänzlich ungeeignet scheint die Photographie zur Abbildung bestimmter Typen wie z.B. des Nachtwächters Marten Marten oder Sophie Grünhage zu sein, wie es im *Horn von Wanza* heißt:

³⁴⁰ *Gutmanns Reisen*, BA Band 18 S. 408.

³⁴¹ *Gutmanns Reisen*, BA Band 18, S. 408.

³⁴² BA Band 13, S. 275.

„Praktisch gescheit sahen sie auch beide aus, Marten Marten und die Tante Sophie. Mit der Photographie oder derartigen modernen Kunststücken war beiden nicht recht beizukommen; aber da existiert in Neu-Ruppin ein Mann, der könnte es vielleicht.“³⁴³

Beide erscheinen als ‚Relikte‘ einer vergangenen Zeit, zu welcher dem Medium Photographie der Zugang fehlt und folglich ihre Portraittierung unvollständig oder fehlerhaft ausfallen musste. Nicht immer stehen jedoch die Defizite photographischer Abbildungen in Bezug auf deren ‚Ähnlichkeit‘ im Vordergrund, sondern es existierten auch durchaus Beispiele, in denen das Lichtbild einem Vergleich mit dem Original standhält. Als Katharina Nebelung in *Eulenpflingsten* wegen eines nachbarschaftlichen Zwistes von ihrem Vater allein zum Bahnhof geschickt wird, um dort ihre aus Amerika angereiste Tante abzuholen trägt sie „auch noch zwei vor einem halben Jahre aus New York gesandte Photographien der guten Dame (ein Brustbild und ein Bild in ganzer Figur) in der Tasche.“³⁴⁴ Diese helfen ihr, die Tante unter allen Reisenden zu erkennen:

„[...] aber als der Schwarm sich so ziemlich verlaufen hatte, hatte das Kind schüchtern vor einer stattlichen, länglichen, in ein graues Reisekostüm gekleideten und etwas verwundert, verschnupft um sich blickenden Dame geknixt und – immer ihre Photographien in der Hand – dem hellen Weinen nahe, gestottert: „Gnädige Frau – Fräulein – liebe Tan – vielleicht bin ich Käthchen, - Käthchen Nebelung!“ „Wa – was? Bist du vielleicht Käthchen? Meine Nichte Katharina Nebelung?“ „Ja, liebe Tante – o Gott sei Dank!“ hauchte das junge Mädchen. „Also du bist es,“ sagte die Deutsch-Amerikanerin, klopfte auf die kleine Hand, die krampfhafter denn je die zwei Photographien hielt, aber jetzt schnell mit ihnen in die Tasche fuhr – neigte sich, gab der Deutsch-Frankfurterin einen ruhigen Kuß und sprach: „Aber ich wundere mich doch! Du allein? [...]“³⁴⁵

³⁴³ BA Band 14, S. 352; womöglich eine Anspielung auf Gustav Kühns Neu-Ruppiner Bilderbögen und damit eine starke Typisierung der beiden. Die Rezipienten können in diesem Fall auf ein vergleichbares Allgemeinwissen zurückgreifen, wodurch letztendlich an dieser Stelle jeder ein ähnliches Bild vor Augen hat. Die Photographie scheint sich jedoch auch zur Typisierung zu eignen, wenn das Sujet entsprechend dem „modernen“ (und massenkompatiblen) Geschmack gewählt ist. In der Erzählung *Im alten Eisen* beschreiben beispielsweise einige Schaulustige aus der Nachbarschaft der Alteisenhandlung die Protagonisten Peter Uhusen, Wendeline Cruse und Hofrat Brokenkorb folgendermaßen: „ ‚ne Droschke erster Klasse! Was sagt der Mensch dazu? Und sie wie ‚ne Gräfin aus der Modenzeit und ‚s Wachsfigurenkabinett, und denn die beiden Herren, die wie zu Hofe vordahen! Großartig!“, „Na, der eine von die beiden sah ruppig genug aus, und der Deibel hat ihn auch recht hübsch durch die Photographieauslage gekämmt.“ (BA Band 16, S. 437). Im Kontext von Wachsfigurenkabinett und Modenzeit evoziert hier auch die Photographie eine bestimmte innere Visualisierung beim Leser.

³⁴⁴ BA Band 11, S. 357

³⁴⁵ BA Band 11, S. 358

Die Photographie ist in diesem Fall ein tatsächlich funktionierendes ‚Medium‘, welches eine Zusammenführung von zwei Personen ermöglicht, die sich zuvor noch nie gesehen haben. So beschreibt Katharina ihre Idee, die Photographien mit zum Bahnhof zu nehmen auch als „Erbarmen des Himmels“, der sie ihr „in die Hand gedrückt und mitgegeben“³⁴⁶ habe. Wenn man diese Sequenz allerdings etwas näher betrachtet, stellt man fest, dass hier zu keinem Zeitpunkt etwas über gelungene bzw. der abgebildeten Persönlichkeit gerecht werdende Photographien gesagt wird – es wird lediglich eine rein äußerliche Ähnlichkeit (entsprechend einer Art Phantombild) für visuelle Anknüpfungspunkte herangezogen. Wie schwierig sich die Suche nach optischer Übereinstimmung unter den gegebenen Umständen dann doch gestaltet, ist leicht daran zu erkennen, dass „der Schwarm sich so ziemlich verlaufen hatte“ und Katharina bereits „dem hellen Weinen nahe“ ist.

Zwei wesentliche Merkmale der Photographie, die die zeitgenössische Fragestellung bezüglich des Status der Photographie gegenüber den bildenden Künsten bestimmten, waren Genauigkeit und Detailreichtum. Diesen begegnet Raabe wiederholt mit einer Art Bescheidenheitsgeste, die eigentlich jedoch eine Verweigerungshaltung ist. Überdeutlichkeit und wissenschaftliche Genauigkeit ist nicht das Ziel der literarischen Beschreibungskunst, wie auch die Einleitung zu *Pfisters Mühle* (über das „alte romantische Land“, das nicht in fernen Ländern zu suchen sei) zeigt:

„Wer dort nicht selber gewesen ist, der kennt *das* doch viel zu genau aus Photographien, Holzschnitten nach Photographien, Konsularberichten, aus den Telegrammen der Kölnischen Zeitung, um es dort noch zu suchen. Wir verlegen keine Wundergeschichte mehr in den Orient. Wir haben unseren Hippogryphen um die ganze Erde gejagt und sind auf ihm zum Ausgangspunkte zurückgekommen.“³⁴⁷

Diese Überdeutlichkeit macht sich stattdessen in tiefer liegenden Textstrukturen bemerkbar, was in einem eigenen Kapitel über *Pfisters Mühle* noch genauer betrachtet wird. Wenn man vor dem Hintergrund der antiphotographischen ‚Exaktheitsverweigerung‘ folgende Sequenz aus *Christoph Pechlin*, einem bereits 1873 erschienenen Text, einer genaueren Lektüre unterzieht, offenbart sich der Bescheidenheitsgestus auch hier als feine Ironie:

„Sie schritt Arm in Arm mit der englischen Freundin, und letztere knickte oder verbeugte sich vor niemand. Ihre blaugrünen Meerfeienaugen hingen starr an der im graublauen Abendnebel

³⁴⁶ BA Band 11, S. 365.

³⁴⁷ BA Band 16, S. 7.

verschwimmenden Albkette, und es war nicht zu leugnen, dass die schwäbische Alb auch in diesem Moment bei weitem schöner aussah als der schwäbische Mensch, Herr Christoph Pechlin aus Waldenbuch im Schönbuchwalde, und der königliche Assessor außer Diensten, Reichsfreiherr Ferdinand von Rippgen aus Dresden. Aber freilich, wenn die zwei Herren auch nicht schön aussahen, so boten sie doch dem Betrachter einen ungemein vergnüglichen Anblick dar, und es ist recht schade, dass wir nicht an dieser Stelle dem Leser und der Leserin anstatt unserer matten Schilderung ein Lichtbild von beiden in unseren Bericht einlegen können.³⁴⁸

Das unvorhergesehene Zusammentreffen zwischen von Rippgen und Pechlin mit der Baronin von Rippgen und Cristabel Eddish auf dem Hohenstaufen erfährt durchaus keine so ‚matte Schilderung‘ wie es der Erzähler glauben machen möchte. Es stimmt zwar, dass man über das Aussehen der beiden Männer kaum etwas erfährt, dafür werden Cristabel Eddishs Augen („starr“, „blaugrüne[...] Meerfeienaugen“) und die umliegende Landschaft („im graublauen Abendnebel verschwimmend“) desto eindrücklicher beschrieben. Die Ironie erschließt sich vor allem über die Farbe – denn das dominierende (romantische) Blau kann durch die monochromen Grautöne der Photographie nicht transportiert werden. Stattdessen kann sich die Stimmung mit Hilfe des Mediums der Schrift frei in der Einbildungskraft des Rezipienten entfalten. Die Überlegenheit der Schrift manifestiert sich allerdings nicht nur in der Beschreibung von Farben, sondern auch in der Fähigkeit aus einer Fülle von Details (die in der photographischen Abbildung alle gleichwertig behandelt werden) das Wesentliche herauszufiltern. So erklärt der Erzähler in *Abu Telfan* mit einiger Bestimmtheit:

„Es kann natürlich auch von uns nicht verlangt werden, dass wir den ganzen Vortrag hier abdrucken, sowenig als wir eine Photographie des Vortragenden beilegen werden; doch geben wir hier ein Bruchstück des Schlusses, welches uns dann zu einer Katastrophe führt, die niemand voraussehen konnte, weder der Redner selbst noch seine Freunde und merkwürdigerweise auch der Herr Polizeidirektor nicht.“³⁴⁹

Ebenfalls im Zusammenhang mit den darstellerischen Charakteristika von Photographie und Schrift ist ein weiterer thematischer Kontext zu sehen, in welchem das neue Medium für Raabe immer wieder eine Rolle spielt. Ganz im Sinne von Roland Barthes werden Text und Lichtbild auch in ihrer Funktion, Vergangenes zu fixieren und in die Zukunft hinüberzuretten, einander gegenübergestellt. Dieses Konkurrenzverhältnis der Medien wird, zusammen mit der

³⁴⁸ BA Band 10, S. 285 f.

³⁴⁹ BA Band 7, S. 190.

photographischen Überdeutlichkeit, im folgenden Kapitel über *Pfisters Mühle* den wichtigsten Punkt der Analyse darstellen. Aber auch in anderen Texten Raabes finden sich Bezüge zu dieser spezifischen Funktion, beispielsweise in *Kloster Lugau*. ‚Tante Euphrosyne‘ blickt aus dem Fenster, unter dem einige Studenten vorbeigehen und sie grüßen:

„Sie nickte jedesmal dem Grube wieder; jetzt holdselig, jetzt etwas besorglich und einmal mit dem Wort: „Dem Müller seine Mutter möchte ich auch nicht sein! An einen Cherub hat natürlich auch sie geglaubt, als sie ihn seinerzeit auf dem Arm trug und das hübsche Näschen putzte, und nun sehe einer, wie sie den alten, guten Jungen ihr als Hackklotz gebrauchen. Jeses, wie haben sie den armen dicken Tropf wieder zugerichtet! Wenn sie nur noch eine gute Photographie von ihm hat aus seiner Engelzeit – wiedererkennen wird sie ihn danach nicht, wenn er wieder nach Haus kommt. Ich muß da wirklich mal ein ernstes Wort sprechen.“³⁵⁰

In der Photographie kann das vormals engelhaftige Aussehen des jungen Studenten bewahrt werden, auch wenn in einer Konfrontation mit dem gegenwärtigen Zustand des Abgebildeten keine Ähnlichkeitsrelation mehr hergestellt werden könnte – die Veränderung ist irreversibel und beinhaltet daher ein Moment der Trauer und des unwiederbringlichen Verlusts. Auch Dinge, die im Begriff sind zu verschwinden bzw. durch den Fortschritt in ihrer Existenz bedroht sind, können auf diese Weise für die Zukunft erhalten werden. In *Meister Autor* betrifft dies das Quartier des bei einem Zugunglück verletzten Seemanns Karl Schaake:

„Alterschwarzer Holz- und Ziegelbau im unregelmäßigen Viereck um mich her! Und welch ein Holzbau! Da liefen sie, die Wände entlang, übereinander, nebeneinander hin, die Wunderwerke mittelalterlicher Zimmermannsarbeit in Ernst und Humor und warteten geduldig auf den Photographierapparat, und der grüne Baum neben dem sehr modernen durch die allermodernste Dampfwasserkunst gespeisten Brunnen wartete mit ihnen.“

Der Fortschritt offenbart hier – wie auch in *Pfisters Mühle* oder den *Akten des Vogelsangs* zu sehen sein wird - einen durchaus janusköpfigen Charakter. Einerseits verdrängt er (wie hier etwa in der Repräsentation durch den Brunnen) das Bestehende, Traditionelle und Überlieferte. Andererseits stellt er aber gleichzeitig ein neues, zeitgemäßes Medium der visuellen Fixierung zur Verfügung. Die Transformation von Tradition, Kindheit oder schlicht ‚Idylle‘ vor dem Hintergrund fortschreitender Industrialisierung bestimmt einen großen Teil von Raabes Texten, und die Photographie ist für ihn in diesem Zusammenhang neben der

³⁵⁰ BA Band 19, S. 34 f.

Verschriftlichung eine wiederholt thematisierte und deshalb zu diskutierende ‚Rettungsoption‘, auf die in den folgenden Kapiteln nochmals genauer eingegangen wird.

Über diese hier vorgestellten wiederkehrenden Komplexe hinaus, in denen Photographie für Raabe von Bedeutung ist, bestimmen die spezifischen Charakteristika des Mediums auch die Gestaltung ganzer Texte, wie z.B. im Folgenden zuerst an *Pfisters Mühle* gezeigt werden soll. Innerhalb der besonderen Räume, die Raabe allerlei möglichen Formen von Bildlichkeit in seinen Schriften zukommen lässt, nimmt die Photographie in den ausgewählten Texten *Pfisters Mühle*, *Der Lar* und *Die Akten des Vogelsangs* eine herausragende Stellung ein und entwickelt dabei Spielräume in ihrer Funktionalität, die von anderen Formen der bildenden Kunst nicht geteilt werden. Über Rahmenschau und Textspiegelung hinaus vermag die Photographie mittels ihrer wahrnehmungssteuernden und –verändernden Dynamik Licht auf unterschwellige Strukturen im Text oder gar poetologische Prinzipien zu werfen

5.1. Pfisters Mühle: Vergegenwärtigung und Überdeutlichkeit im Zeichen einer Idylle im Umbruch

Erinnerung als Themenbereich durchzieht das ganze Werk Raabes. Erinnerung fungiert als Erzählmotivation, als Vergegenwärtigung des Nicht mehr Vorhandenen und Auseinandersetzung mit dem Verlorenen. Nicht zuletzt ist es hier auch die Erinnerung, die den Wunsch nach einer wie auch immer gearteten Konservierung der Vergangenheit weckt. In *Pfisters Mühle* werden in besonders konzentrierter Form die verschiedensten Aspekte dieses Themenbereichs abgehandelt, beginnend bei der Frage wie Erinnerungen zustande kommen, welche Stationen der Vermittlung dabei eine Rolle spielen und wie diese möglicherweise gewichtet werden, und endend mit der Wahl des, für die gewünschte Konservierung des Erinnerungten am besten geeigneten, Mediums.

Pfisters Mühle, der Ort der Handlung, dessen Namen auch die Erzählung trägt ist ein reiner Ort der Vergangenheit, dessen Gegenwart keine Ausblicke in die Zukunft mehr zulässt, da er bereits dem Untergang durch den Bau einer Fabrik auf demselben Gelände geweiht ist. Der Protagonist Eberhard Pfister verbringt zusammen mit seiner Frau Emmy die Ferien auf dem verkauften Familienbesitz, um ihr unter anderem seine Kindheit und Jugend näherzubringen, aber auch um Abschied zu nehmen. Daraus entsteht schließlich ein „Sommerferienheft“ (Untertitel der Erzählung), das die Geschichte der Mühle und der Familie des Protagonisten enthält. Pfisters Mühle, ihre einzelnen Räume und ihre Umgebung als Orte sind für Eberhard

Pfister die erste und wichtigste Vermittlungsinstanz der Erinnerung. Diese Orte dienen als Medium der Überblendung, d.h. Vergangenes wird dem Protagonisten und Erzähler in dem Augenblick präsent, in welchem ein anderes Ereignis der Gegenwart am selben Ort stattfindet.

„Von dem, dem Vater Pfister rede ich nun, an den denke ich nun, während Emmy und Christine drinnen in dem Hause an seinem großen Herde, auf welchem er einen so vortrefflichen Grog und Glühwein zu brauen verstand, von welchem so viele sparsame Familienmütter und hübsche, junge Kleinbürgertöchter das kochende Wasser für ihren Kaffeetopf holten, an welchem er so viele tausend glückliche Kindergesichter vergnüglich tätschelte – ihre Köpfe über mein Mittagessen zusammenstecken.“³⁵¹

Die Einbettung der Erinnerung in die Gegenwart und die wechselseitige Durchdringung der Zeiten, in welcher man sicher auch die durch den Einfluss von Raabes Schopenhauer-Lektüre geprägte Erkenntniskepsis erkennen kann, findet hier sogar ihren Weg in die Satzstruktur. Für die Präsenz aller am gleichen Ort stattgefundenen Ereignisse in der Betrachtungsgegenwart, im Gegensatz zu der von Vergangenheit unverstellten Sichtweise seiner Frau gesehen, findet Eberhard Pfister folgende Formulierung:

„Für sie war es ein neues, liebliches, ungewohntes – unbekanntes Leben; für mich ein konzentriertestes Dasein alles dessen, was an Bekanntschaft und Gewohnheit gewesen war, von Kindheit an, durch wundervolle Jünglingsjahre bis hinein ins früheste, grünendste Mannesalter.“³⁵²

Zum Anfang der Erzählung können diese aus dem Ortszusammenhang entstehenden Erinnerungen kaum bewusst herbeigeführt oder beeinflusst werden. Vielmehr ergibt sich deren Präsenz plötzlich und unwillkürlich bei der Betrachtung eines Ortes wie im folgenden Textbeispiel:

„Das ist aber die zweite Gestalt [Anm. M.V.: nach dem Vater], die sich von Tisch und Bank, aus Licht und Schatten, aus all dem Tumult, den Klängen und Studentenliedern um Pfisters Mühle sich loslöst und vertraulich seltsam, wie mit Stroh im Haar, wenn auch keineswegs im

³⁵¹ *Pfisters Mühle*, BA Band 16, S. 16.

³⁵² BA Band 16, S. 18.

Kopfe, in diese Traumbilder hineinschlendert [Anm.: Es handelt sich um seinen Freund Adam Asche].³⁵³

Interessant an dieser Stelle muss auch erscheinen, dass der den Fokus verlierende Blick des Protagonisten, der zuerst Tische und Bänke, dann aber nur noch Licht und Schatten wahrnimmt, besonders empfänglich wird für die Präsenz und Evidenz der Erinnerung – die Gestalt Adam Asches wird hier tatsächlich gesehen und nicht mehr nur gedacht wie die des Vaters im obigen Textbeispiel. Auch hier wird wiederum ganz im Sinne Schopenhauers die Unzuverlässigkeit der Wahrnehmung und damit die Schwierigkeit der Erkenntnis problematisiert, indem das sinnlich Wahrgenommene noch zusätzlich durch im Gedächtnis verankerte Szenerien eine Überformung erfährt und auf diese Weise die Scheinhaftigkeit der Vorstellungswelt entlarvt wird. Je weniger allerdings tatsächlich gesehen wird, desto durchlässiger wird der Ort für Vergangenes und desto deutlicher wird das Visualisierte. Dabei spielen auch besondere Zeitpunkte wie z.B. die Dämmerung eine entscheidende Rolle:

„[...] der Mensch ist nur selten, selten so alt und so jung zu gleicher Zeit, wie in solchen germanischen Zwischenlichtstunden [...].“³⁵⁴

Erinnerungen erscheinen in Raabes Erzählung nicht nur in ihrer Verbindung mit der Ortsbetrachtung des Protagonisten als etwas, das eng mit dem Sehsinn verknüpft ist, sondern auch in einem breit ausgearbeiteten Motivkomplex, dessen Essenz in der Frage „Wo bleiben all die Bilder?“, die den Text wie ein roter Faden durchzieht, enthalten ist. Das Wort „Bilder“ steht hier für die in der Zeit verankerten Geschehnisse an einem bestimmten Ort, die in der Gegenwart als Erinnerung wieder aufscheinen. Die Frage nach ihrem Verbleib wird durch den Vergleich mit Bildern einer Kunstaussstellung veranschaulicht – obwohl die Maler immer neue Kunstwerke anfertigen ist die Welt noch nicht unter einer Bilderflut begraben, sondern man begegnet ihnen nach wie vor selten außerhalb ihrer Ausstellungsräume. Der Motivkomplex des Bildes wird an verschiedenen Stellen auf einzelne Orte angewendet, die, wie bereits erwähnt, als Projektionsfläche dienen – so auch in folgendem Textbeispiel:

„Aber es regnet heute rund um Pfisters Mühle und auch auf dieselbige. Derselbe Rahmen und dieselbe Grundfläche wie vorgestern; aber ist das noch dasselbe Bild wie vorgestern?“³⁵⁵

³⁵³ BA Band 16, S. 20.

³⁵⁴ BA Band 16, S. 44f.

³⁵⁵ BA Band 16, S. 32.

In dieser Frage ist implizit schon die Antwort auf die Frage nach dem Verbleib aller Bilder enthalten, welche in Eberhard Pfisters Worten folgende ist:

„Es sind nur die Umrissse und die Farben, welche wechseln; Rahmen und Leinwand bleiben. Ja ja, mein armes Kind, es würde uns, die wir selber vorübergehen, den Raum arg beschränken, wenn alle Bilder blieben!“³⁵⁶

Wenn also der Rahmen und die Leinwand im Falle eines Ortes die gleichen bleiben und die wechselnden Geschehnisse, welche durch die wechselnden Farben und Umrissse repräsentiert sind, vergehen müssen, oder lediglich an Ort und Stelle innerhalb des bekannten Rahmens wiederheraufbeschworen werden können, bedeutet der Verlust des Ortes oder des Rahmens (in diesem Fall Pfisters Mühle) für die „Bilder“ den endgültigen Untergang. Um diesen abzuwenden muss ein Medium der Aufbewahrung gefunden werden. Dieses Medium ist im Falle von *Pfisters Mühle* die Schrift (nicht etwa die Photographie), zu der sich das mündlich überlieferte und visuell gespeicherte Erinnerung wandelt, nach dem das Bewahrenswerte vom Unwichtigen getrennt worden ist (viele Bilder verschwinden für immer, einige werden aufbewahrt). Im Gegensatz zu der alle Zeit überdauernden Schrift erscheint die Photographie – obwohl auch sie Träger von Erinnerungen ist – eher dem Bereich der flüchtigen Farben und Umrissse zugeordnet. Wenn also die Rede von Photographien ist, fungieren diese als Erinnerungen an weiter zurückliegende Erinnerungen wie im folgenden Fall:

„Er [Anm. M.V.: Vater Pfister] setzte etwas auf seinen und seines Hauses und Gartens Ruf in der Welt, mein Vater! Fast alle unsere Wände waren mit den Verbindungsbildern, Silhouetten und Photographien seiner akademischen Freunde bedeckt, und für mein eigenes Leben sind seine Neigungen zu dem jungen gelehrten Volk und allem, was dazu gehört, von dem größten Einfluß gewesen.“³⁵⁷

Da also auch Photographie ein Medium der Erinnerung ist würde sie zunächst einmal rein theoretisch für die Aufbewahrung der Vergangenheit genauso in Fragen kommen wie die Schrift. Was ihr fehlt ist die zeitliche Distanz zum Dargestellten, die fehlende Verarbeitung und Formung der Erinnerung. So formuliert es auch Gerhard Plumpe in seinem 1999

³⁵⁶ BA Band 16, S. 32.

³⁵⁷ BA Band 16, S. 19.

erschienenen Aufsatz *Gedächtnis und Erzählung. Zur Ästhetisierung des Erinnerns im Zeitalter der Information*³⁵⁸:

„Schrift, auch gedruckte Schrift, ebenso die druckfähigen graphischen Medien (Kupferstich, Lithographie) vor der Erfindung der Photographie stehen aber insofern noch in der Kontinuität zu Gedächtnis und Erinnerung, als ihre Referenz zu allem Ereignishaften temporal durch Verzögerung getaktet ist: das Ereignis ist stets flüchtiger als der Vorgang seiner Textwerdung in Schrift oder Bild [...].“

Ausgehend von der Überlegung, dass die Photographie unabhängig von der gedächtnisgestützten Erinnerung sei, sieht Plumpe in der Existenz von Gedächtnis, Erinnern und Erzählen im 19. Jahrhundert zwei verschiedene Spannungsfelder: Eines, das auf dem Gegensatz von verzögerter Wiederholung (z.B. Schrift) und Sofortspeicherung (Photographie) beruht, und ein anderes, welches durch die Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit entsteht.³⁵⁹ Anhand der Novelle *Ein Doppelgänger* von Theodor Storm geht Plumpe der Frage nach, inwieweit sich die Literatur des Gedächtnisses bedient, um damit ihre Autonomie im Zeitalter der sie überflügelnden Medien zu wahren.³⁶⁰ Im Gegensatz zu der von Gleichgültigkeit geprägten Photographie agieren Gedächtnis und Erinnerung hochselektiv, punktuell und „entzünden sich an der Eindringlichkeit suggestiver Szenen, die zu „Bildern“ werden.“³⁶¹ Genau das trifft auch – wie man gesehen hat - auf „Pfisters Mühle zu. Die Autonomie der Schrift bzw. Literatur auf der Basis von Gedächtnis und Erinnerung fasst Plumpe folgendermaßen zusammen:

„So wenig Literatur ohne Medien denkbar ist, so sehr gewinnt sie ihre Distinktion jedoch erst in der Differenz zu den Kommunikationsmedien ihrer Zeit, die sie voraussetzt und formt, Mit der Simulation mündlicher Kommunikation in einer Aera, in der das Speichermedium der Schrift technisch überboten wird, reflektiert die Literatur ihre Autonomie als auf Medienstandards nicht reduzierbare Kommunikation von Sinn [...].“

Das Erzählen an Sich, sei es nun mündlich oder in Schriftform, behauptet bei Raabe aber nicht nur seine Autonomie gegenüber anderen Darstellungsformen und Medien, sondern es wird in seiner Komplexität geradezu zelebriert. Eberhard Pfister, der Ich-Erzähler, versetzt in

³⁵⁸ Plumpe, in: Gerd Eversberg, Harro Segeberg (Hgg.): *Theodor Storm und die Medien*, Berlin, 1999, S. 67.

³⁵⁹ Plumpe, S. 68.

³⁶⁰ Plumpe, S. 69.

³⁶¹ Plumpe, S. 71.

seiner Verschriftlichung nicht nur seine Erinnerungen mit den (mündlichen) Erzählungen anderer oder sogar mit Briefen (wie z.B. von seinem Vater und von Adam Asche), sondern er erzählt das Niedergeschriebene gleichzeitig auch noch seiner Frau:

„Ich habe es meiner Frau ziemlich genau von Mund zu Ohr erzählt, was ich zwischendurch denn doch auch auf diesen Blättern für den möglichen Winter meines Lebens an lustigen und traurigen, warnenden, belehrenden Erinnerungen in meines Vaters Mühle dauerhaft in bleibenden Bildern in goldenen Rahmen zusammensuchte und trug.“³⁶²

Aber damit nicht genug: Auch Eberhard Pfister wird erzählt, und zwar von einem zunächst als auktorial angelegten Erzähler, der allerdings zum Ende des „Ersten Blattes“ in die Erzählung ‚hineingezogen‘ wird und mit Pfister verschmilzt:

„[...] mir blieb nichts übrig, als [...] mich hinüberziehen zu lassen unter die alten Kastanienbäume, in deren Wipfeln die wilden Tauben noch in den Sommermorgen hineingurrten.“³⁶³

Es gibt jedoch noch einen weiteren Aspekt, der die Photographie gegenüber der Erzählkunst als das ungeeigneterere Mittel erscheinen lässt. Das Medium Photographie impliziert in Raabes Werk oftmals eine direkte Präsenz des Dargestellten, die zuweilen beinahe an einen Ersatz des Abgebildeten durch das Bild denken lässt³⁶⁴. Demgegenüber arbeitet der Erzähltext von Pfisters Mühle mit Anklängen an die Gattung der Idylle (wie auch einige andere Texte Raabes z.B. *Hastenbeck*) – eine Gattung, welche geradezu durch die Attribute Distanz und Verklärung konstituiert ist und Keimzellen der modernen Welt wie Fabriken und Photographien per se gar nicht enthalten dürfte. So ist *Pfisters Mühle* auch keine Idylle sondern lediglich ein Erzählspiel mit Versatzstücken aus der Gattungsgeschichte, in dem, wie man sehen wird, auch die Photographie als Fremdkörper eine Rolle spielt. Christoph Zeller hat sich in seiner 1999 erschienenen Dissertation *Allegorien des Erzählens – Wilhelm Raabes Jean-Paul-Lektüre* eingehend mit dem Thema „Idylle“ in Bezug auf das Werk Raabes auseinandergesetzt. In diesem Werk lebe die Idyllik laut seiner These „nur mehr als Zitat im intertextuellen Diskurs“³⁶⁵ (was v.a. auf „Hastenbeck“ zutrifft), somit stehe es am Ende der

³⁶² BA Band 16, S. 37.

³⁶³ BA Band 16, S. 9; weiter unten heißt es dann: „[...] mir blieb wirklich nichts übrig [...]“.

³⁶⁴ Am deutlichsten wird dieser Aspekt in Raabes Roman *Die Akten des Vogelsangs*, welchem im Rahmen dieser Untersuchung ein eigenes Kapitel gewidmet ist.

³⁶⁵ Zeller, S. 74.

gesamten Gattungsgeschichte. Da die traditionellen Zeichen der Idylle für das Publikum des 19. Jahrhunderts unlesbar und unverständlich geworden sind³⁶⁶, liegt es hier nahe, Raabes Werk als „allusorische und zitierende Umarbeitung idyllischer Zeichensysteme“³⁶⁷ zu lesen. Das erzählerische Spiel mit der Idyllentradition ist in *Pfisters Mühle* auf den ersten Blick nicht ganz so dominierend wie in *Hastenbeck*. Dort strukturiert ein von einer Kugel getroffenes Exemplar von Geßners Idyllen stellvertretend für die bedrohte Idylle den gesamten Text leitmotivisch wiederkehrend und gibt dadurch den Blick mittels Überlagerung von Erzähltem und Zitierten auf eine nicht nur bedrohte, sondern fragmentarisierte, in ihre Bestandteile zerlegte Idylle frei, wobei eben dieses Nebeneinander von Idyllentradition und erzählter Handlung die Differenz und den unrettbaren Verlust besonders deutlich macht. In *Pfisters Mühle* lebt das Problem der Idylle vor allem im Gegenstand der Erzählung selbst – dem geplanten Abriss der Mühle. Die Niederschrift ihrer Geschichte markiert, wie Zeller richtig bemerkt, die Idylle als „lebensnotwendige Abwehr“³⁶⁸ gegenüber einer Bedrohung von außen. Am Ort des Erzählgegenstands befinden sich nun ein Mann, eine Frau und eine alte Magd inmitten der Natur und unter sehr reduzierten Lebensumständen (es gibt z.B. keine Möbel mehr, alles was sie brauchen ist aus dem Dorf geliehen) – allein mit den Erinnerungen. Die Umgebung korrespondiert vor allem zu Anfang der Erzählung stark mit der Umgebung in der Erinnerung - als der Mühlbach noch klar war - und schafft es somit, die Frau Eberhard Pfisters über ihre tatsächliche Lebensfeindlichkeit hinwegzutäuschen: schließlich ist Sommer, und die Zuckerproduktion beginnt immer erst im Herbst. Dennoch ist die Bedrohung von Anfang an evident. So lautet im „zweiten Blatt“ die erste, allgemeine Beschreibung der Mühle folgendermaßen:

„In den Wald hinein rauschte das Wasser nicht, das die Räder m e i n e r Mühle in meinen Kindheits- und Jugendtagen trieb. In einer hellen, weiten, wenn auch noch grünen, so doch von Wald und Gebüsch schon ziemlich kahl gerupften Ebene war sie, neben dem Dorfe, ungefähr eine Stunde von der Stadt gelegen. Aus dem Süden kam der kleine Fluß her, dem sie ihr Dasein verdankt. Ein deutsches Mittelgebirge umzog dort den Horizont; aber das Fließchen hatte seine Quelle bereits in der Ebene und kam nicht von den Bergen. Wiesen und Kornfelder bis in die weiteste Ferne, einzelne Dörfer überall verstreut, eine vielfach sich windende Landstraße von Pappelbäumen eingefaßt, Feld- und Fahrwege nach allen Richtungen und dann

³⁶⁶ vgl. Zeller, S. 77.

³⁶⁷ Zeller, S. 75.

³⁶⁸ Zeller, S. 102.

und wann auch ein qualmender Fabrikschornstein - das war es, was man sah von meines Vaters Mühle aus, ohne dass man sich auf die Zehen zu stellen brauchte.“³⁶⁹

Schon in Kinder- und Jugendtagen des Erzählers ist also eine Kontamination der heilen Welt durch Errungenschaften der modernen Zeit zu beobachten. Die Photographien und Lithographien an den Wänden der Stube fallen ebenso in diese Kategorie, auch wenn sie gleichzeitig eine Funktion als Erinnerungsträger und Erinnerungsauslöser, somit als Zeichen für die im Vergleich zur erzählten Gegenwart schönere Vergangenheit, innehaben. Vergegenwärtigung ist also die eine, Präsenz in Verbindung mit Überdeutlichkeit die andere Seite der Medaille, wenn bei Raabe von Photographie die Rede ist. Diese Überdeutlichkeit verhindert eine verklärende Betrachtungsweise des Dargestellten, jegliche Verklärung oder Aura, die man einem Gegenstand zumißt, kann vor ihr nicht bestehen, wie folgendes Textbeispiel illustriert:

„Wer dort nicht selber gewesen ist, der kennt d a s doch viel zu genau aus Photographien, Holzschnitten nach Photographien, Konsularberichten, aus den Telegrammen der Kölnischen Zeitung, um es dort noch zu suchen. Wir verlegen keine Wundergeschichte mehr in den Orient. Wir haben unseren Hippogryphen um die ganze Erde gejagt und sind auf ihm zum Ausgangspunkte zurückgekommen.“³⁷⁰

Aber auch der Ausgangspunkt, die Heimat, Pfisters Mühle ist entzaubert worden und nunmehr dem Untergang geweiht – wie es scheint. In *Pfisters Mühle* wird eine Welt dargestellt, die im Begriff ist ihre Aura, ihre Verklärungsmöglichkeit und auch ihre Geheimnisse im grellen Licht der modernen Zeit zu verlieren, aber diese Welt lebt weiter in der Transformation, dadurch, dass sie sich in schriftlich überformte und fixierte Erinnerung verwandelt. Indem Eberhard Pfister seine Erinnerungen ordnet und aufschreibt, konserviert er gerade das verklärte, das für ihn „wahre“ Bild, die Essenz seiner Erlebnisse. Keine Photographie könnte dies leisten. Eine Transformation findet allerdings nicht nur auf formaler Ebene statt, sondern auch im Verlauf der Handlung. Die zentrale Figur, die diese Wandlung repräsentiert, ist Adam Asche. Eberhard Pfisters Freund und Mentor ist, schon allein durch seinen sprechenden Namen, der „neue Mensch“ des technischen Zeitalters. Als Sohn eines „Schönfärbers“ ist seine Persönlichkeit geprägt von generellem Optimismus und großer Anpassungsfähigkeit. Auch in seiner Berufswahl spiegelt sich der Einfluss der Zeit – er wird

³⁶⁹ BA Band 16, S. 11.

³⁷⁰ BA, Band 16, S. 7.

Chemiker. Adam Asches Hinwendung zu den Errungenschaften der Industrialisierung gibt ihm auf der einen Seite eine Mitschuld an der Zerstörung von Pfisters Mühle, denn auch er in seiner Funktion als Unternehmer vergiftet – wie die Zuckerfabrik – gegen Ende des Textes einen Fluss durch die Errichtung einer chemischen Reinigung. Auf der anderen Seite fällt ihm jedoch gleichzeitig die Rolle des Bewahrers zu. Mit Hilfe eines von Adam Asche erstellten Gutachtens gewinnt Vater Pfister einen Prozess gegen die Zuckerfabrik; dieser wird verboten, weiterhin ihre Abwässer in den Fluss zu leiten. Vater Pfister ist zu diesem Zeitpunkt schon zu alt und verbittert, um den Betrieb wieder aufzunehmen. Durch den Tod des in Vergessenheit geratenen und dem Alkohol verfallenen Dichters Felix Lippoldes wird sowohl sein eigener Tod als auch der Untergang der Mühle vorweggenommen. Felix Lippoldes als Stellvertreter für die Zeit, die auch Vater Pfister verkörpert, fällt in den Mühlbach und ertrinkt. Als Vater Pfister kurz davor ist zu sterben, überträgt er Adam Asche das immaterielle Erbe von Pfisters Mühle in symbolischer Form:

„Für seine Mühe aber vermache ich dem Adam Asche meine Mülleraxt, die er sich über meinem Bette herunterholen soll, wenn sie mich herausgehoben haben, und wobei er manchmal in seinem besagten neuen Geschäft gedenken mag, wie viele Pfister die seit vielen Jahrhunderten mit Ehren in der Faust hielten.“³⁷¹

Ein wenig später in seiner Testamentsansprache begründet Vater Pfister seine Entscheidung:

„Nämlich es ist wohl vom vorigen Weihnachten zwischen mir und meinem lieben Kinde hier [gemeint ist Albertine Lippoldes, die verwaiste Tochter des Dichters, die Vater Pfister bis zu seinem Tod bei sich aufgenommen hat] so von Zeit zu Zeit die Rede auf Dich gekommen, Doktor [gemeint ist Asche], und da habe ich denn, wie gesagt, manchmal behauptet, gerade Leute von Deinem Schlage würden wohl noch am ehesten die Traditionen von Pfisters Mühle auch unter den höchsten Fabrikschornsteinen und an den verschlammten Wasserläufen aufrecht erhalten [...]“³⁷²

So überlebt Pfisters Mühle einerseits in der für die Nachwelt verschriftlichten und somit immer wieder abrufbaren Form der Erzählung Eberhard Pfisters, als auch andererseits innerhalb dieser Erzählung in der Bewahrung der Traditionen durch Adam Asche. Diese Bewahrung funktioniert allerdings nur im privaten Bereich, im Bereich der Empfindung oder

³⁷¹ BA Band 16, S. 173f.

³⁷² BA Band 16, S. 175f.

ganz allgemein der Lebenseinstellung – Idylle kommt nicht mehr von außen, sondern von Innen. Am Ende des Textes besuchen Eberhard Pfister und seine Frau Adam Asche, der nunmehr Albertine Lippoldes geheiratet hat und Familienvater ist, in seinem neuen Heim bei der Reinigungsfabrik:

„Die zwei Frauen sitzen in der Veranda von Lumpenburg-Lippoldesheim unter der Klematisblüte und Kinderlärm; die beiden Männer wandern am Ufer der Spree wie vordem zwischen dem Weidengebüsch am Ufer von Vater Pfisters Mühlbach.“³⁷³

Die Anpassungsfähigkeit von Menschen wie Adam Asche ermöglicht es, auch in einer äußerlich zerstörten Umwelt Empfindungen von Idylle zu entwickeln:

„Wir gehen zum Tee unter der Veranda. Nebenan klappert und lärmt die große Fleckenreinigungsanstalt und bläst ihr Gewölk zum Abendhimmel empor fast so arg wie Krickeroode [die Zuckerfabrik]. Der größere, wenn auch nicht große Fluß ist, trotzdem, dass wir auch ihn nach Kräften verunreinigen, von allerlei Ruderfahrzeugen und Segeln belebt und scheint Rhakopyrgos [„Lumpenturm“] als etwas ganz Selbstverständliches und höchst gleichgültiges zu nehmen.“³⁷⁴

So versöhnlich dies letztendlich klingen mag, ist die Transformation und Bewahrung der Idylle nicht ohne Reibungsverluste zu bewerkstelligen, und auch die Anpassungsfähigkeit der Menschen hat Grenzen. So muss auch Adam Asche feststellen:

„[...]das Handwerk ist doch zu stinkend, und selbst eine solche Hausidylle wie die unsrige reicht gegen den Überdruß nicht immer aus. Es ist eben nicht das Ganze des Daseins, alle Abende aus der Wäsche von alten Hosen, Unterröcken, Ballroben, Theatergarderobe und den Monturstücken ganzer Garderegimenter zu der besten Frau und zum Tee nach Hause zu gehen.“³⁷⁵

Um die zeitweilige Unmöglichkeit der Ausblendung des „stinkenden Handwerks“ erträglicher zu machen, greift Asche zu einem Mittel, welches zwar logisch konsequent erscheint, aber auch Züge von Eskapismus in sich trägt - er liest Homer. Nur das durch die Lektüre

³⁷³ BA Band 16 S. 177.

³⁷⁴ BA Band 16, S. 177.

³⁷⁵ BA Band 16, S. 178.

bekräftigte Bewusstsein, dass „dessen unaustilgbare Sonne“³⁷⁶ in einer Reminiszenz an Schillers *Der Spaziergang*³⁷⁷ auch uns noch lächelt erhält die Transformation der Idylle in ihren gefährdetsten Momenten aufrecht.

In *Pfisters Mühle* wird die erzählte Gegenwart einer Idylle im Umbruch, wie man gesehen hat, sowohl von Vergangenen (v.a. in der Schichtung verschiedener ortsbezogener Erinnerungen), als auch von Zukunftsweisendem (wie z.B. Einflüssen des technischen Zeitalters auf das tägliche Leben) durchdrungen. Diese Keimzellen der modernen Welt stehen jedoch nicht, oder vielmehr nicht nur, für die allgegenwärtige Bedrohung der zunehmenden Industrialisierung, sondern erhalten in ihrer Bearbeitung durch Raabe einen ausgeprägten janusköpfigen Charakter. Wenn sie auch einerseits als bedrohliche Zeichen der Zerstörung und Entzauberung einer unverklärten Realität in der Wahrnehmung der Protagonisten erscheinen, oder wie Christoph Zeller es ausdrückt, mit ihnen die „Emblematik des ‚et in arcadia ego‘“³⁷⁸ überhandnimmt und anhand der Darstellung von „zerstörten Kulturlandschaften oder Bauwerken [...] der Verlust an innerer Konsistenz, der Zersetzung des autonomen Subjekts abzulesen“³⁷⁸ ist, welcher letztendlich und womöglich nicht vollständig durch Schreiben (Eberhard Pfisters Geschichte der Mühle³⁷⁹) und Lesen (Adam

³⁷⁶ BA Band 16, S. 178.

³⁷⁷ Schiller, *Der Spaziergang*: „[...] Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter, Und die Sonne Homers, siehe! Sie lächelt auch uns.“

³⁷⁸ Zeller, S. 108.

³⁷⁹ Dies erkennt auch Karin Kluger: „Ein Erzählerkommentar in *Pfisters Mühle* verdeutlicht, dass der Schreibakt durchaus in der Lage ist, die Funktion einer ‚letzten Idylle‘ zu erfüllen [...]“ („*Der letzte Augenblick der hübschen Idylle*“: *Die Problematisierung der Idylle bei Wilhelm Raabe*. New York 2001 (=North American studies in nineteenth-century German literature; vol. 31). S. 102f.). Einen wesentlichen Anteil übernimmt hierbei nach ihrer Ansicht die Rückblendetechnik: „...Dem Rezipienten wird ein Desillusionierungsprozeß vor Augen geführt, der zwei Komponenten besitzt. Zum einen impliziert er die Lösung von einer problematisch gewordenen Vergangenheit. Zum anderen ruft er eine heftige emotionale Reaktion in der Erzählergestalt hervor, die sich in der Wortwahl spiegelt. [...] Für die Raabeschen Gestalten ergeben sich zwei Möglichkeiten, diesen Desillusionierungsprozess zu verarbeiten, denn sie können sich den neugewonnenen Erkenntnissen stellen oder aber sie durch eine gedankliche Flucht in die Idylle zu verdrängen. Der Leser wird im Rezeptionsakt vor eine ähnliche Wahl gestellt.“ (S. 86).

Asches Homer-Lektüre³⁸⁰) entgegenzuwirken ist, so sind ihnen auf der anderen Seite unübersehbar positive Eigenschaften zugeordnet. Adam Asche ermöglicht durch seine den Fluss und die Luft verschmutzende chemische Reinigung ebenso reine, weiße Wäsche wie es die weiße Müllerkleidung in Pfisters Mühle war; die Krickeroeder Zuckerfabrik produziert ebenfalls etwas, das als rein und weiß beschrieben werden kann, obwohl in beiden Fällen die bedrohliche Seite mehr als deutlich wird.³⁸¹ Der alte Müller geht an der Verschmutzung seines Mühlbaches zugrunde, während der alte Dichter, als starker Alkoholiker, im Rum-Rausch (Rum ist ein Zuckerprodukt!) in demselben Mühlbach ertrinkt. Auch die Photographie teilt diesen janusköpfigen Charakter. Sie ist also sowohl willkommenes Medium zum Abruf und zur Vergegenwärtigung von Erinnerungen (wie in Vater Pfisters Mühlstube) als auch die Trägerin einer Art Über-Präsenz, einer Überdeutlichkeit, welche das im Zeitalter des voranschreitenden technischen Fortschritts nach Möglichkeiten der Verklärung suchende Subjekt zu einem Rückzug in die Schriftlichkeit zwingt, sei es als Bewahrer von Erinnerungen oder als Leser in der Rezeption von Texten des sogenannten „goldenen Zeitalters“.

³⁸⁰ obwohl Markus Winkler in Asches Anspielungen auf Schiller und Homer als „dekorative Versatzstücke“ (*Die Ästhetik des Nützlichen in „Pfisters Mühle“*. *Problemgeschichtliche Überlegungen zu Wilhelm Raabes Erzählung*. In: JRG 1997. S. 31) sieht, die nicht mehr zur Verklärung des Wirklichen herangezogen werden können („– Die Sätze die Asche hier sagt [Homers unaustilgbare Sonne etc. ...], sind die letzten der Erzählung. Mit ihnen gesteht er ein, dass er das Schöne, auf das er mit dem unterdrückten Schiller-Zitat synekdochisch verweist, doch nicht dazu gebrauchen kann, seine eigene, vom industriell organisierten Nutzen verschandelte Lebenswelt zu ‚färben‘; das ‚Ganze des Daseins‘ ist zerfallen und die schönfärberische Ästhetik des Nützlichen entpuppt sich als „Schwindel“ (ein Begriff, den Asche selbst verwendet).“ (S. 32f.), sehe ich diesen „Schwindel“ eher als Zeichen für einen un abgeschlossenen und unabschließbaren (und damit zukunftsweisenden Prozess, Vorstellungen von Schönheit und Idylle den Gegebenheiten anzupassen. Genau in diesem Verfahren sieht Uwe Heldt eine deutliche Kritik Raabes an den bestehenden Verhältnissen: „Eines ist jedenfalls deutlich: gegen die neue Zeit, gegen die Veränderung etwas zu unternehmen, mutet Raabe sich nicht zu. Dennoch übt er unverhüllte Kritik, ohne sich auf Kompromisse einzulassen. Denn was in den meisten Interpretationen von Pfisters Mühle als Kompromiß, als notwendige ‚Anpassung‘ bezeichnet wird, ist in Wirklichkeit die herbste, weil hoffnungsloseste Kritik: Veränderung erscheint als Zwang, der Unterwerfung verlangt, der Verlust von Unmittelbarkeit ist unwiederbringlich.“ (*Isolation und Identität. Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes*. (=Tübinger Studien zur deutschen Literatur Band 5, hrsg. v. Gotthard Wunberg) Frankfurt a.M. 1980. S. 187).

³⁸¹ dazu auch Günter Bayerl in seinem Aufsatz: *Herrn Pfisters und anderer Leute Mühlen. Das Verhältnis von Mensch, Technik und Umwelt im Spiegel eines literarischen Topos*. (In: Segeberg, Harro (Hg.): *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*. Frankfurt a.M. 1987): „Während er [Raabe] noch 1864 im *Hungerpastor* die Industrialisierung und ihre Konsequenzen für das ländliche Leben völlig ablehnt, scheint sich später bei ihm immer mehr die Auffassung durchzusetzen, dass dieser gesellschaftliche Wandel unvermeidlich sei; es bleibe nur zu hoffen, dass gebildete Unternehmer das traditionelle Erbe mit in die Zukunft nähmen und dadurch eine humane Entwicklung gewährleisten (so die Tendenz der *Villa Schönow*, 1884, und in *Pfisters Mühle*, wo Adam Asche diesen Unternehmertyp verkörpert).“

5.2. Die Akten des Vogelsangs: Medienvergessenheit im Angesicht der Krise

Wie es sich schon ein wenig im vorausgegangenen Kapitel über *Pfisters Mühle* angedeutet hat, scheint eine Art von Vergessen oder eine Unterdrückung des Bewusstseins von Medialität bei der Betrachtung einer Photographie für einige Protagonisten in Raabes Werk charakteristisch zu sein. Photographien werden mitunter um Rat gefragt oder als oft verschickter, getauschter und auch im stillen Kämmerlein immer wieder gern betrachteter Bestandteil des sozialen Lebens der Protagonisten anderen Menschen vorgestellt, als handle es sich statt einer Abbildung um die reale Person. Diese Auf- bzw. Umwertung des eigentlich medial vermittelten „Bildlichen“ in der Wahrnehmung des Betrachters überschreitet zuweilen eine Grenze in dessen emotional-psychologischen Beziehung zum Abgebildeten, indem sie einerseits in Form einer erweiterten, vertieften Seh-Form einen Zugang zum Visionären eröffnet, andererseits allerdings auch durch den Verlust einer Unterscheidbarkeit von Zeichen und Sache beinahe ins Pathologische oder Wahnhafte abgeleitet. So wird dann beispielsweise in dieser extremen Form der Wahrnehmung die Vernichtung einer Photographie als eine Tötung des auf ihr abgebildeten Menschen empfunden.

Bei allen von Raabe in seinen Texten beschriebenen Photographien handelt es sich um Portraits bzw. Abbildungen von Menschen. Es ist die Rede von Portraitphotographien, Visitenkarten, Gruppenbildern oder auch Gemälden, welche nach Photographien angefertigt worden sind - nie sind Landschaften, Stadtansichten oder gar Stillleben (alles beliebte Sujets der frühen Photographie) auf ihnen wiedergegeben. Dieser Umstand prägt natürlich das Betrachterverhalten seitens der Protagonisten, zugleich spiegelt es (auch rein quantitativ) die Gewichtung des Portraits in der zeitgenössischen Photographieproduktion. Die im Vergleich zur Ausfertigung eines klassischen Gemäldes relativ preisgünstige und daher von der breiten Masse in großem Umfang in Anspruch genommene Möglichkeit ein Bildnis von sich anfertigen zu lassen, bildete für die frühen Photographen die Basis für einen geregelten Broterwerb (inklusive der mit dem finanziellen Erfolg verbundenen Anerkennung innerhalb des sozialen Gefüges der bürgerlichen Gesellschaft). Allein durch diese gewaltige Menge von Portraitphotographien – ob nun an der Wand hängend oder in Form von Visitenkarten oder Verlobungsanzeigen kursierend – könnte im Zuge der hohen Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei einer betrachteten Photographie eben um ein Portrait handelt, die Konzentration auf das menschliche Abbild in Raabes Texten erklärt werden. Damit wird man allerdings der Faszination, die von den photographischen Portraits im 19. Jahrhundert ausging und die der Portraitphotographie über den rein quantitativen Aspekt der massenhaften Distribution

hinausgehend eine wohl bis heute fortdauernde Sonderstellung verschaffte, kaum gerecht. Zudem läuft man Gefahr einige wichtige soziokulturelle und ästhetische Phänomene und Theorien, die im Zusammenhang mit der frühen Photographie diskutiert wurden, außer Acht zu lassen. Immerhin entzündete sich am Phänomen der Photographie eine Diskussion über die Möglichkeiten und Beschränkungen von Wirklichkeitswiedergabe, welche schließlich das gesamte theoretische Konzept der bildenden Kunst neu definierte und der Malerei neue Wege durch, im Vergleich zur vordem programmatischen „realistischen“ Kunst, innovative Ausdrucksformen eröffnete. Die Portraitphotographie stellte auch hier oft den Dreh- und Angelpunkt der in teilweise scharfem Ton geführten Auseinandersetzung, denn der künstlerische bzw. abbildende Umgang mit dem menschlichen Gesicht war zu allen Zeiten bestimmten Regeln unterworfen. Eine der wichtigsten Regeln war es, dass die Hand des Künstlers das Wesen des Abgebildeten erfassen und wenn nötig unschöne Realität kaschieren oder verhüllen sollte, damit derlei unnötige Details nicht den Blick auf die Person selbst, den „Grundriss“ des Menschen, verstellen. Genau dieses Tabu wurde vom Lichtbild – einem Bild, das von den Strahlen der Sonne oder dem „Zeichenstift der Natur“³⁸² ohne ein regulierendes Einwirken eines Künstlers³⁸³ *wie von selbst* entstand – gebrochen: Das Resultat war die von Kritikern der Photographie oft angegriffene „Härchen- und Warzen-“ Realität, ein totes Abbild, welchem der belebende Atem der „wahren Kunst“ vorenthalten worden ist³⁸⁴. Ein solches Bild konnte dem Portraitierten im Sinne der vorherrschenden ästhetischen Diskussion

³⁸² *The Pencil of Nature* lautet der Titel eines von William Henry Fox Talbot in mehreren Lieferungen von 1844 – 1846 herausgegebenen Textes zur Photographie. Fox Talbot war Pionier auf dem Gebiet der Photographie und gilt als eigentlicher Erfinder des Negativ-Positiv-Verfahrens, welches die Vervielfältigung und damit die massenhafte Verbreitung von Lichtbildern letztendlich erst möglich gemacht hat.

³⁸³ Talbot erklärt in Ermangelung einer eigenen Terminologie für die Funktionsweisen des neuen Mediums die Entstehung einer Photographie mit Hilfe eines aus dem künstlerischen Umfeld entlehnten Vokabulars: „[...] die Tafeln dieses Werkes [sind] durch nichts anderes zustande gekommen [...] als durch Einwirkung des Lichts auf empfindlich gemachtes Papier. Sie wurden ausschließlich mit chemischen Mitteln geformt oder gezeichnet und ohne Unterstützung durch irgendjemanden, der mit der Zeichenkunst vertraut wäre[...]. Die Hand der Natur hat sie abgedruckt.“ (W.H. Fox Talbot: *Der Zeichenstift der Natur*. In: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt a. M. 1980. S. 45). Interessanterweise ist bei Talbot in einer anderen Schrift auch von Magie die Rede: „Das Vergänglichste aller Dinge [...] kann durch den Zauber unserer natürlichen Magie gebannt und für immer festgehalten werden [...]“ (W.H. Fox Talbot: *Some Account on the Art of Photogenic Drawing*. zit. nach: Wolfgang Baier: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*. München 1977. S. 83 f.) Zur Problematik der Begrifflichkeit und Beschreibung in Talbots Text s. Peter Geimer: *Photographie und was sie nicht gewesen ist*. In: Gabriele Dürbeck et al. (Hgg.): *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung*. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800. Dresden 2001, S. 135 – 149.

³⁸⁴ Zur zeitgenössischen Kritik an der Portraitphotographie vgl. Gerhard Plumpe: *Der tote Blick*. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990. S. 45 ff. Plumpe spricht im Zusammenhang mit der sich im Rahmen der Kunstdiskussion im 19. Jahrhundert herausbildenden Polarität von „echter“ Kunst und Photographie, welche sich in zueinander in Opposition stehenden Begriffen niederschlägt, von einer ‚Doxa‘ des ästhetischen Diskurses (s. Plumpe, S. 21). Diese ‚Doxa‘ bestimmt aufgrund einer im Vorfeld fest umrissenen Kunstkonzeption die Richtung der Diskussion.

also niemals gerecht werden. Gleichzeitig war es aber genau dieser Hyperrealismus der frühen Photographie (die ersten Photographien oder Daguerreotypien hielten tatsächlich einer Betrachtung mit der Lupe stand und eröffneten selbst dann noch den Blick auf unerwartete Details), welche den Lichtbildern eine geradezu magische Qualität verlieh – hatte man es doch mit einem wirklichen, unbearbeiteten und *unvermittelten* Abbild bzw. „Abdruck“ eines Menschen zu tun. Diese gefühlte Unvermitteltheit bzw. Echtheit des Dargestellten spielt natürlich eine große Rolle, wenn es um medienvergessene Betrachtung von Photographien geht. Ganz im Sinne von Susan Sontags Feststellung, Photographien seien zugleich „Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit“³⁸⁵ üben die Bildnisse auf ihre Betrachter große Macht aus. Auch bestimmte sprachliche Manifestationen dieses Phänomens spiegeln die sich im Zusammenhang mit dieser von den zeitgenössischen Betrachtern empfundenen Magie herausgebildeten Konventionen des Betrachtens wider. So war beispielsweise eine gewisse, wenn auch eher metaphorisch anzusehende Gleichsetzung von Abbildung und Abgebildetem in der Alltagssprache durchaus verbreitet, wie auch Beispiele aus dem bereits erwähnten Briefwechsel zwischen Raabe und Wilhelm Jensen belegen. So antworten beispielsweise Wilhelm und Marie Jensen in ihrem Brief vom 21. Mai 1870 auf die Übersendung einer Photographie der Kinder Raabes: „Für die lieben Gesichtchen herzlichen Dank.“³⁸⁶ Ein anderes Mal kommentiert Marie Jensen die Beilage eines an Raabe adressierten Briefs vom 20. Dezember 1876 folgendermaßen: „Anbei schicke ich Euch mein Contrafei“³⁸⁷. In der literarischen Verarbeitung jedoch wird von Raabe die Voraussetzung des Rezipierens einer „übertragenen Bedeutung“ wieder zurückgenommen und damit die Photographiebetrachtung dieser Konvention wieder entkleidet.

In Raabes 1896 erschienenen Roman *Die Akten des Vogelsangs* spielt die Medienvergessenheit eine besonders große Rolle und sie soll daher im Folgenden vorwiegend anhand dieses Textes genauer erläutert werden. Nicht alle Protagonisten des Textes betrachten Photographien ohne Bewusstsein ihrer Medialität, und die, die es tun, erfahren diesen Distanzverlust zumeist in bestimmten, hauptsächlich durch Krisen oder Kontrollverlust geprägten Lebenssituationen. Auch ist die Radikalität der Medienvergessenheit nicht in allen solchen Momenten gleich stark ausgeprägt, sondern es sind – abhängig von der jeweiligen Grundstimmung – Abstufungen feststellbar. Wie sehr der Grad der wahrgenommenen Abnahme des Wissens um die mediale Vermittlung des Dargestellten dabei vom *photographischen* Charakter des betrachteten Bildes abhängt kann einen wichtigen Schlüssel

³⁸⁵ Susan Sontag: *Über Fotografie*. Frankfurt a. M. 2000.

³⁸⁶ BA Erg.B. 3, S. 102.

³⁸⁷ BA Erg.B. 3, S. 267.

zur Beantwortung der Frage nach der Funktionalität der Photographie in Raabes Texten liefern.

Bereits zu Beginn des Romans, genaugenommen auf dem ersten ‚Aktenblatt‘, das der Erzähler Karl Krumhardt zur Archivierung seiner eigenen Lebensgeschichte, derjenigen seiner Kindheitsfreunde Velten Andres und Helene Trotzendorff sowie der damit verwobenen Geschichte des Stadtviertels Vogelsang anlegt, ereignet sich ein erster Distanzverlust gegenüber einem Bildmedium:

„Das Bild meines seligen Vaters aber, mit dem zu dem Landesorden hinzugestifteten Verdienstkreuz Erster Klasse auf der Brust, habe ich in Lebensgröße (nach seinem Tode nach einer guten Photographie gefertigt) über meinem Schreibtische hängen und hole mir auch von ihm heute noch Aufklärung und Rat, und nicht bloß in meinen Geschäften, sondern im Leben überhaupt.“³⁸⁸

Das Personalpronomen „ihm“, welches in diesem kurzen Absatz die Position von Karls Ratgeber einnimmt kann in zweifachem Sinne besetzt werden, zum einen mit der Person des verstorbenen Vaters als ein im volkstümlichen Sinn wirkender Ratgeber aus dem Jenseits, oder aber mit dessen „Anwesenheit“ im Bild. Für die Annahme, dass die zweite Lesart hier sehr wohl möglich, wenn nicht sogar zu favorisieren ist spricht vor allem die Tatsache, dass bei Auftrag und Herstellung des Bildes besonderer Wert auf größtmögliche Realitätsnähe gelegt wurde. Diese entsteht zuerst einmal durch die Vergrößerung eines ursprünglich kleinen Bildes auf Lebensgröße, darüber hinaus allerdings natürlich auch durch die Verwendung einer Photographie als Vorlage zur Ausführung des Gemäldes. Der Realitätsgehalt einer „guten Photographie“, sofern sie den Abgebildeten ähnlich, also nicht entstellend, wiedergibt wird auch von ihren Kritikern nicht bestritten und liegt in jedem Fall über dem durchschnittlichen Gemälde. Bei dem Bild des Vaters Krumhardt ist er demgegenüber sogar noch höher anzusetzen, da das Gemälde die Photographie lediglich kopiert, ohne dass bei dessen Produktion jemals mit dem Abgebildeten in verifizierenden Kontakt getreten werden konnte, weil er zu diesem Zeitpunkt bereits tot war. Somit steuert die Tätigkeit des reinen Abmalens kaum einen Realitätsgehalt zum fertigen Gemälde bei, der nicht schon vorher auch schon in der Vorlagephotographie enthalten war. Einzige Ausnahme bildet hier die Farbe. Die Auswahl der Farbtöne für das Gemälde beruhen zwar sicherlich nicht auf den Originalfarben der Kleidung des Abgebildeten, dessen Hautton, Haarfarbe etc. – also der Realität - sondern möglicherweise auf den Angaben der Auftraggeber. Dennoch dient sie als Verstärkung der

³⁸⁸ BA 19 S. 217.

Realitätsnähe, allerdings hier nicht so sehr durch eine Vertiefung des Realitätsgehalts als vielmehr durch eine Verstärkung des realistischen visuellen Eindrucks, der naturgemäß bei einer monochromen Photographie nicht in gleichem Maße gewährleistet ist. Dieses Bild ist es also, das Karl Krumhardt bei der Arbeit über die Schulter blickt und das für ihn in seiner Kommunikation mit ihm einen Verschmelzungsprozess mit seinem Vater als realer Person erfährt. Der Rahmen des Bildes wird in der Betrachtung des Protagonisten zu einer Art Pforte, die den Blick auf eine dahinter liegende Realität freigibt, welche in diesem subjektiven Eindruck nicht minder wahrhaftig erfahrbar ist als das Umfeld, in dem er sich gerade befindet. Durch diese Pforte findet ein Kontakt in beide Richtungen statt; es wird um Rat gebeten und dieser wird allem Anschein nach auch erteilt. Aber nicht nur der Realitätsgehalt des Portraits bestimmt das Verhältnis zwischen Betrachter und Dargestelltem, sondern auch die Darstellungsform selbst – das Arrangement bzw. die Inszenierung des Vaters im Bild. Wie stark solche Inszenierungen die Rezeption von Portraitgemälden aber auch Photographien prägen, war auch Wilhelm Raabe bewusst. Viele der Photographien, die er während seines Lebens von sich anfertigen ließ, zeugen von diesem Bewusstsein, vor allem jedoch die photographischen Portraits des alten Raabe.³⁸⁹ Czapla stellt in der Ikonographie des Raabe-Portraits, wie man bereits gesehen hat, zwei Motivstränge fest: der Autor lässt sich einerseits als *poeta doctus* bzw. gelehrtes Dichtergenie (z.B. in seiner Bibliothek sitzend oder ein Buch lesend) inszenieren, andererseits wird er aber auch in einigen Bildnissen als *poeta vates*, also als eine aus göttlicher Kraft schöpfende Dichter-Seher-Figur dargestellt.³⁹⁰ Insbesondere die ikonographische Markierung als *poeta vates* (beispielweise im Profil vor dunklem Hintergrund, den Blick in die Ferne gerichtet) unterstützte als visuelles Beiwerk die fehlgeleiteten Ansätze der Raabe-Rezeption während der Zeit des Dritten Reiches.³⁹¹ Der weit verbreitete Wunsch nach Inszenierung im photographischen Portrait resultierte jedoch nicht nur aus der ikonographischen Nähe der Darstellung zur Tradition des Portraitgemäldes, sondern auch aus einer veränderten Selbstwahrnehmung der Portraitierten. Da es sich nun ein großer Teil der Bevölkerung leisten konnte, Lichtbilder von sich selbst anfertigen zu lassen, war es „vielen Menschen möglich, sich selbst zu sehen“.³⁹² Durch diese „Störung“³⁹³ in der

³⁸⁹ vgl. Ralf Georg Czapla: *Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*. Zur Ikonographie des Raabe-Porträts in der zeitgenössischen Photographie und Malerei. In: Herbert Blume (Hg.): *Von Wilhelm Raabe und anderen*. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus. Bielefeld 2001 (=Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur Bd. 5) S. 11-43.

³⁹⁰ vgl. Czapla S. 22.

³⁹¹ vgl. Czapla S. 29 ff.

³⁹² Herta Wolf: *Das, was ich sehe, ist gewesen*. Zu Roland Barthes' *Die helle Kammer*. In: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt a. M. 2002, S. 98 f.

³⁹³ vgl. Wolf: *Das, was ich sehe, ist gewesen*. S. 99.

Eigenwahrnehmung durch das Auftreten von sich selbst als eines Anderen erhielt die Portraitphotographie das Potential, dieses – fast immer inszenierte - Andere allein über die erwünschte Betrachterwirkung zu definieren. Auch die Inszenierung von Karls Vater in den *Akten des Vogelsangs* steuert die Sichtweise des jeweiligen Betrachters in nicht unbeträchtlichem Maße. Hervorgehoben werden in der Beschreibung – die ja aus der Feder Karls stammt - vor allem die Auszeichnungen, die der Portraitierte im Laufe seines öffentlichen Lebens aber aufgrund seiner beruflichen Tätigkeit erworben hat. Somit entsteht ein starker Kontrast zwischen dieser äußerlichen Beschränkung auf die Funktion des Vaters innerhalb seines gesellschaftlichen Umfelds und der wahrgenommenen Präsenz der Person hinter der offiziellen, auch für alle anderen sichtbaren, Hülle. Der Rat, der hier erteilt wird, ist – wie die Beschreibung des Betrachters – von diesem Dualismus geprägt. So bestimmt die offizielle Funktion den geschäftlichen Rat, der in der Pforte sichtbar werdende Mensch die Lebenshilfe in persönlichen Dingen.

Im Zusammenhang mit dem Vermerk des Todes der Eltern und der Beschreibung des Begräbnisses des Vaters in den *Akten des Vogelsangs* wird das Gemälde für Karl noch einmal wichtig:

„[...] ich nehme mir wieder die Muße, zu dem Bildnis über diesem Schreibtische, dem alten teuren Herrn mit dem verkniffenen deutschen Schreiber Gesicht und dem zu dem Landesorden hinzugestifteten Ehrenkreuz erster Klasse auf der Brust melancholisch-dankbar aufzuschauen. „Wer hatte es besser mit dir im Sinne als der?“ - - -“³⁹⁴

Hier wird – wie im ersten Textbeispiel – zuerst ausdrücklich das Medium „Gemälde“ als Abbildung und Repräsentation angesprochen. Gleich darauf jedoch tritt das Medium gegenüber dem Abgebildeten zurück und lässt Karl nur noch den verlorenen Vater selbst sehen, welchen er nicht mit dem neutralen Blick der Bildbetrachtung ansieht, sondern mit dem er durch sein emotional aufgeladenes, melancholisches und dankbares „Aufschauen“ - ganz als wohlgeratener Sohn - versucht zu kommunizieren. Dieser „sprechende Blick“ gegenüber einem Bildmedium, sei es wie hier ein Gemälde oder eine Photographie nimmt in Raabes Gesamtwerk allerdings keine singuläre Stellung ein. In seinem 1869 erschienenen Roman *Der Schüdderump* findet sich folgende Beschreibung einer Handlung, welche im Wiener Anwesen des Edlen von Haußenbleib, eines auf undurchsichtige Weise zu Reichtum gelangten vormaligen gesellschaftlichen Außenseiters, stattfindet, als dessen kranke Tochter Antonie ihren ehemaligen Jugendfreund Henning empfängt:

³⁹⁴ BA Band 19 S. 336.

„Nun hatte Hennig bereits die Stelle der Kammerjungfer eingenommen; sanft, wengleich etwas unbehülflich, hielt er die Jugendgespielin, das Kind aus dem Siechenhaus zu Krodebeck, im Arm und stützte sie, zog ihren Sessel heran und setzte sie vorsichtig in die Kissen. Die Kammerjungfer sah alledem ziemlich verwundert zu, schüttelte den Kopf, blickte wie fragend auf ein großes, trefflich gelungenes photographisches Porträt des Edlen von Haußenbleib an der Wand und zog sich zurück“³⁹⁵

Im Zentrum dieser Szene steht also ebenfalls eine Blickkommunikation mit einem visuellen Medium, die durchaus als eine frühe Version von Karl Krumhardts sprechenden Blicken aufgefasst werden kann. Schon die explizite Erwähnung der Größe des Portraits scheint die „Lebensgröße“ des Bildes von Karls Vater geradezu vorwegzunehmen. Auf den zweiten Blick wird jedoch deutlich, dass diese Vorläuferszene von einem anderen Umgang mit Medien geprägt ist als die kommunikativen Blicke in den *Akten des Vogelsangs*. Indem die Kammerjungfer „wie fragend“ die Photographie an der Wand anblickt, bevor sie sich entscheidet, das Zimmer zu verlassen, erscheint es zwar sehr wohl so, als würde sie sich von jener eine Zustimmung bezüglich dieses Vorhabens erbitten; durch das „wie“ wirkt diese Absicht jedoch stark zurückgenommen. Die Frage kann sich hier nicht direkt an den Befragten richten, sie kann lediglich angedeutet werden und muss von der Kammerjungfer angesichts der Erkenntnis dieser Tatsache selbst beantwortet werden. Zudem ist sie sich im Gegensatz zu Karl sehr wohl darüber im Klaren, dass es sich beim Ziel ihres Blickes um ein Medium handelt, denn sie blickt auf das „photographische Portrait“ und nicht etwa auf den Edlen von Haußenbleib. Im Zusammenhang mit diesem deutlichen Medienbewusstsein erhält ihr fragender Blick auch etwas Theatralisches und Gespieltes, wodurch gezeigt wird, dass als eigentliches Ziel des Blicks von vorneherein nicht der Vater des Mädchens, sondern das Mädchen selbst angesprochen werden soll und somit der Blick zu einer Warnung vor einem unüberlegten, dem Vater missfallenden Handeln umfunktioniert wird.

Wie anders werden solche Blicke in den *Akten des Vogelsangs* beschrieben, z.B. als an einer anderen Stelle die Art und Weise von Karls Bildbetrachtung von seiner ganzen Familie geteilt wird: „Sie sehen alle mit Respekt zu dem alten Herrn Rat, dem „Großpapa“, über meinem Schreibtische auf [...]“³⁹⁶. Die Position des Bildes, die damit verbundene Blickrichtung des Betrachters nach oben, der erwiesene Respekt in Verbindung mit Karls Bitten um „Rat und Aufklärung“ in geschäftlichen Dingen und wohl ganz besonders Entscheidungen des Lebens

³⁹⁵ *Der Schüdderump*, BA Band 8, S. 275 f.

³⁹⁶ BA Band 19, S. 240.

richtet die Aufmerksamkeit auf eine zentrale Funktion des beschriebenen Bildes. Im Rahmen medienvergessener Rezeption ruft es den erinnernden Betrachter Karl immer wieder zur Ordnung und damit zurück zu den „Akten“. Die Reaktionen Karls auf das Bild lassen deutlich werden, wie unzuverlässig seine Wahrnehmung ist und wie sehr er das Gesehene assoziativ ‚auflädt‘ und individualisiert. Erinnerungen und – was noch viel schwerer wiegt – Emotionen (wenn man so will Ausprägungen des Schopenhauerschen ‚Willens‘) verstellen ihm den Blick. Die Beziehung Karls zu diesem Bild beeinflusst auch im weiteren Sinn seine Wahrnehmung, selbst wenn es sich bei den von ihm betrachteten Bildern um Darstellungen ihm persönlich nicht bekannter Personen handelt. So verfällt er z.B. im Zusammenhang mit einem Besuch bei seinem früheren Bekannten Leon des Beaux angesichts eines Gemäldes, welches von den Bewohnern des Hauses lediglich als Zierrat angesehen wird³⁹⁷, wiederum in Medienvergessenheit:

„[...] und im Salon der Frau Kommerzienrätin schaut der erste brandenburgische Ahnherr, der Sieur Antoine des Beaux, dem der große Kurfürst seinerzeit die Hand geschüttelt hat, von der Wand aus seinem Clair-obscur ernst, aber auch ruhig in das Plein-air des laufenden Tages hinein.“³⁹⁸

Für die Familie Krumhardt jedoch nimmt das Gemälde den Platz einer Ikone ein, die Anordnung von Schreibtisch und Bild evoziert die Vorstellung von einem Hausaltar. Wie bei einer Ikone, in der das Göttliche als im Bilde anwesend angesehen wird³⁹⁹, ist auch Karls Vater anwesend und ansprechbar, dargestellt mit den Insignien seiner weltlichen Macht (Landesorden und Verdienstkreuz – letzteres stellt in seiner Form als Kreuz ein Bindeglied zwischen weltlichem und spirituell-moralischem Verdienst dar) und übt so Macht über das Leben seiner Nachfahren aus. Die Medienvergessenheit – angesichts der klassischen Ikone durchaus gewünscht – schlägt also hier bei der Bildbetrachtung in eine quasi-religiöse Erfahrung um. Der dem Bild eingeschriebene mystische Charakter des Jenseitigen und das resultierende Schwellenereignis in der Betrachtung des lebendigen bzw. vergöttlichten Toten

³⁹⁷ vgl. BA Band 19, S. 386.

³⁹⁸ BA Band 19 S. 386f.

³⁹⁹ vgl. dazu z.B. Andreas Mertin: Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung, aus: Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation, hrsg. von Andreas Mertin und Horst Schwebel, Frankfurt a. Main, 1988. Der Verfasser zitiert hier Theodorus von Studion: „Zwar werde niemand „derartig irrsinnig sein, den Schatten und die Wahrheit, den Prototyp und das von ihm Abgeleitete, die Ursache und das aus ihm Hervorgegangene für der Substanz nach eins zu halten“, aber dennoch sei das Bild Christi „im Grunde nichts anderes als Christus selbst, abgesehen von der Verschiedenheit der Materie.““

erscheint wie eine visualisierte Materialisation (und anschließende schriftliche Fixierung) eines ganz spezifischen Umgangs mit dem Tod und der Sterblichkeit. Frauke Berndt betont zu Recht, wie sehr der Akt der Erinnerung und dessen parallele Verschriftlichung an einen symbolischen Tod und damit ein weiteres Überschreiten einer Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits gemahnt. Der durch die Trauerarbeit aus sich selbst herausgehobene Erinnernde erfährt diesen Prozess als Initiation und Regression (Rückkehr in die Kindheitsidylle) zu gleichen Teilen.⁴⁰⁰ Die zugrundeliegende Mechanik dieses Vorgangs entfaltet sich, wie Berndt nachweist, in Analogie zum Gründungsmythos der Mnemotechnik⁴⁰¹ wobei die Protagonisten Karl Krumhardt und Velten Andres je nach Betrachtungsweise verschiedene Rollenzuweisungen erhalten. Einerseits repräsentieren sie das Zwillingsspaar Kastor und Pollux – nicht zuletzt durch die im Text verankerte Polarität von Sterblichkeit und Unsterblichkeit (Überleben in der Schrift) – andererseits verfährt Karl beim Anlegen der Akten ähnlich wie Simonides indem er an die Stelle des betrauten und verlorenen Gegenstandes dessen materielle Supplemente setzt. Die Mnemotechnik stellt eine enge Beziehung zwischen Schrift und Bild her – so nehmen im Rahmen von Karls schriftlichem Ringen mit dem Reich der Toten Assoziationsketten von „Bildern“ die Stelle der Verstorbenen ein.⁴⁰² Wenn man nun einen Schritt weiter geht, kann man die betrachteten Gemälde oder photographierten Bilder – sowohl die der erzählten Gegenwart (während des Abfassens der Akten) als auch die Bilder innerhalb der „Erinnerungsbilder“ als materielle Zeichen und Kristallisationspunkte dieser Erinnerungsprozesse sehen indem sie mittels einer medienvergessenen Betrachtung nicht nur die Schwelle in das Totenreich durchlässig werden lassen, sondern auch eine Durchdringung von erzählter Gegenwart und Erinnerung möglich machen. In Analogie zum Gründungsmythos der Mnemotechnik ist Karls Schreiben zu allen Zeitpunkten ein Schreiben über den Tod und (als literarischer Topos) natürlich auch ein

⁴⁰⁰ vgl. *Anamnesis*. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz – Keller – Raabe) S. 322.

⁴⁰¹ Bei Griechen und Römern (Zeugnisse der Legende bspw. bei Quintilian, Cicero oder Plinius) galt Simonides von Keos als Begründer der Mnemotechnik. Cicero: *De oratore*, II: „Bei einem Festmahl, das von einem thessalischen Edlen namens Skopas veranstaltet wurde, trug Simonides zu Ehren seines Gastgebers ein lyrisches Gedicht vor, das auch einen Abschnitt zum Ruhm von Kastor und Pollux enthielt. Der sparsame Skopas teilte dem Dichter mit, er werde ihm nur die Hälfte der für das Loblied vereinbarten Summe zahlen, den Rest solle er sich von den Zwillingsgöttern geben lassen, denen er das halbe Gedicht gewidmet habe. Wenig später wurde dem Simonides die Nachricht gebracht, draußen warteten zwei junge Männer, die ihn sprechen wollten. Er verließ das Festmahl, konnte aber draußen niemanden sehen. Während seiner Abwesenheit stürzte das Dach des Festsaaes ein und begrub Skopas und seine Gäste unter seinen Trümmern. Die Leichen waren so zermalmt, dass die Verwandten, die sie zur Bestattung abholen wollten, sie nicht identifizieren konnten. Da sich aber Simonides daran erinnerte, wie sie bei Tisch gesessen hatten, konnte er den Angehörigen zeigen, welches jeweils ihr Toter war. Die unsichtbaren Besucher, Kastor und Pollux, hatten für ihren Anteil an dem Loblied freigebig gezahlt, indem sie Simonides unmittelbar vor dem Einsturz vom Festmahl entfernt hatten.“ (vgl. dazu Berndt: *Anamnesis* S. 319)

⁴⁰² vgl. Berndt: *Anamnesis* S. 334 ff.

Schreiben gegen den Tod zugleich. Die Akten des Vogelsangs sind Karls Totenklage, und nur durch den Tod wird für ihn Erinnerung überhaupt möglich.⁴⁰³ Die allgegenwärtige Präsenz der Todesthematik in den Personenschilderungen kulminiert jedoch in der Beschreibung von Velten Andres als ermattetem Weltwanderer, welche über Verknüpfungen mit der Mythologie eine weitere enge Beziehung zwischen Bild und Schrift in Raabes Texten evident werden lässt. Eberhard Rohse weist im Zusammenhang mit dem Todesbild in Raabes späten Zeichnungen und Texten auf eine Überformung der traditionellen Thanatos-Ikonographie⁴⁰⁴ hin. Der „homo viator“ – ein Mensch am Ende seiner Lebenswanderung, „müde gelaufen und zutiefst schlafbedürftig“⁴⁰⁵ – gerät zur Thanatos-Postfiguration und entmythologisierten Thanatos-Kontrafaktur zugleich.⁴⁰⁶ Von Raabe hat sich eine Zeichnung aus dem letzten Lebensjahr (1910) erhalten, die man durchaus für eine bildhafte Repräsentation der Schriftgestalt und Homo-Viator-Figur Velten Andres ansehen kann. An einen Pfahl gelehnt und gleichzeitig auf einen Regenschirm gestützt, verschafft der ermüdete Wanderer seinen „schwachen Beinen“ Entlastung.⁴⁰⁷ Im Gegensatz zu Lessings Auffassung der übereinandergeschlagenen Beine als Zeichen des bereits erfolgten Todes zeigt Raabes Wandererfigur diese Geste prä mortal und drückt dadurch seine eigene Zeitlichkeit bzw. Sterblichkeit aus. Wie das Personal von Karls Erinnerung figuriert also auch hier ein eigentlich Lebender als Toter. Wenn also in Karls Beschreibungen sich seine Krise immer wieder in Form von Medienvergessenheit bemerkbar macht, dient doch zugleich eine geradezu medienbesessene und mortifizierend wirkende Überformung mit Hilfe antiker Ikonographie und Mythologie dazu, das Erinnernte für ihn fassbar und damit beschreibbar zu machen. Diese Form von Bild-Schrift-Beziehung, die Raabes gesamtes Schreiben durchzieht, dient in den *Akten des Vogelsangs* als ausgleichendes Gegengewicht zu den zuweilen als traumatisch empfundenen Momenten des Distanzverlusts gegenüber Medien.

⁴⁰³ vgl. Berndt: *Anamnesis*: alle beschriebenen Personen werden größtenteils auf eine Art und Weise erinnert als wären sie bereits tot – so z.B. auch die eigentlich noch sehr lebendige Helene Trozendorff bzw. Mistress Mungo (S. 318).

⁴⁰⁴ Für Raabe ist vor allem Gotthold Ephraim Lessings Untersuchung *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) maßgeblich, welche eine Ähnlichkeit in den antiken Darstellungen von Schlaf und Tod postuliert. Dabei werden besonders die übereinandergeschlagenen Füße in den Vordergrund gerückt, aber auch die Haltung (auf eine umgekehrte Fackel gestützt) weist Übereinstimmungen auf. Vgl. dazu Eberhard Rohse: *Wie Raabe den Tod gebildet. Zur Ikonographie von Zeitlichkeit und Tod in späten Texten und Zeichnungen Wilhelm Raabes*. In: Herbert Blume (Hg): *Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus*. Bielefeld 2001 (= Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur Bd. 5). S. 191 - 239

⁴⁰⁵ Rohse, S. 207.

⁴⁰⁶ vgl. Rohse S. 206 f.

⁴⁰⁷ Damit ist Velten nicht nur Verführer und Teufel („oft wird St. Velten an stelle des teufels angerufen und man hat gern den namen des letztern (valand) mit dem ähnlich klingenden eines heiligen vertauscht“ Deutsches Wörterbuch v. Jacob und Wilhelm Grimm), sondern auch eine besondere Personifikation des Todes.

Das Phänomen der Medienvergessenheit ist vor allem mit der Erzählerfigur Karl Krumhardt verbunden und bestimmt dadurch den Fokus, in welchem die Medienwahrnehmung seines Personals erscheint. Seine erzählte Erinnerung ist ja letztendlich nur die Plattform für die durch seine eigene Wahrnehmung überformten Ereignisse und Personen, ihre Rede ist eigentlich seine Rede und auch hier wird eine wichtige Schwelle überschritten. Gleichzeitig mit seiner Ich-Entgrenzung schwindet die Distanz zum Erzählten und auch die Grenze zwischen den Zeiten in der Erzählstruktur wird unscharf.⁴⁰⁸ Da nun – wie man sehen wird – auch das Personal seiner Erinnerung Momente der Medienvergessenheit erlebt, darf man nicht vergessen, dass dies eigentlich Spiegelungen der individuellen Wahrnehmung des Erzählers sind, denn erst durch die Sprache der Akten wird ihnen eine solche Betrachtungsweise eingeschrieben.

Nicht nur Karl Krumhardt und seine Angehörigen sehen sich in den *Akten des Vogelsangs* einer den Bildern und insbesondere Photographien innewohnenden Macht ausgesetzt. Als Karl die Mutter seines Jugendfreundes Velten besucht, welche gerade die Nachricht von der Verheiratung Helene Trotzendorffs mit Mr. Mungo erfahren hat (sie hätte in Mutter Andres' Hoffnung eigentlich Velten heiraten sollen) erklärt sie ihm mit Blick auf die von Velten beiliegend in einem, in gespielt emotionslosem Ton gehaltenen, Brief geschickte Photographie:

„Und doch ist es nur das eine Bildchen dort, das kleine Lichtbild da über der Kommode, dessen liebe, lachende Augen mir mein Altfrauenheim verwüstet und alles über- und durcheinander geschoben haben wie bei einem Umzug oder nach einem Brande.“⁴⁰⁹

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Textbeispielen ist hier keine von der Bildrezeption ausgehende Medienvergessenheit im bereits beschriebenen Sinne auf Seiten der Betrachterin feststellbar. Dies liegt wohl vor allem daran, dass die auf dem Bild zu sehende Mrs. Mungo für Amalie Andres abgesehen von den Augen keine Ähnlichkeit mehr mit der ihr bekannten Helene Trotzendorff aufweist – immerhin liegt eine größere Zeitspanne zwischen ihrer beider Bekanntschaft im *Vogelsang* und dem neuen Leben Helenes in Amerika. Den als einzigen Wiedererkennungswert im Bild lokalisierbaren Augen gelingt es nicht, eine Illusion von Anwesenheit der dargestellten Person zu erzeugen, geschweige denn, die Medialität des dargestellten Augenblicks vergessen zu machen. Dennoch übt das Bild eben über diese Augen

⁴⁰⁸ Gleichzeitig findet in der Zitatdurchsetztheit der geradezu enzyklopädisch organisierten Rede eine gegenläufige Tendenz statt. Diese streng strukturierend eingesetzte Methode resultiert in einer historischen Disponierung des Erzählten und des Erzählverfahrens. Vgl. dazu *Anamnesis* (dazu auch Ohl, Zirbs) S. 336 ff.

⁴⁰⁹ BA Band 19, S. 324.

Macht aus – denn durch ihren Blick verliert Amalie Andres zwar nicht das Gefühl für deren Medialität aber sehr wohl für die Eigenschaften des ihr übersandten Mediums. Was sie betrachtet ist keine Visualisierung einer leblosen, zweidimensionalen Fixierung des an sich harmlosen Augenblicks, sondern den Anblick eines lebendigen Lichtbilds, dem die Zerstörungskraft eines Brandes innewohnt. Ganz im Sinne von Roland Barthes hat man es hier mit einer tatsächlichen „Emanation des Referenten“⁴¹⁰ zu tun, welche trotz ihrer medialen Form das Potential, den Rezipienten zu beeinflussen und hier sogar dessen Lebensumfeld zu verändern (auch wenn es sich um eine subjektive Empfindung handelt), in sich trägt. Die Züge des Artefakts, des Gemachten und der Unbelebtheit des mechanischen Abbilds treten zurück und machen einer Vorstellung von einer organischen, lebendigen, aber in ihrer Haupteigenschaft destruktiven Machtpräsenz Platz. Durch den Blick der „lieben, lachenden“ aber dennoch verändert und fremd erscheinenden Augen Helenes auf der Photographie überträgt sich das Phänomen der Veränderung und Entfremdung auch auf den Blick Amalie Andres’ in Bezug auf die sie umgebenden Dinge. Im Zusammenhang mit der einschneidenden Erfahrung sich mit der Neuperspektivierung ihrer Lebenspläne auseinandersetzen zu müssen, da das erhoffte Ereignis einer Heirat Helenes und Veltens somit nie mehr eintreten wird, erscheinen ihr die Dinge in ihrem „Altfrauenheim“ plötzlich in unvertrauter Anordnung. Von diesem neuen Blickwinkel aus ist ihre Welt – nachdem ihre „liebsten Hoffnungen aus dem Leben weggewischt“⁴¹¹ sind – ihrer Bestimmung entkleidet, die Bewahrung des Erbes für Velten und Helene erscheint angesichts der neuen Situation als weitgehend sinnlos und den Dingen fehlt in der überkommenen Anordnung ein bindender Zweck. In dieser Welt muss sie sich, wie nach einem Umzug oder einem Brand, erst wieder neu einrichten. Darüber hinaus hat Helenes fehlgeleiteter, von Velten ab- und Mr. Mungo zugewendeter, Blick auf verletzende Weise wie bei Barthes’ „punctum“ den eigenen fehlgeleiteten Blick für Amalie Andres evident gemacht. Die Macht des Bildes erzeugt bei ihr aufgrund dieser Verletzung genau jene Trauer, die Velten in seinem der Photographie beigelegten Brief zu unterdrücken versucht.

Wie wichtig das Wechselspiel von Medien und Erinnerung für Wilhelm Raabe war, geht bereits aus dem vorangegangenen Kapitel hervor, in dem deutlich wird, welche große Rolle die Medien wie z.B. Schrift und Bild bei der Konservierung von Vergangenen spielen, aber auch, welche Defizite sie trotz allem in dieser Funktion aufweisen. Eine zentrale Szene in den *Akten des Vogelsangs* - wenn nicht sogar die zentrale Szene schlechthin – stellt noch einmal Bezüge zu diesem Themenfeld her und führt darüber hinaus zu einem weiteren Moment der

⁴¹⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 90.

⁴¹¹ BA Band 19, S. 324.

Medienvergessenheit. Es handelt sich hierbei um Veltens gezieltes Vernichten seines gesamten von der toten Mutter geerbten Hausrats durch Verbrennen und Zerstören soweit es sich um Dinge von persönlicher Bedeutung handelt, aber auch Verschenken, im Falle, dass keine Erinnerungen an ihnen haften. Die Gegenstände, die Velten aus der Welt schaffen will, werden einmal an einer anderen Stelle im Roman als Bestandteile eines von Veltens Mutter für den Fall der Rückkehr ihres verlorenen Sohnes aufbewahrten „Herzenseums“⁴¹² beschrieben:

„Was für Schatten von draußen jetzt drauf hinfallen, was für Töne auf es hinkreischen mochten, im Innern nichts verändert! Alles an seinem Platze wie vor Jahren. Da des Freundes Schülerpult neben dem Schreibtisch des Vaters. Sein Bücherbrett mit den abgegriffenen Schulausgaben der lateinischen und griechischen Klassiker und der Weihnachts- und Geburtstagsliteratur von Robinson über den Steuermann Sigismund Rüstig und die Lederstrumpferzählungen bis zu den billigen Volksausgaben der deutschen Klassiker. An den Wänden zwischen und neben den Familienphotographien und was sonst sich da zu finden pflegt, die selbstgefertigten Glaskasten mit den Käfer- und Schmetterlingssammlungen des letzten Velten Andres.“⁴¹³

Für Velten sind alle diese Gegenstände nicht lediglich Dinge, sondern sie sind mit einem Mehrwert ausgestattet, der z. B. im Falle einer Familienphotographie über die reine Faktizität des Abgebildeten hinausgeht. Entgegen der mit wenigen Ausnahmen vertretenen Meinung in der Forschung ergibt sich die Verbrennung des Hausrates demzufolge nicht oder nicht nur aus Veltens Wunsch heraus, sich von seinem bürgerlichen Besitz zu trennen, sondern aus seiner Furcht davor, dass die für ihn mit Erinnerungen aufgeladenen Dinge in fremde Hände geraten und weiterexistieren könnten.⁴¹⁴ Durch die Betrachtung der Gegenstände entstehen eigene Projektionen des Dargestellten aus den Tiefen der Erinnerung, und eben jenen versucht Velten zu entgehen, indem er die Projektionsflächen selbst zerstört. Amalie Andres bewahrte die Familiengeschichte in Photographien und Gegenständen, also in materiellen Repräsentationen der Beziehungen der Familienmitglieder untereinander und mit der Außenwelt, für Velten auf. An den Wänden finden sich Käfersammlungen neben Photographien, ersteres wird als taxonomische Übung des jungen Velten zum Verständnis evolutionärer Abstammung und Verflechtung im Tierreich der familiären Abstammung in Form der Familienportraits

⁴¹² vgl. BA Band 19, S. 372.

⁴¹³ BA Band 19 S. 362 f.

⁴¹⁴ vgl. zu dieser Ansicht auch: Irene Di Maio, Nochmals zu den „Akten“: Sphinx, Indianerprinzessin, Nilschlange, JRG, 1987, S. 232f.

gegenübergestellt und repräsentiert so die Ordnung der Welt genauso wie die Einordnung der eigenen Familie, des eigenen Selbst, in den evolutionären Stammbaum. Durch den Verbrennungsakt, der an einer Stelle auch als „Autodafé“⁴¹⁵ bezeichnet wird, scheint die Annahme naheliegend zu sein, dass Velten versucht, diese Ordnung aufzulösen bzw. sich selbst aus ihr zu entfernen. Dieser Versuch scheitert schon wenig später, als Velten von German Fell, einem Varietékünstler, der als Affenmensch bzw. „missing link“ auftritt, erneut einen Platz im Geäst der nunmehr zu einem evolutionären Stammbaum umfunktionierten Weltesche „Yggdrasil“⁴¹⁶ zugewiesen bekommt – auch wenn dieser (wie auch sein eigener, was für Velten eine symbolhafte Spiegelung seiner eigenen Existenzsituation darstellt⁴¹⁷) sich nicht auf dem Hauptast der Hominiden befindet. Dieser Ansicht entsprechen auch Bemerkungen von Veltens ehemaligem Kindermädchen Riekchen Schellenbaum, die den Vorgang als etwas, das „wirklich nicht in der Ordnung ist und nach Menschenordnung zugeht“⁴¹⁸ bezeichnet und von Karls Frau, indem sie es strikt ablehnt, Velten bei „seinem letzten menschenfeindlichen Aufräumen“⁴¹⁹ zu helfen. Die Photographien an der Wand stellen aber nicht nur eine äußerliche Ordnung her, sei es als Weltordnung en miniature oder als Ordnung der eigenen Familienvergangenheit im Sinne eines Gerüsts der Erinnerung, denn gleichzeitig enthalten sie für Velten, wie schon gezeigt wurde, in dessen subjektiver Betrachtung Momente des Chaos durch die Erinnerungen und Emotionen, die sie entgegen seinen Versuchen diese zu unterdrücken, bei ihm heraufbeschwören. Genau in dieser Funktion tragen die Bilder bei ihm – wenn auch in schwächerer Form als bei Amalie Andres – zu einer medienvergessenen Wahrnehmung derselben bei. Velten identifiziert also die durch die Dinge repräsentierten Erinnerungen mit den Dingen selbst, Signifikat und Signifikant verschmelzen, und durch die Vernichtung des einen – so zumindest in der Wahrnehmung Veltens – lässt sich auch das andere zerstören. Es scheint, dass in der Sicht Veltens die Existenz der eigenen Erinnerung geradezu an die bloße Existenz der sie auslösenden Gegenstände gebunden ist und angesichts ihrer unmittelbaren Präsenz entsteht bei Velten die Illusion, dass die Dinge und damit auch die Photographien als eigentlicher Ursprung der auf ihn einwirkenden Macht anzusehen sind und nicht das was sie repräsentieren. Im Zusammenhang mit der Zerstörung all dieser Gegenstände ist der Begriff des „Eigentums“ oder gar „Eigentums an der Welt“, welcher in den *Akten des Vogelsangs* vor allem im Rahmen der Charakterisierung Veltens und dessen Beziehung zu seiner Umwelt immer

⁴¹⁵ vgl. BA Band 19, S. 371.

⁴¹⁶ vgl. BA Band 19, S. 381.

⁴¹⁷ vgl. Erwin Rohse, „*Transzendente Menschenkunde*“ im *Zeichen des Affen*. JRG 1988, S. 209.

⁴¹⁸ BA Band 19, S. 379.

⁴¹⁹ BA Band 19, S. 377.

wieder verwendet wird, von großer Bedeutung. Dieser Begriff bezeichnet auf der einen Seite zwar den materiellen Besitz, erschließt aber auf der anderen Seite ein wesentlich weitläufigeres Bedeutungsfeld, das auf der Verknüpfung des Individuums mit der Welt durch das jeweilige gegenständliche Eigentum, aber auch durch andere Personen (z.B. Familie), bestimmte Ereignisse und die damit verbundene Teilnahme am Geschehen, einem schlichten ‚in der Welt sein und mit ihr interagieren‘, aufbaut. Einer solchen Lesart folgen beispielsweise Aussagen Helenes, die erkennt, dass Velten sie nicht aus „seinem Eigentum an der Welt“⁴²⁰ loswerden konnte, oder auch von Karls Frau, welche an ihrem „Eigentum an der Welt“⁴²¹ – womit sie ihre Kinder meint – festhalten will. Indem Velten also sein Eigentum komplett vernichtet und den Vogelsang daraufhin verlässt entspricht das einem Rückzug aus der Welt, einem Abbruch von Beziehungen und Anknüpfungsmöglichkeiten, die Erfüllung seines Wunsches alle „Fäden abschneiden [zu] dürfen, die ihn mit dem Erdenballast verknüpfen“⁴²². Die spätere Erkenntnis seines diesbezüglichen Scheiterns führt letztendlich zu einer Art Rückwärtsentwicklung und Flucht zurück in die eigene Kindheit, zurück zu einer Mutterfigur, der Fechtmeisterin Feucht, und zu den Büchern seiner Kindheit, genaugenommen wohl zu denjenigen, welche er vor der Ankunft Helenes im Vogelsang gelesen hatte. Seine völlige Abschottung gegenüber der Außenwelt in einem höhlenartigen, kaum möblierten Zimmer wird in der Forschung auch als eine „Reuterination“⁴²³ angesehen, welche die Vorstufe zu seinem endgültigen Verschwinden aus der Welt, seinem Tod, darstellt. Geht man also nun von dem soeben erläuterten Verständnis von „Eigentum“ aus und verbindet dieses mit Veltens eigener Form von Medienvergessenheit, so erhält die Verbrennungsaktion noch eine weitere Bedeutungsfacette. Es handelt sich bei den Vorgängen „in Velten Andres’ Krematorium“⁴²⁴ nämlich nicht nur um ein Autodafé oder einen Ikonoklasmus, sondern auch um einen Exorzismus. Velten versucht, die Erinnerungen an sein „Eigentum an der Welt“ zu vernichten, indem er deren Träger dem Feuer übergibt und somit verhindert, dass z.B. die auf den Photographien dargestellten Personen in der Erinnerung eine Fortsetzung ihrer Existenz erfahren können. Da alle diese Personen außer Velten selbst zu diesem Zeitpunkt bereits tot sind betrifft die Vernichtung der Bilder die Eliminierung ihres in der Abbildung präsenten vergangenen Selbst, die Toten werden noch einmal getötet und eingeäschert, die Geister der Erinnerung werden ausgetrieben. Die Tatsache allerdings, dass Veltens Tun zum Scheitern verurteilt ist und dass er diese Fäden – sowohl die Verbindungen zur Welt und deren Ordnung

⁴²⁰ BA Band 19, S. 401.

⁴²¹ BA Band 19, S. 383f.

⁴²² BA Band 19, S. 370.

⁴²³ vgl. Irmgard Roebeling, Wilhelm Raabes doppelte Buchführung. Paradigma einer Spaltung, S. 127 f.

⁴²⁴ BA Band 19, S. 372.

als auch die zu seinem Eigentum und seinen Erinnerungen – nicht abzuschneiden imstande ist, deutet sich bereits während der Hausratsvernichtung in zweifacher Hinsicht an. Eine solche Vorankündigung dieses Scheiterns erfährt er in der schon zuvor beschriebenen Begegnung mit dem Affenmenschen German Fell, eine andere findet man kurze Zeit davor, als Karl die leeren Räume des ehemals museumsartigen, mit angehäuften Gegenständen beinahe überfüllten, Hauses betrachtet:

„An den Wänden deuteten auf abgeblästen Tapeten dunklere Flecke an, wo Bilder gehangen hatten. Was die Bücherschränke und Regale anbetraf, so konnte es darin nicht und darauf nicht öder aussehen als in eines anderen berühmteren Phantasiemenschen Studierstübchen, nachdem der Pfaffe, der Barbier, die Haushälterin und die Nichte dort Kehraus gemacht hatten. Der späte Enkel sehe sich in seinen eigenen vier Wänden um, denke sich alles fort, was in irgend einer Weise was zu sagen, was vertraute und vertrauliche Form und Farbe für ihn hat und erlasse es mir, von diesem Aufräumen malerisch weiter zu schreiben. Hat ihn sein Eigentum an und auf der Erde schon einmal in der rechten Art beängstigt, so wird er wohl die richtige Art und Weise, den Kopf zu schütteln, herausfinden.“⁴²⁵

Anhand dieser Beobachtungen zeigt sich die Vergeblichkeit des Versuchs von Seiten Veltens, sich seiner Erinnerungen durch eine Zerstörung ihrer materiellen Repräsentanten zu entledigen. Am immer noch vorhandenen Ort ihrer ehemaligen Präsenz, dem Haus bzw. dem Zimmer, finden sich zwar nicht mehr die Gegenstände selbst, also die Photographien und Bücher als visuelle und schriftliche Medien der Vergangenheitsvergegenwärtigung, sondern Platzhalter: leere Regale und dunkle Flecken an den Wänden. In Karls Sichtweise werden sie zu Zeichen für die Zeichen, welche durch das von ihnen, im Rahmen eines unweigerlich stattfindenden Vergleichs des gegenwärtigen Raumzustands mit dem der Vergangenheit, ausgelöste Gefühl des Verlusts umso deutlicher auf ihre ehemalige Anwesenheit hinweisen. Karl ist auf diese Weise dazu gezwungen, sich Veltens „Eigentum an der Welt“ – nunmehr seiner materiellen Manifestation entledigt – zu verinnerlichen bzw. in der Erinnerung in Form von interner Visualisation für alle Ewigkeit präsent zu erhalten. Im Gegenzug scheint der Platzhalter, die Leerstelle mit der Verweisfunktion „nach Innen“, mehr zu beinhalten als der sich vormalig am gleichen Platz befindliche Gegenstand und löst beim Betrachter Beklemmung aus. Diese Beklemmung hat zudem die Eigenschaft, sich zu steigern, je weniger tatsächlich objektiv und materiell zu sehen ist, wie folgende Textstelle zeigt, die Karls Eindrücke wiedergibt als er sich im völlig kahlen Sterbezimmer Veltens umsieht:

⁴²⁵ BA Band 19, S. 374f.

„Das tat ich nun bei dem trüben Licht der kleinen Lampe und empfand nichts von einer Befreiung von der Schwere des Erdendaseins in dieser Leere, sondern im Gegenteil, den Druck der Materie schwerer denn je auf der Seele. Ich hätte freier geatmet im Staube, der aus hundert Fächern die Wände uns verenget, unter dem Trödel, der mit tausendfachem Tand in dieser Mottenwelt uns dränget.“⁴²⁶

Die Abwesenheit von Dingen ist somit mächtiger als deren Anwesenheit, in dieser letzten Konsequenz wird das Nichts zum Zeichen für Alles. In den Akten des Vogelsangs werden drei Stufen des Umgangs mit Erinnerungen beschrieben. Die erste Stufe ist die Auseinandersetzung mit ihren gegenständlichen Repräsentanten, die dem selektiven Blick des Betrachters eine Auswahl und Filterung ermöglicht, d.h. die Betrachtung des jeweiligen Dinges ruft in linearer Folge eine bestimmte Erinnerung oder Erinnerungsfolge ab. Die zweite Stufe ist durch Platzhalter, die neben dem ursprünglich Vorhandenen gleichzeitig die Umstände von dessen Verlust repräsentieren, gekennzeichnet. Die dritte Stufe schließlich ist die vollkommene äußerliche Leere, die mit einer Verlagerung der Erinnerungen in die erinnernde Person selbst einhergeht, in der letztendlich alles gleichzeitig, unselektiert und ohne Ausblendmöglichkeit präsent ist. Interessant ist es, dass die Erzählweise in allen Stufen der Erinnerung gleichermaßen zu einer starken Bildlichkeit tendiert, das Erzählen verläuft progressiv und digressiv zugleich⁴²⁷ indem die Narration durch Zitate und Assoziationsketten eine fortwährende Verräumlichung erfährt.⁴²⁸ Die Niederschrift der „Akten“ erscheint somit als zweite Handlungsebene⁴²⁹ und wenn man so will als „Plattform“ für die Bilderketten und gleichzeitige materielle Manifestation des Erinnerungsvorgangs. Die Polarität von materiell und immateriell induzierter Erinnerung bestimmt den Umgang des Erinnernden mit ihr zu jedem Zeitpunkt. Karls Auseinandersetzung mit seinem „Eigentum an der Welt“ wird grundsätzlich von der Verlagerung nach Außen bestimmt, von Verwaltung und Bewahrung des erworbenen und vererbten bürgerlichen Besitzes wie z.B. des Bildes des Vaters, als Gerüst seiner Erinnerungen. Veltens Tun zielt – wenn auch unwillentlich – genau in die andere Richtung. Indem er seinen gesamten äußerlichen Besitz der Vernichtung zuführt

⁴²⁶ BA Band 19, S. 400.

⁴²⁷ vgl. dazu auch Hubert Ohl: *Bild und Wirklichkeit*.

⁴²⁸ vgl. Frauke Berndt: *Anamnesis* S. 341. Die kunstvolle Strenge der Erzählregie lässt den Erzählenden einen Dialog mit sich selbst führen, welcher – als eigentliches Thema des Textes – tiefere Strukturen des Wechselspiels von Schrift, Bild und Erinnerung offenbar werden lässt. Vgl. dazu auch Wieland Zirbs: *Strukturen des Erzählens*.

⁴²⁹ wie Frauke Berndt zutreffend bemerkt, nähern sich beide Handlungsebenen im Textverlauf zwar aneinander an – ähnlich wie im bekannten Gedankenspiel um Achilles und eine Schildkröte – ohne dass der Erzähler allerdings je von seinen Erinnerungen eingeholt würde. Vgl. *Anamnesis* S. 345.

verlagert er dessen Signifikat unwiderruflich und in potenziertes Form in sich selbst hinein. Karls äußerliches Gedächtnisgerüst entlastet ihn als Erinnernden und gibt ihm Raum für den Aufbau einer bürgerlichen Existenz, während Velten seinem verinnerlichten Eigentum an der Welt nicht entfliehen kann und von ihm schier erdrückt wird. In diesem Zusammenhang ist Helenes Aussage nach Veltens Tod „Er ist allein geblieben bis zuletzt, mit sich selber allein, ohne Eigentum an der Welt“⁴³⁰ nicht ganz richtig, da er genau in diesem Alleinsein mit sich selbst seinen aussichtslosen Kampf mit seinem vergangenen Eigentum an der Welt (das ein Teil von ihm geworden ist) bis zur letzten Stunde weiterführen muss. Aufgrund der Tatsache, dass der Leser der Akten des Vogelsangs Velten Andres nur in den Schilderungen Karl Krumhardts und in dessen Auseinandersetzungen mit ihm kennen lernt, sieht ihn die Forschungsliteratur nicht nur als Gegensatzfigur oder antithetisch konzipierter Zwilling oder Doppelgänger⁴³¹ Karls an, sondern auch als Repräsentation eines Teils von dessen Bewusstsein, mit welchem er während der Abfassung der Akten zu ringen hat.⁴³² Der Prozess, der zu einer totalen Integration Veltens in Karls Bewusstsein führt, steht in engem Zusammenhang mit den gegensätzlichen Erinnerungsstrategien beider Protagonisten, und findet mit der Eigentumsvernichtung Veltens, zu der Karl aktiv einen Beitrag leistet, einen ersten Höhepunkt:

„Es war ein Zurück- und Wiederdurchleben vergangener Tage sondergleichen. Die Woche, in der wir uns mit der Entleerung der Boden- und Rumpelkammer des Hauses beschäftigten, vergesse ich in meinem ganzen Leben nicht, und ich schreibe nicht ohne Grund: wir!“⁴³³

Indem Karl also wie Velten Gegenstand um Gegenstand in den Ofen schiebt, sieht er sich genötigt, mit den daran hängenden Erinnerungen in gleicher Weise zu verfahren wie Velten. Beide nähern sich in ihrem gemeinsamen Tun so sehr aneinander an, dass Karls Frau bemerkt: „Wie kann man sich beruhigen, wenn so ein Unhold dich mir unter den Händen austauscht und allmählich zu einem Andern macht?“⁴³⁴ Schon allein die Verwendung des Wortes „Andern“ macht deutlich, wie ähnlich Karl seinem Freund Velten Andres zu diesem Zeitpunkt geworden ist. Das Prinzip der Gegensätzlichkeit beider Protagonisten wird hier also durch das gemeinschaftliche „Aufräumen“ vorübergehend unterlaufen. So lange jedoch

⁴³⁰ BA Band 19, S. 385.

⁴³¹ Frauke Berndt attestiert Karl und Velten eine dem „romantischen“ Repertoire (z.B. Jean Pauls Walt und Vult aus den „Flegeljahren“) entlehnte Antithetik unter gleichzeitiger Substituierbarkeit. Vgl. *Anamnesis* S. 356

⁴³² vgl. v.a. Irmgard Roebing, S. 102 ff.

⁴³³ BA Band 19, S. 372.

⁴³⁴ BA Band 19, S. 373.

Velten noch lebt, übernimmt er im Beziehungsgeflecht von Karls „Eigentum an der Welt“ die Funktion eines nach außen verlagerten Repräsentanten von Vergangenen. Mit seinem Tod jedoch tilgt er jegliche äußere Spur von sich, er hinterlässt nichts⁴³⁵, nicht einmal seinen Namen, indem er sich weigert, für Karls Sohn Gevatter zu stehen. Diese äußerliche Leerstelle zwingt Karl dazu, sich Velten noch stärker zu verinnerlichen – ein quälender Umstand, der ihn schließlich dazu bringt, die Akten des Vogelsangs anzulegen:

„Mein ganzes Leben habe ich mit diesem Velten Andres unter einem Dache wohnen müssen, und er war in Herz und Hirn ein Hausgenosse nicht immer von der bequemsten Art, - ein Stubenkamerad, der Ansprüche machte, die mit der Lebensgewohnheit des andern nicht immer leicht in Einklang zu bringen waren [...] Ich hatte es versucht – wer weiß wie oft! – während er draußen sich umtrieb und ich zu Hause geblieben war, ihn auf die Gasse zu setzen. Das war vergeblich, und nun – da er für immer gegangen ist, will er sein Hausrecht fester denn je halten: ich aber kann nicht länger mit ihm allein unter einem Dache wohnen. So schreibe ich weiter. –“⁴³⁶

Die Abfassung der Akten ist also Karls Versuch, die Repräsentation der Erinnerung wieder nach außen zu verlagern um den Umgang mit ihr, nachdem er sie sich buchstäblich von der Seele geschrieben hat, besser kontrollieren zu können und ihn sich damit zu erleichtern. Die Akten des Vogelsangs werden zu einem Teil seines materiellen und immateriellen Hausrats:

„Die Akten des Vogelsangs bilden ein Ganzes, von dem ich und mein Haus ebensowenig zu trennen sind, wie die eiserne Bettstelle bei der Frau Fechtmeisterin Feucht und die Reichtümer der armen Mistreß Mungo.“⁴³⁷

Anstelle also die Fäden abzuschneiden knüpft Karl Krumhardt sie neu, um der Zukunft – sich selbst, seiner Frau und seinen Kindern – das „Eigentum an der Welt“ zu erhalten.

In einer engen Beziehung zu Veltens Eigentumsverbrennung und der damit verbundenen fortschreitenden Angleichung Karls an seinen Freund steht eine weitere und vielleicht sogar die eindrücklichste Form von Medienvergessenheit, welche in diesem Fall von Anna Krumhardt, Karls Frau, erfahren wird. In der zunehmenden Entfremdung von ihrem Mann erfährt sie, ausgelöst durch dessen Hilfe bei der Eigentumsvernichtung Veltens,

⁴³⁵ abgesehen von der Schrift an der Wand, dem Goethe-Zitat („Sei gefühllos! / Ein leichtbewegtes Herz / Ist ein elend Gut / Auf der wankenden Erde“; aus der 3. Ode an Behrisch), welches den Lesenden als Abschiedsnotiz, Lebensresümee und Menetekel zugleich dienen soll.

⁴³⁶ BA Band 19, S. 358.

⁴³⁷ BA Band 19, S. 404.

Verlustängste, die sich hauptsächlich aus ihrer Furcht vor einem Übergreifen des Zerstörungakts auf das eigene „Eigentum an der Welt“ bzw. das eigene familiäre Umfeld herleiten lassen. Ihre Verunsicherung kulminiert schließlich in „herzzerreißenden Klagelaute[n]“⁴³⁸, die man auch als einen Warnruf verstehen kann:

„„Karl, Karl,“ jammerte meine arme, gute Kleine, „o, Karl, bitte, bitte, werde mir nicht so wie der! Bitte, denke immer an uns, an das Herze da in der Wiege, und auch ein bißchen an mich, wenn du deinen Freund nicht lassen willst, nicht lassen kannst! Er hat ja freilich keine Familie wie du; aber ich habe doch noch erst die letzte Nacht geträumt, auch du habest mich mit unserem Jungen – ich meine unsere letzte Photographie – verbrannt, wie er die Bilder seiner Eltern und seiner als ganz kleines Kind gestorbenen Schwester! O bitte, da nimm uns, Ferdi und mich, doch lieber jetzt gleich mit und schieb uns in euren Ofen in deinem Vogelsang!“
“⁴³⁹

Als Ausgangspunkt für diese Anklage ist Annas Traum, der sie in bildkräftiger Form mit ihrer Trennungsangst konfrontiert, anzusehen, denn in ihm verbrennt nicht Velten, sondern der zu Veltens Doppelgänger gewordene Karl die Photographien seiner eigenen Familie. Für Anna kommt die Traumerfahrung einer Ich-Entgrenzung gleich, in der sie als Teil von Karls „Eigentum an der Welt“ mit ihrer eigenen Photographie verschmilzt und durch diese Identifikation mit ihrer äußerlichen Repräsentation deren Schicksal auf sich selbst überträgt. Schon aus der Beschreibung des Traums wird deutlich, dass es sich hier um eine ungleich stärkere Form von Medienvergessenheit handelt als bei den bereits erläuterten Szenen. Alle zuvor aufgezeigten verschiedenen Ausprägungen von Medienvergessenheit sind in ihrer Wirkung entweder von vorneherein nur auf einzelne mediale Eigenschaften beschränkt (z.B. das Ausblenden der unbelebten Gegenständlichkeit) oder folgen in Analogie dem Schema einer sich öffnenden Pforte, die dem Abgebildeten eine tatsächliche Anwesenheit im Bild ermöglicht. Der Blick des Betrachters setzt in allen diesen Fällen den in Sprache und Satzbau gespiegelten Mechanismus in Gang, welcher von einer zunächst medienbewussten zu einer medienvergessenen Wahrnehmung der Photographien führt. In der Schilderung von Anna Krumhardts Traum wird dieser Mechanismus von seiner entgegengesetzten Seite aus betrachtet, denn hier initiiert die Realität hinter dem Medium den Blick und die medienvergessene Sichtweise des Betrachters Karl. Wenn man die Chronologie der Ereignisse in den *Akten des Vogelsangs* berücksichtigt wird deutlich, dass sich Karls

⁴³⁸ BA Band 19, S. 371.

⁴³⁹ BA Band 19, S. 371.

Medienvergessenheit gegenüber dem Bild seines Vaters erst während der Abfassung der Akten ereignet, also zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt als diese Konfrontation mit Anna. Somit kann diese Szene in Verbindung mit der gleichzeitigen Eigentumsvernichtung in Velten Andres' Haus als ein Ursprung seiner eigenen, später oft auftretenden Medienvergessenheit aufgefasst werden. Indem Anna den vorherrschenden Eigentumsbegriff verinnerlicht hat, wird sie in ihrem Traum zu einer Präsenz in ihrer eigenen Repräsentation, ähnlich wie in dem zur Ikone gewordenen Bild des Vaters. So verwandelt sie sich in ihre eigene Photographie, und als ihr eigenes Bild spricht sie zu Karl, um ihm die Gefahren seines Handelns aufzuzeigen. Die Umkehrung des Prozesses findet ihre Entsprechung auch hier in Annas Sprache, indem sie mit Hilfe eines Einschubs versucht, die Pforte zu schließen und Distanz zwischen sich und der Photographie zu errichten: „– ich meine unsere letzte Photographie –“⁴⁴⁰. Gleich darauf aber bricht diese künstlich erzeugte Distanz wieder zusammen, als sie Karl bittet seine Trennungswünsche, sofern diese vorhanden sind, sogleich in die Tat umzusetzen: „schieb uns in euren Ofen“⁴⁴¹. Hat man nun also Karls wiederholt empfundene Medienvergessenheit gegenüber z.B. dem Bild seines Vaters vor Augen und verknüpft dieses Phänomen mit der Tatsache, dass Anna die einzige auf einer Photographie abgebildete Protagonistin der Akten des Vogelsangs ist, die zum Zeitpunkt der Betrachtung ihres eigenen Bildes noch am Leben ist, erhält ihre Klage noch eine weitere und bedrohlichere Dimension. Kommen Veltens Autodafé und seine Verbrennung der Photographien Verstorbener einem Exorzismus gleich, so entspricht die Vernichtung eines Bildes, auf dem ein Mensch zu sehen ist, der noch lebt, einem Mord bzw. einer Hinrichtung. Der „Einäscherung“ der Eltern und der Schwester von Velten Andres wird im Fall von Anna Krumhardt und ihrem Sohn Ferdi eine Verbrennung bei lebendigem Leib gegenübergestellt. In ihrer Identifikation mit ihrer eigenen Photographie wird Anna für Karl zu einer Stimme seines bedrohten „Eigentums an der Welt“ und zu einer Fürsprecherin des bereits vernichteten Hausrats von Velten, da es ihr im Gegensatz zu den Toten möglich ist, sich – zumindest verbal – zu wehren. Auf diese Weise wird Karl vor Augen gestellt, welche Entscheidungsmöglichkeiten ihm bleiben, und natürlich auch, wohin sein Weg ihn führt, wenn er Veltens Beispiel folgt. So äußert Anna, nachdem er ihre erste Warnung vor der immer weiter reichenden Angleichung an Velten missachtet, einige Tage später eine zweite:

„Glaubst du, ich merke es nicht, wie dir jetzt von Tag zu Tag mehr so manches überdrüssig, einerlei und zur Last wird, was doch zum Leben gehört? O, mein bester Karl, wenn wir, Ferdi

⁴⁴⁰ BA Band 19 S. 371.

⁴⁴¹ Ebd.

und ich, dir auch einmal zur Last würden, wie deinem entsetzlichen Freunde sein Hausrat und sein Haus in eurem unheimlichen, schrecklichen Vogelsang!⁴⁴²

Erst eine dritte Warnung und Trennungsandrohung Annas, welche kurz nach der Verteilung von Veltens „bedeutungslosem“ Hausrat erfolgt, bringt Karl dazu, sich von Velten ab- und seinem „Eigentum an der Welt“ wieder zuzuwenden. Bezeichnenderweise markiert Karls Reaktion – er läuft der davoneilenden Anna nach – genau den Zeitpunkt, an dem er Velten das letzte Mal in seinem Leben sieht und der einen Wendepunkt für die ganze Romanhandlung darstellt.

Blickt man noch einmal zurück auf alle hier geschilderten Augenblicke von Medienvergessenheit, fällt auf, dass es sich bei fast allen um Momente handelt, die stark unter dem Einfluss persönlicher Krisen der Protagonisten stehen. Als einzige Ausnahme ist hier das respektvolle Aufblicken zu dem Portrait des Vaters Krumhardt seitens Karls Familie anzuführen, das aber für den Ablauf der Geschehnisse eher von untergeordneter Bedeutung ist. In der Chronologie der von Karl Krumhardt als „Akten des Vogelsangs“ überlieferten Romanhandlung findet sich die früheste medienvergessene Betrachtung in engem Zusammenhang mit der Heirat Helenes, als Amalie Andres deren Photographie betrachtet, zwei weitere ereignen sich während der Hausratsverbrennung Veltens: Annas Verschmelzung mit ihrer eigenen Photographie und Veltens Gleichsetzung von Zeichen und Sache zum Zweck einer Vernichtung seiner Beziehungen zur Welt. Alle anderen betreffen fast ausschließlich Karl Krumhardt selbst und werden von ihm, wenn nicht gar erst bei der Abfassung der Akten, so doch zumindest nach dem letzten Verschwinden Veltens aus dem Vogelsang (und damit Verschwinden aus dem Leben Karls) erfahren. Mit all diesen Momenten der Medienvergessenheit sind in ihren auslösenden Faktoren überraschenderweise ziemlich übereinstimmende Krisen ursächlich verbunden. So werden die Krisen Amalies, Veltens und Karls von persönlichen Verlusten bestimmt und Annas „Bildwerdung“ konstituiert sich, wenn auch nicht aus einem direkten Verlust, so doch zumindest aus einer Verlustangst heraus. Amalie Andres, welche in dieser Situation von Karl geradezu wie eine in Personalunion mit Velten agierende „Mutter-Sohn-Einheit“ beschrieben wird, verliert Helene als Frau Veltens und somit als Schwiegertochter. Velten verliert Helene und seine Mutter, Karl verliert seinen Vater, die Mutter Veltens (die bei ihm die eigentliche Mutterrolle

⁴⁴² BA Band 19, S. 373f.

übernimmt, wie auch Karls Vater von Velten als Vaterersatz wahrgenommen wird⁴⁴³) und zuletzt Velten selbst. Erst durch diesen letzten Verlust und den damit verknüpften Schreibprozess werden für Karl Erfahrungen von Medienvergessenheit möglich, da er seine persönliche Lebenskrise in ihrer schriftlichen Veräußerlichung noch einmal zu durchleben gezwungen ist, bevor er sie im wahrsten Sinne des Wortes „ad acta“ legen kann. Der chronologische Ablauf von Karls Krise ist allerdings gerade als Untermauerung einer Sichtweise Veltens als Bewusstseinsabspaltung⁴⁴⁴ Karls von großer Wichtigkeit, wobei auch dessen, im Vergleich zu den anderen Protagonisten sehr spät einsetzende, Medienvergessenheit erklärbar wird. Die Krise beginnt mit dem Tod des Vaters, genaugenommen allerdings mit dem Begräbnis, denn dieses Ereignis bringt Karl wieder mit Velten zusammen. Velten verkörpert für Karl ein Lebensprinzip, das dem seines Vaters diametral gegenübersteht und das schon von Kindheit an eine große Faszination auf ihn ausgeübt hat. Durch den Verlust des Vaters ergibt sich für ihn eine Möglichkeit, seinen inneren Impulsen nachzugeben und sich seinem „Velten-Selbst“ wieder mehr anzunähern. Als dann auch noch Veltens Mutter stirbt, erfährt dieser Vorgang eine starke Beschleunigung. In der gemeinsamen Entledigung von „Eigentum an der Welt“ – es handelt sich eben auch um Karls Erinnerungen – verfällt Karl dem Veltenschen Lebensprinzip völlig:

„Ja – er hatte mich auch jetzt wieder unter sich, es war von meiner Besitzfreudigkeit aus keine Abwehr gegen seine Eigentumsmüdigkeit: ich habe ihm geholfen, sein Haus zu leeren und sich frei zu machen von seinem Besitz auf Erden!“⁴⁴⁵

Sein „zu einem Andern“-Werden, das ihm auch seine Frau Anna vorhält, nimmt erst ein Ende, als sie ihn vor die Entscheidung stellt, entweder Veltens Weg weiterzugehen oder wieder zu dem Zustand zurückzufinden, in dem sie ihn kennen gelernt hat. Karl entscheidet sich für eine Trennung von Velten und eine Rückkehr in sein angestammtes Familienleben und die Auseinandersetzung mit dem antagonistischen Prinzip wird in seinem Inneren weitergeführt. Erst nach dessen Überwindung, dem Tod Veltens, ist es ihm möglich, die durch sein „alter

⁴⁴³ Roebing S. 115 ff. Sie unterstreicht ihre These des Spaltungsromans indem sie statuiert, es gebe eigentlich nur eine einzige Familie im Vogelsang mit Veltens Mutter und Karls Vater als Eltern-Figuren. So z.B. im auch folgenden Abschnitt: „Die Vorstellung von Veltens Mutter gerät dem Erzähler ungleich liebevoller und intensiver als die der eigenen Mutter: in Frau Dr. Andres wird das Urbild einer Mutter gestaltet, einer Mutter, die für jedes Menschenbild da ist. Wie sehr diese Mutter Andres auch für Karl Mutterfunktion vertritt, wie sehr er also auch in diesem Punkt (neben dem „gemeinsamen“ Vater) mit Velten eins ist, wird an vielen Stellen deutlich.“ (S. 115).

⁴⁴⁴ Diese These ist jedoch meiner Ansicht nach durchaus mit Vorsicht zu genießen. Es scheint mir eher so zu sein, dass Karl sich die Persönlichkeit Veltens sukzessive immer mehr zu eigen macht. Statt von einem Spaltungsprozess könnte man hier von einem Integrationsprozess sprechen.

⁴⁴⁵ BA Band 19, S. 373.

ego“ mitverursachte Krise seines Lebens Revue passieren zu lassen und den verlorenen „schwierigen Kameraden“ in einer Form wiederauferstehen zu lassen, in die dieser zwar kaum passen mag, aber welche für den Verfasser kontrollierbar ist oder zumindest vordergründig kontrollierbar scheint – als Akte.⁴⁴⁶ Die Tatsache, dass selbst dieses Nacherleben für Karl mit großer Anstrengung verbunden ist und dass Velten nach wie vor für ihn präsent ist, beschreibt auch Irmgard Roebing in ihrer 1988 erschienenen Untersuchung zu den *Akten des Vogelsangs*, *Wilhelm Raabes doppelte Buchführung. Paradigma einer Spaltung*:

„Kurz vor dem Höhepunkt der Akten, der zugleich die *crisis* im Prozeß der Selbstfindung darstellt, wird Velten beinahe identisch mit den Akten, der Erzähler fühlt ihn hinter sich stehen und versucht den „stolzen ruhigen Schatten“ mit einem mannhaften „Nein“ abzuwehren“⁴⁴⁷.

Durch die Überwindung seiner Eigentümmüdigkeit gelingt es ihm schließlich in einen aktiven, von seinem Blick ausgehenden, lebendigen und von positiven Gefühlen geprägten Austausch mit seinem „Eigentum an der Welt“ und damit auch mit dem ikonenhaften Bildnis seines Vaters zu treten, und genau diese Versicherung seines Platzes in der Welt hilft ihm letztlich, seine Krisen zu meistern. Im Gegensatz dazu sind die Erfahrungen von Medienvergessenheit der anderen Protagonisten, von Amalie Andres bis hin zu Anna Krumhardt, eher von einer negativen Grundstimmung und Kontrollverlust geprägt. Die Betrachter erfahren sich als passiv, die Wirkung auf ihre Wahrnehmung geht von den Medien als Teilen ihres Eigentums aus. Amalie Andres sieht sich durch Helenes Photographie einer unkontrollierbaren Macht ausgesetzt vor der sie letzten Endes kapituliert, indem sie den ihr aufgezwungenen Perspektivenwechsel nach der Zerstörung ihres Lebenstraums akzeptiert, ihr bisheriges Leben zu leben aufhört und fortan nur noch auf Velten wartet. Das Bild löst also nicht nur die Krise aus, sondern beinhaltet durch die medienvergessene Betrachtungsweise seitens Veltens Mutter auch die Keimzelle ihres Untergangs, den auch der heimgekehrte Sohn durch seinen Versuch das sinnlos gewordene Erbe für sie wieder mit Sinn zu füllen, nicht abwenden kann. Für Velten evozieren die Bilder eine Vorstellung von einer Weltordnung, der er nicht mehr angehören will und sie verschmelzen gleichzeitig mit den durch sie repräsentierten, ihn bedrückenden Erinnerungen. Anna sieht sich durch ihre Selbstwahrnehmung als Teil von Karls „Eigentum an der Welt“ in die Situation gebracht, im Traum mit ihrer eigenen Photographie eins zu werden und führt in ihrer Reaktion darauf Karl

⁴⁴⁶ wie sehr sich die eigentliche Narration von ihrer primären Konzeption als Akte entfernt, ist bereits an anderer Stelle deutlich geworden. Anstatt von Ordnung, Chronologie und Fakten wird Karls Retrospektive von Assoziationen, Bildern und literarischen Versatzstücken beherrscht.

⁴⁴⁷ Roebing, S. 110.

seine eigene Eigentümsmüdigkeit vor Augen. Die wichtigste gemeinsame Eigenschaft dieser drei verschiedenen Erfahrungen von Medienvergessenheit ist also die durch Verlustkrisen katalysierte, übermächtige Präsenz eines bedrohlich und erdrückend gewordenen materiellen und immateriellen Eigentüms. An allen Erfahrungen schließlich – also auch denen Karl Krumhardts – ist festzumachen, dass Krisensituationen in den *Akten des Vogelsangs* oft produktiv auf die Wahrnehmung der Betroffenen wirken. Sie erweitert und vertieft sich, erzeugt Pforten der Kommunikation, entkleidet Medien ihrer medialen Eigenschaften und lässt alle Verflechtungen und Beziehungen innerhalb der Menschenwelt mit den sie repräsentierenden Dingen synchron evident werden. Diese Wahrnehmungsveränderung ist sicherlich zu einem großen Teil Raabes Begeisterung für die Thesen Schopenhauers geschuldet. Die individuelle Überformung der Perzeption und die damit einhergehende Unzuverlässigkeit der Wahrnehmung manifestiert sich besonders deutlich, wenn die Wahrnehmenden starken Reizzuständen ausgesetzt sind und auf diese Weise der ‚Wille‘ sich Spielraum verschafft. Bildmedien und damit auch Photographien dienen Wilhelm Raabe in seinem letzten vollendeten Roman, wie man gesehen hat, nicht als Signifikanten einer dahinter liegenden Realität, sondern als machtvolle Orte, an denen diese Realität mit dem Betrachter in Beziehung treten kann.

5.3. Der Lar – Topik und Inszenierung

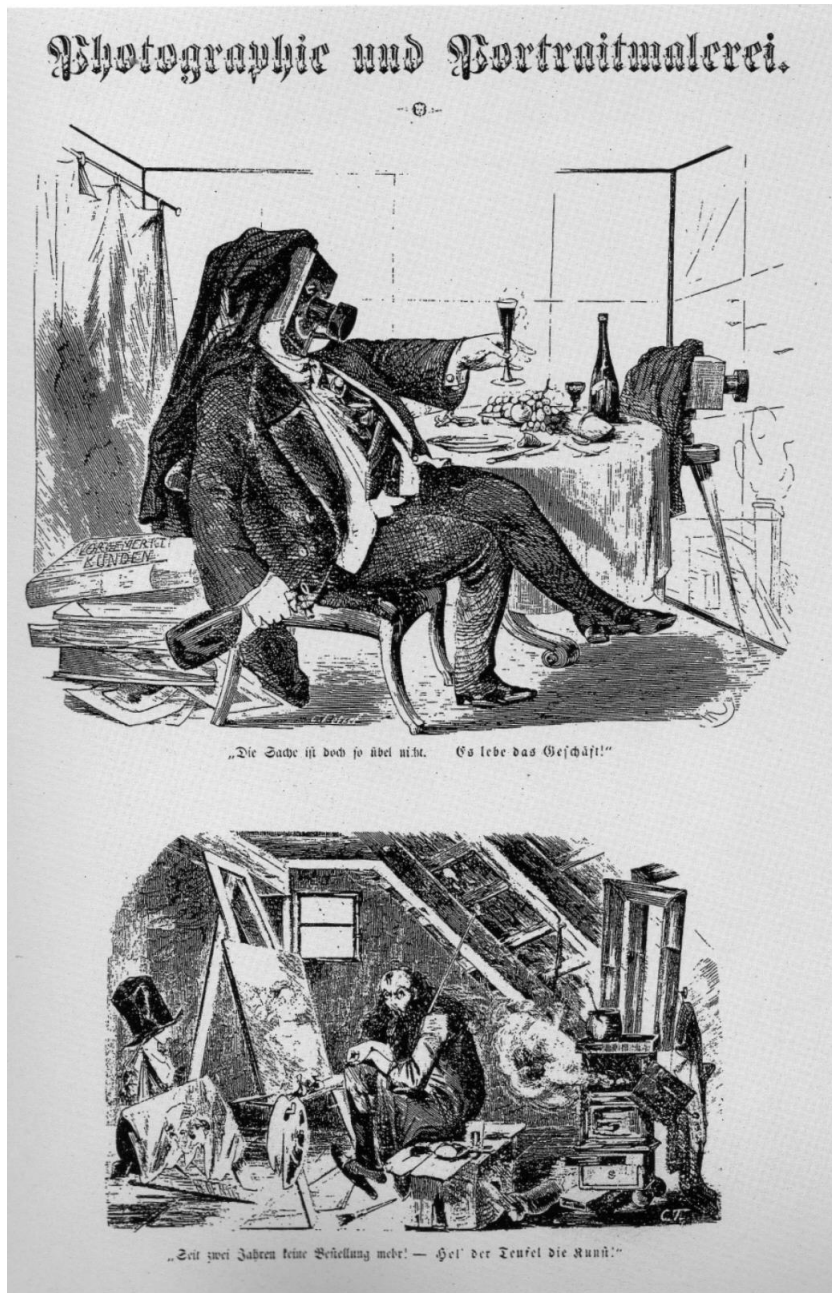


Abb. 6: zeitgenössische Karikatur

„Barmherziger Himmel, auch du?“

„Auch ich.“

„Photograph?“

„Photograph.“

„Ist das eine Spezialität? Ja – alle Hagel und Wetter, was ist denn das? Und dies?

Ein totes Kind in Blumen – ein – siehe Hamlet, Akt fünf, erste Szene – seit neun

Jahren verstorbener Lohgerber – „
„Geheimer Kommerzienrat von Bromberger.“⁴⁴⁸“

Die von Wilhelm Raabe 1889 veröffentlichte Erzählung *Der Lar* geht direkter als die anderen hier beleuchteten Texte auf das Thema Photographie ein – es betritt hier nämlich erstmals tatsächlich ein Vertreter des Berufsphotographentums die Szene. Dessen ganz offensichtlich machtvolle Position im Erzählgefüge bestätigt Raabe in einem am 29.5. 1889 verfassten Brief an Edmund Sträter höchstpersönlich:

„Die Scene ist nicht Vienna, kein Herzog heißt Gonzago und kein Weib Baptista. Die Helden heißen Blech und Kohl, die Heldin ist eine geborene Müller, der Onkel aus Batavia ist ein alter Tierarzt und das ganze bedeutet:

Zu Ostern zieht man, zu Pfingsten regnet's, um Weihnachten legt man sich krank zu Bette; aber nach Neujahr ist die Welt noch immer vorhanden und hat sich ganz hübsch und nett wieder hergestellt. Und so wird es wohl noch einige Zeit bleiben.“⁴⁴⁹

Der Photograph Bogislaus Blech, der hier interessanterweise an erster Stelle (d.h. noch vor der „eigentlichen“ Hauptfigur Paul Warnefried Kohl) genannt und als ‚Held‘ klassifiziert wird, spielt also auch aus dem Blickwinkel des Figurenschöpfers alles andere als eine unwichtige Nebenrolle, sondern ermöglicht es ihm stattdessen bei der Ausgestaltung des Texts kraft des strategisch gewählten Berufs einen auf der Textebene verankerten Fokus und Kristallationspunkt ästhetischer und sozialer Fragestellungen zu konstituieren. Die Helden Blech, ein gescheiterter Maler und Leichenphotograph, und Kohl, ein gescheiterter Akademiker und Lokalreporter, als Vertreter unterschiedlicher medialer Ausdrucksformen bilden zudem als Inkarnationen des grundsätzlich antagonistischen (aber zuweilen auch erstaunlich einträchtigen) Verhältnisses von Bild und Schrift den eigentlichen Kern der Erzählung.⁴⁵⁰

Der Lar stellt im Rahmen dieser Untersuchung in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall dar. Zum einen ist er der einzige Text Raabes, in welchem sowohl die ästhetischen als auch die gesellschaftlich wirksamen Facetten des Umgangs mit dem Medium Photographie in wiederholten Gesprächen direkt reflektiert werden. Zum anderen wirkt die Photographie - wie auch in anderen Texten Raabes - auch über das spezifische Verhalten der handelnden

⁴⁴⁸ *Der Lar*, BA Band 17 S. 268.

⁴⁴⁹ BA E 2, 266f.

⁴⁵⁰ wenn auch Raabe hier mit seiner Hamlet-Anspielung halb ironisierend für den „Lar“ eine Absage an jegliche Literarizität formuliert. S. dazu auch Eckhardt Meyer-Krentler: *Unterm Strich. Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“*. Paderborn 1986, S. 15.

Personen gegenüber Lichtbildern und an strategischen Stellen platzierte Bildbeschreibungen auf die Textgestaltung ein.

Die im Wesentlichen von Blech und Kohl geführten Gespräche über Photographie erweisen sich als zu gleichen Teilen von der Kunstdiskussion des 19. Jahrhunderts und von Raabes spezifischer Kunstauffassung beeinflusst und bieten den erzählerischen Rahmen für ein, nur in minimaler Weise verklausuliert formuliertes, poetologisches Programm, das ganz nebenbei eine Abrechnung mit dem programmatischen Realismus darstellt.⁴⁵¹ Photographie bzw. die Tätigkeit des Photographen - verkörpert durch den gescheiterten Maler Bogislaus Blech - steht in diesem Text für desillusionierte Künstlerhoffnungen aller Art und wird zur Darstellung der Problematik künstlerischer Identität gegenüber dem Anspruch von bürgerlichem Erfolg herangezogen.⁴⁵² So wird in dieser Erzählung gewissermaßen die von der realistischen Ästhetik betriebene Negativpauschalisierung der Photographie als Ende der Kunst (v.a. Ende der Malerei) vermittelt, zugleich aber auch deren Möglichkeiten im Bereich der Idealisierung bzw. „Verklärung“ aufgezeigt. Der aus profunder Existenznot heraus⁴⁵³ das Metier wechselnde Maler und Freund des Protagonisten Paul Warnefried Kohl, Bogislaus Blech, begeht zwar aus ästhetischer Sicht Hochverrat an der bildenden Kunst; seine – zur Perfektion gebrachte - „Beleuchtungskunst“ offeriert jedoch vordergründig eine unerwartete Möglichkeit der Befreiung aus der künstlerischen Zwickmühle. Seine schönen Leichen⁴⁵⁴ und verklärten „Philistervisagen“⁴⁵⁵ sind eben nicht die von den Photographiekritikern der Realismus-Programmatik immer wieder bemängelten mechanischen Abbilder des „Realen“, sondern eine idealisierende Oberflächenkunst, die sich allerdings interessanterweise genau jenes Mediums bedient, welches sich auf den ersten Blick gerade am wenigsten dafür zu eignen scheint.

Als Blech erklärt, warum er Photograph geworden ist, greift er vordergründig auf die oft wiederholten Phrasen des ästhetischen Diskurses im 19. Jahrhundert zurück, welcher sich an der Schwierigkeit, adäquate künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten im Zeitalter der

⁴⁵¹ Eckhard Meyer Krentler liefert in *Unterm Strich. Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“*. Paderborn 1986 eine umfassende Untersuchung zu diesem Thema, auf die hier im Folgenden auch immer wieder eingegangen werden muss.

⁴⁵² vgl. Gerhard Plumpe: *Der tote Blick*, S: 189.

⁴⁵³ bereits in Raabes Text *Der Dräumling* findet sich eine Sequenz, die diese Problematik auf den Punkt bringt. Der Maler Haeseler berichtet der Frau seines alten Freundes seine Lebensgeschichte: „Und der liebe Haeseler sah die junge Frau ein wenig von der Seite an, aber faßte sich, leise und vorsichtig lächelnd: „Also in drei Worten! Ich fand, dass mein Papa recht und meine Mama unrecht gehabt habe, und wenn ich nicht mein genügend Auskommen sicher gewußt hätte, so wäre ich auf der Stelle Photograph geworden und hätte die Sonne, von der ich vorhin sprach, in dieser Weise für mich wirken lassen.“ (BA Band 10, S. 42f.) – Geld lässt sich nur als Photograph verdienen.

⁴⁵⁴ Blechs verschönernde Leichenphotographie kann zudem mit Recht als Seitenhieb auf naturalistische Darstellungsformen verstanden werden. Vgl. dazu Eckhardt Meyer-Krentler *Unterm Strich* S. 48.

⁴⁵⁵ BA 17 S. 258.

technischen Erfindungen und der Massenanziehungskraft optischer Medien zu finden, entzündet hatte. So sagt er über seinen Lehrmeister:

„Er war einfach aus Berlin und wußte von den Windeln an, was die Welt heute will: Panoramen und Photographien. Das Genie widmet sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts den ersteren, das bescheidene Talent legt sich auf die letzteren.“⁴⁵⁶

Diese Diskrepanz zwischen der Auffassung von Kunst seitens des ästhetisch gebildeten Künstlers und den Forderungen des (zahlenden) Publikums, auf das der nicht mehr durch Mäzene oder anderweitige Förderungen abgesicherten Künstler des 19. Jahrhunderts angewiesen war, um sein Überleben zu sichern, findet in dieser Erzählung in Form des Lebenswegs des Dr. Paul Warnefried Kohl eine Schriftkultur-kritische Parallele, indem er - obwohl oder gerade weil er promovierter Akademiker ist - schließlich als Lokalreporter endet:

„Es ist nicht weiter von dem Platz in der Nationalgalerie bis ins Photographie-Atelier, wie von der Höhe philosophischer Weltverachtung in das Lokalreportertum.“⁴⁵⁷

Der Wille und die Erwartungen des Publikums als Brötchengeber stellen hier also für die Protagonisten die Weichen für einen Übergang in Betätigungsfelder abseits der Hochkultur, das Problem der Erfolglosigkeit und der damit verbundenen Existenznot lässt sie ihre eigenen Erwartungen auf ein bis dato nicht in Erwägung gezogenes Niveau herunterschrauben. Raabe als Schriftsteller sah sich ebenfalls als Spielball dieser Mechanismen und thematisierte seine Enttäuschung darüber wiederholt in Briefen oder ließ das Dilemma als kaum verdeckten Subtext in seine Schriften einfließen. Dass auch der *Lar* zu diesen Texten gehört, lässt sich - wie man gesehen hat - schon auf den ersten Blick aus den Lebensläufen der Protagonisten herauslesen, es besteht aber auch nachweislich ein konkreter Bezug zu Raabes teilweise manifesten Problemen im Zusammenhang mit der Veröffentlichung seiner Texte. Raabes schwierige Verlegerbeziehungen wurden von der Forschungsliteratur bereits eingehend beleuchtet⁴⁵⁸, sie sollen hier auch nur deshalb Erwähnung finden, weil die Entwicklung und Verfeinerung gestaltungstechnischer Besonderheiten und poetologischer Leitlinien gerade durch diesen Kontext in Gang gesetzt und am Laufen gehalten wurde. Im Fall des *Lar* betreibt

⁴⁵⁶ *Der Lar*, BA Band 17 S. 273.

⁴⁵⁷ *Der Lar*, BA Band 17 S. 286.

⁴⁵⁸ z.B. Ulrike Koller: *Wilhelm Raabes Verlegerbeziehungen* Göttingen 1997; aber auch gerade in Bezug auf den *Lar* in Meyer-Krentler: *Unterm Strich* („...eine saubere Empfehlung“: Von Verlegern und Honoraren S. 11 -16).

Raabe eine bemerkenswerte Verschleierungstechnik. Oberflächlich betrachtet erscheint der Text wie eine Art „Selbstplagiat“, denn der Verfasser plündert sein Frühwerk in Bezug auf Motiv- und Figurenkonstellationen, um auf diese Weise den Anforderungen des Publikums (vertreten durch die Verleger) zu genügen. Solcherlei harmonisierende Tendenzen⁴⁵⁹ werden allerdings durch gegenläufige narrative Strukturen und richtungsweisende Positionen in den Ästhetik-Gesprächen gezielt unterlaufen.⁴⁶⁰ Gleich zu Anfang des Texts wird diese Absicht jedoch – für den kompetenten Leser - deutlich gemacht:

Es war nicht die erste Bowle, die der glückliche junge Vater zusammenrührte und mit der vollen Überzeugung, dass sie gut sei, rund um den Tisch in die Gläser guter Kameraden und Kameradinnen, Kreistierarzt a.D. Schnarrwergk sowie Freund Blech, der schöne Bogislaus Blech, eingeschlossen, auslöffelte.⁴⁶¹

Die im trauten Freundes- und Familienkreis genossene Festtagsbowle (zur „Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte“⁴⁶² gesellt sich also auch noch eine „Hochzeits-“ und „Tauf-“ Geschichte hinzu) als wohlschmeckendes Konglomerat verschiedenster Ingredienzien und Inbegriff einer Vorstellung von Geselligkeit und Harmonie steht hier im Zentrum des vorangestellten „guten“ Endes⁴⁶³ - womit gleich zu Beginn klargestellt wird, was von diesem neuen „Text-Erdenbürger“ erwartet werden kann. Die zu dessen Ehren angerührte Köstlichkeit enthält jedoch – gut getarnt für den unbedarften Rezipienten durch ein einzigartiges Mischungsverhältnis – durchaus bittere Medizin. Die Erwartungshaltung des Publikums ist also die treibende Kraft hinter der fortschreitenden Entwicklung von Blech und

⁴⁵⁹ „Ein schnurriger bis kauziger alter Herr betätigt sich mehr oder weniger heimlich als Pate, Wohltäter und Erzieher eines heranwachsenden jungen Menschen, der ihn meist von seinem Freund und dessen Frau, die er selbst einst entsagend geliebt hat, sterbend anvertraut worden ist. Die glückhafte Heranbildung des Zöglings und die anschließende Heirat binden den alten Griesgram wieder an eine lebenswerte Gegenwart an, die Verwundung bürgerlicher Existenz, die einst mit dem unfreiwilligen Verzicht auf die Geliebte begannen, werden durch den Anschluß an das private Glück einer jungen Generation geheilt.“ (Meyer-Krentler *Unterm Strich* S. 21).

⁴⁶⁰ vgl. Meyer-Krentler *Unterm Strich* S. 19 ff. So nimmt Raabe ironisch umformulierend alte Motive aus den unterschiedlichsten Texten wieder auf, es lassen sich Bezüge zu den *Drei Federn*, der *Chronik der Sperlingsgasse*, den *Leute[n] aus dem Walde*, *Horacker*, *Fabian und Sebastian*, *Prinzessin Fisch*, *Villa Schönow*, *Meister Autor*, *Vom alten Proteus*, *Im alten Eisen* und zum *Odfeld* nachweisen. Gleichzeitig bemerkt man jedoch einen im Vergleich zu den Vorgängertexten merkwürdig reduzierten Erzählmodus. Raabe verzichtet hier fast vollständig auf sein sonstiges Markenzeichen, das komplexe erinnernde und reflektierende Erzählen. Er lässt sich also auch hier scheinbar auf die Anforderungen des Publikums (erhöhte Lesbarkeit) ein, um gerade auf diese Weise die der Erzählung zugrundeliegende prosaischere Situation mehr als deutlich in den Vordergrund treten zu lassen. (*Unterm Strich* S. 23).

⁴⁶¹ *Der Lar* BA Band 17, S. 224.

⁴⁶² s. Untertitel: Wilhelm Raabe *Der Lar. Eine Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte* (BA 17, 221).

⁴⁶³ S. auch das in diesem Sinne gewählte Leitwort der Erzählung: „O bitte, schreiben Sie doch wieder ein mal ein Buch, in welchem sie sich kriegen!“ (BA 17, S. 222) Es geht auf eine ähnlich lautende Forderung im Nachwort eines Briefs (v. 20.6.1888) des Architekten Prof. G. Bohnsack an Raabe zurück (BA 17 S. 468).

Kohl zu Helden des Massengeschmacks und gerade am Beispiel des Photographen wird diese Denkweise besonders deutlich. Blech bewegt sich bei der Gestaltung seiner Lichtbilder – zwangsläufig – innerhalb der vorbestimmten Darstellungsnormen. Sowohl für die Leichen- als auch für die Verbrecherphotographie⁴⁶⁴ existierten gewisse (inoffizielle und offizielle) Richtlinien, was die Bildanordnung und Inszenierung des Dargestellten anbelangt. Ein „totes Kind in Blumen“⁴⁶⁵ kann mit gutem Recht als photographischer Topos bezeichnet werden.



Abb.7: Anonym (England): Totes Kind mit Blumen

Blechs Leichenphotographie verschreibt sich den Darstellungstechniken des poetischen Realismus, indem sie die Realität über ihre Banalität, Hässlichkeit und Kontingenz hinaushebt und nur das „Wahre“ in einer Form von Verklärung zum Ausdruck bringen möchte. Seine Qualifikation, zuerst zum Maler und dann zum Photographen, erklärt er folgerichtig aus seiner Fähigkeit „den Begriff Philistervisage in Verbindung mit der nötigen Lichtwirkung aus der öden Außenwelt auf die höchste Stufe menschlichen künstlerischen Könnens“⁴⁶⁶ zu erheben. Als Verbrecherphotograph ist er jedoch eher Naturalist, denn in diesem Bereich gehen die Anforderungen mehr in die Richtung einer größtmöglichen Naturtreue bzw. Objektivität. Ein Verbrecher soll nicht nur wiedererkennbar sein (was schließlich auch die Leichen betrifft), sondern auch – ganz unverschönert und mit allen prägnanten und weniger prägnanten Merkmalen seiner Physiognomie - bis ins kleinste Detail hinein auch wie ein

⁴⁶⁴ Durch das Anlegen von Verbrecherkarteien erfolgte beispielsweise eine deutliche Erleichterung des Strafvollzugs – auch wenn die Delinquenten oft durch Verzerren der Gesichtszüge im Augenblick der Aufnahme eine spätere Identifizierung aufgrund der Photographie zu vermeiden versuchten (vgl. Jennifer Green-Lewis: *Framing the Victorians*, S. 200f.).

⁴⁶⁵ BA Band 17, S. 268.

⁴⁶⁶ BA Band 17 S. 258.

solcher dargestellt werden. Durch Blechs Künste schrumpft allerdings selbst das Monströseste auf ein für den Betrachter unproblematisches Karteikartenformat zusammen:

„Ja, wenn sie einen Spitzbuben für ihre Privatsammlung zu photographieren hat, solch einen von der Art, welche von sechs Wachtmeistern vor dem *Objektivglas* [Hervorhebg. M.V.] gehalten werden muß, dann ruft sie mich mit meinem Apparat und meinem Auge. Ich habe das Auge, Puppe, welches euch bändigt. Man spricht von ihrem Auge, dem Auge der hohen Polizei, aber das ist lächerlich. Sie selber verläßt sich auf meines, und ich mache damit ihre ungebärdigsten Kunden zahm.“⁴⁶⁷

Das bändigende Auge eines Photographen ist es also, welches durch den routinierten Rückbezug auf bewährte darstellerische Konventionen das eigentlich Undarstellbare und Bedrohliche, den Tod und die Schandtät, in eine gesellschaftlich goutierbare und allenfalls einen kleinen sensationslüsternen Schauer auslösende Form überführt. Bei Raabe ist es also paradoxerweise jener in ästhetischen Grundsatzfragen oft bemühte tote Blick der Kamera, durch den es letztendlich möglich wird, dem Tod seinen Schrecken zu nehmen – ein Photographieren gegen den Tod. Eine Abbildung, die den Verstorbenen konserviert und im Familienkreis präsent erhält, sichert natürlich in gewisser Weise dessen „Weiterleben“ auf eine ganz materielle Weise. So können sich selbst noch die Familienmitglieder, die die Abgebildeten nicht kannten oder kennenlernen konnten, durch die Betrachtung der Photographie ein Bild von ihnen machen. Es ist in diesem Zusammenhang also nicht verwunderlich, wenn Blech mit seinem künstlerischen Ziehvater, dem Photographen Bögler, in gleicher Weise verfährt:

„[...]Du hast den guten, guten Kerl, du hast Bögler nicht gekannt, Kohl; ich werde ihn dir nachher zeigen, in meiner Mappe – in meiner Mappe. Als Spezialist kann ich leider ihn dir heute noch vorweisen [...]. Du sollst ihn unter seinen Lorbeern sehen in meiner Mappe. Ich habe mir selbstverständlich alle Mühe gegeben und die Platte ist wundervoll geraten -“
„Er ist tot, und du hast ihn dir auch photographiert?“
„Tot und photographiert. [...]“⁴⁶⁸

Weitaus wichtiger als das Überdauern des Dargestellten im Bild scheint jedoch die Tatsache zu sein, dass die immer gleiche Inszenierung der Verblichenen deren Individualität mit sich nimmt und die Bilder dadurch austauschbar wirken. Der Moment des Todes und die

⁴⁶⁷ *Der Lar*, BA Band 17, S: 276f.

⁴⁶⁸ BA Band 17 S. 274.

unmittelbare Anschauung verlieren dadurch unwiderruflich an Bedeutung. Im Gegensatz zu einer Totenmaske evoziert ein solches Leichenbild zwar auch Einiges vom tatsächlichen Kontext des Sterbens wie z.B. die Kleidung oder das Lager, auf das die Verstorbenen gebettet werden. Durch die Dominanz der etablierten und allseits gegenwärtigen schablonenhaften Darstellungsform treten diese Elemente jedoch beim Betrachter in den Hintergrund und fungieren allerhöchstens noch als Zeugen der Wahrhaftigkeit oder Beglaubigung des Geschehens. Als Folge davon lösen Leichenphotographien, wie Blech sie anfertigt, beim Betrachter keinerlei unvorhersehbare Wirkung oder Reaktion im Sinne von Barthes' ‚punctum‘ aus. Der Auftraggeber weiß, was er erwarten kann und kann sich auf die Möglichkeit einstellen, dereinst nach seinem Ableben in der gleichen Weise abgelichtet zu werden – er kann sich also im Prinzip selbst auf dem Totenbett liegend visualisieren. In Blechs Mappe werden die so Dargestellten folgerichtig zu (überwiegend) anonymen Figurationen und Abstraktionen des Todes, man findet unter ihnen in Abwandlung topischer Totentanz-Motivik ein „Kind“, einen „Lohgerber“ und – als Ausnahme - einen Kommerzienrat von Bromberger. Die Betonung seines Ehrentitels ist zwar auch eine an zeitgenössische Gegebenheiten angepasste Anspielung auf den Tod als finalen Gleichmacher, sie stellt aber zugleich eine Reduktion des Verstorbenen auf seinen gesellschaftlichen Status und damit ebenfalls eine gewisse Abstraktion dar: Von Bromberger steht repräsentativ für alle potentiellen toten Kommerzienräte und Würdenträger seiner Zeit, während der Photograph hier in die Rolle des Todes schlüpft. Vor Blechs Objektivglas sind alle gleich. Der Tod, seiner Plastizität durch die Zweidimensionalität der Photographie beraubt, bis zur Harmlosigkeit verkleinert, verklärt, entindividualisiert und abstrahiert ist also zu einer trivialen Angelegenheit geworden. In Blechs Mappe wird der Tod nicht nur „tragbar“, sondern auch archivierbar, bei Bedarf können einzelne Darstellungen hervorgeholt, betrachtet und sogar nach ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt werden. Der dabei womöglich doch noch (in abgemilderter Form) empfundene existenzielle Schauer wird vom Leichenphotographen gezielt zum Geschäftemachen genutzt. Die Toten sind dabei nichts anderes als sein „Werbematerial“, welches er – wirksamkeitsoptimierend - entlang der belebten Hauptstraßen der Stadt dem interessierten Publikum in Glasschaukästen präsentiert. Abweichungen vom Massengeschmack seitens der Betrachter kommen vor, sind allerdings nicht die Regel:

„Kannst du dir wohl vorstellen, liebe Puppe, dass schon verschiedene Leute, und nicht bloß Frauenzimmer, meinethalben auf der Polizei gewesen sind, um auf die Entfernung meiner besten Abzüge zu dringen, von wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses und unnötigen Schauders?“⁴⁶⁹

Auch wenn einige zartbesaitetere Gemüter (zu denen offensichtlich auch der Ästhet Kohl zählt⁴⁷⁰) Anstoß daran nehmen, so mussten die Kästen doch nie wirklich entfernt werden und das Geschäft hat dem vormals hungernden Künstler Blech einen „komfortabeln Bauch“⁴⁷¹ beschert. Blechs zweites anstößiges Interessengebiet, die erotische Photographie, musste von ihm aufgrund der übergroßen Konkurrenz allerdings wieder aufgegeben werden. Die Früchte dieser Arbeit werden seitdem – analog zur offiziellen Leichenphotographiemappe – in geheimen Archiven aufbewahrt. Neben der Magie (wie z.B. in „Der Geist meines Vaters“ von Max Dauthendey anschaulich dargestellt wurde) und der Komik (wie sie bspw. in Karikaturen und Texten der Trivialliteratur häufig vertreten war) war gerade die erotische Komponente des Abbildens in der Aktphotographie ein sehr wichtiger Aspekt, wenn es um die Darstellung von Photographie in der Literatur geht⁴⁷². So ist es nicht verwunderlich, dass sie auch hier, als Gegengewicht zu den perfekt ausgeleuchteten Leichen, eine Rolle spielen muss. Blechs Mappen und Glaskästen enthalten in barocker Antithetik sowohl den „Schädel“ als auch das „Fleisch“⁴⁷³, seine Photographie schwankt in ihrer bedingungslosen Publikumsorientierung folglich zwischen Erotik und Begräbnis, Carpe Diem und Memento Mori, Leben und Tod, und stellt in ihrer platten Symbolik eine Karikatur künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten dar. Vor seinem Berufswechsel widmete sich Blech in einem letzten Versuch künstlerische Anerkennung zu erringen kurioserweise einer Malerei mit nur zwei Farben, schwarz und weiß, die man als Antizipation photographischer Monochromie ansehen könnte. Wie seine Photographie blendet sie alle Grautöne aus und wirft lediglich verzerrende und überhöhend-irreführende Schlaglichter auf einzelne Aspekte der menschlichen Existenz. In der Malerei bewirkt diese exzessive Konzentration auf die Farbe bzw. Nicht-Farbe letztendlich einen Verlust der Gegenständlichkeit, die Konturen verschwimmen und die abgebildeten Objekte

⁴⁶⁹ *Der Lar*, BA Band 17 S. 275.

⁴⁷⁰ „Das kann ich mir sehr wohl vorstellen! Und wie Eltern ihr totes Kind – und wenn auch noch so sehr unter Blumen –“ (BA 17, 275).

⁴⁷¹ BA 17, 269.

⁴⁷² vgl. Erwin Koppen: *Über einige Beziehungen zwischen Photographie und Literatur*, S. 235; hier wird von eben diesen drei Dominanten des Motivs Photographie in der Literatur ausgegangen.

⁴⁷³ „Auch ich kam nur einem längst gefühlten Bedürfnis nach, und was das ethische Moment anbetraf, so legte ich in meinen Schaukasten nur einen nackten Schädel neben das nackte Fleisch. Das Publikum in den Gassen, vom kleinsten Schulmädchel aufwärts hatte einfach die Wahl. Kein Philosoph kann's besser leisten.“ (BA 17, 276).

werden erst durch eine Synthese aus Bild und erläuterndem Text erkennbar und wahrnehmbar:

„Nachher betrachtete er – Kohl – die letzte Leistung des Freundes auf der Staffelei und sagte nach einer geraumen Weile:

„Du mußt es ja wissen; aber mir wird die Sache immer dunkler. das ist doch kein Menschenbildnis mehr?“

„Nein, diesmal Architektur“, sprach Bogislaus Blech. „Ich habe in der Leere um mich her den Versuch gemacht, mich auf sie zu legen.“

„Und was ist denn hier Weißes in das Bogenfenster geweht?“

„Schnee“ sagte van Dyck.“⁴⁷⁴

Kohl, der auch hier als erster und wichtigster Kritiker seines Freundes auftritt, bezweifelt die Verkäuflichkeit solcher „schwarz in Schwarz“- Malerei - das „unbestimmt-grauliche Kunstobjekt“ eigne sich zu wenig zu einer repräsentativen Zurschaustellung im „Goldrahmen“ - verweist den Künstler allerdings tröstend auf die Möglichkeit, dass „ein späteres, mit schärferen Sinnen begabtes, verrücktes Jahrhundert das mit Gold zudeckt“. ⁴⁷⁵ Die zum Verständnis des Kunstwerks vorausgesetzte Verrücktheit des zukünftigen Publikums ist allerdings bei näherer Betrachtung durchaus positiv bzw. als wünschenswert anzusehen, da mit diesem Begriff kein pathologischer Geisteszustand sondern eine notwendige Verrückung des falschen Stand- und Betrachtungspunkts (Kohl befindet sich „nicht in der richtigen Entfernung von dem Produkt“⁴⁷⁶) gemeint ist. Der gedankliche Weg vom notwendigen Scheitern der Malerei zur zwangsläufigen Verflachung in der Schriftstellerei ist auch hier nicht weit. Die von Raabe als trivial angesehene Masseliteratur verfährt darstellungstechnisch genauso wie Blechs Photographie, denn sie verkleinert, bändigt und trivialisiert die Realität. Zudem reduziert sie die Komplexität der menschlichen Existenz auf ein Minimum, indem sie ihr Schlaglicht nur auf einzelne, besonders interessante Aspekte (oder wenn man so will auf Anfang und Ende des Lebens) wirft. Was bleibt ist ein schematisierter Mikrokosmos im Glaskasten analog zu einer Anordnung in der Vitrine eines Naturforschers. Die toten Exponate erinnern an aufgespießte, taxonomisch typisierte Insekten („Lohgerber“, Geheimer Kommerzienrat“) indem sie – alle in der gleichen Pose arrangiert

⁴⁷⁴ BA 17, 259 f.

⁴⁷⁵ an welcher sich zugleich Raabes künstlerischer Pessimismus deutlich zeigt, auch Parallelen mit der eigenen Publikationssituation und seinem Selbstbild als verkannter Künstler sind hier nicht von der Hand zu weisen: So verweist Kohls Bemerkung, es hätten schon einige vor Blech „Klosterhöfe im Schnee gemalt“ (BA 17 S. 260) direkt auf einen von Raabes Texten, nämlich auf das Odfeld (vgl. Meyer-Krentler *Unterm Strich* S. 34).

⁴⁷⁶ BA 17 S. 260.

und beleuchtet - dem wissbegierigen und sensationslüsternen Publikum eine rein auf Äußerlichkeiten beschränkte Vielfalt innerhalb der menschlichen Spezies vor Augen führen. Photographie wird hier von Raabe also unter verschiedenen Gesichtspunkten für kunst- und gesellschaftskritische Zwecke dienstbar gemacht. Dabei ist es von eher sekundärem Interesse, ob das Medium selbst dabei in einem positiven oder negativen Licht erscheint – im Gegenteil: bei genauerer Betrachtung entpuppt sich gerade die Ambiguität der Zuschreibungen als produktiv, sie eröffnen sowohl poetologisch als auch interpretatorisch eine Vielzahl von Anknüpfungsmöglichkeiten. Ausgehend von der besonderen Stellung des Mediums Photographie im Kontext der Kunstdiskussion des programmatischen Realismus entwickelt Raabe im *Lar* eine Poetologie der Ambivalenzen, welche zugleich sein eigenes künstlerisches Dilemma bis ins kleinste Detail widerspiegelt. Bereits vor Blechs Aufgabe der Malerei lassen sich diese Tendenzen anhand seiner Schwarz-in-schwarz-Malerei aufzeigen, um sich dann später in seiner Lichtbild- und Beleuchtungskunst noch zu verstärken. Seine monochromen, düsteren Bilder unbelebter Architekturmotive – ganz nebenbei auch Figurationen künstlerischen Stillstands - stehen auf diese Weise sowohl für die Erkenntnis der Unverkklärbarkeit der Welt als auch für die Möglichkeit eines innovativen Aufbruchs in eine neue künstlerische Dimension, realisierbar gemacht durch eine notwendig gewordene Standpunktverschiebung auf Seiten des Betrachters. Raabes intensive Beschäftigung mit den Schriften Schopenhauers und seine im Spätwerk auch über dessen Ansichten hinausgehenden Überlegungen⁴⁷⁷ hinterlassen auch hier deutliche Spuren, denn wie alle Künste (zu denen ja auch die Textproduktion gehört) ist auch die Photographie ein referentiell auf die Wirklichkeit bezogenes Medium, d.h. individuelle Anschauung wird durch Transformation und den Übergang in ein neues Medium für Andere zugänglich gemacht. Zweifel an der Möglichkeit einer direkten, unveränderten Reproduktion der Anschauung bestimmen sein Schaffen vor allem im Spätwerk, das Erzählen wird als zwangsläufige Entfernung von der Anschauung begriffen und auf diese Weise die Vorstellung von einem gelingenden, wahrheitsgetreuen und objektiven („realistischen“) Zugriff auf die Wirklichkeit negiert.⁴⁷⁸ Blechs Leichenphotographie fungiert im Text als optimale Projektionsfläche für diese Problematik, indem sie eine Kontrastbeziehung zwischen der unverstellten Wirklichkeit des Todes und dessen Ästhetisierung im Portrait herstellt.⁴⁷⁹ Das Dargestellte verliert dadurch zwangsläufig immer mehr an Bedeutung, während die Darstellungsweisen und die Faktur des Kunstwerks in den Vordergrund treten. Die besondere Wertschätzung des „Gemachten“ verschafft sich in

⁴⁷⁷ vgl. dazu Meyer-Krentler: *Unterm Strich* S. 47.

⁴⁷⁸ vgl. Meyer-Krentler: *Unterm Strich* S. 47.

⁴⁷⁹ vgl. Meyer-Krentler: *Unterm Strich* S. 48.

dieser Konstellation also interessanterweise gerade durch das – eigentlich im Prinzip entgegengesetzte - Programm des poetischen Realismus ihr Recht.⁴⁸⁰ Das philosophische und physiologische Problem der Kluft zwischen der menschlichen Wahrnehmung und der künstlerischen Wirklichkeitswiedergabe, welches Raabe schon in der *Chronik der Sperlingsgasse* beschäftigt hatte, findet hier also (weiterentwickelt u.a. durch seine Schopenhauer-Rezeption) eine Wiederaufnahme. Besonders erwähnenswert ist an dieser Stelle auch ein Rückgriff auf den bereits in der *Chronik* in das Gewand der Moderne gekleideten Darstellungsmodus des Fensterblicks. Zu Beginn des eigentlichen Textes, der unmissverständlich dessen „Gemachtheit“ hervorhebend mit dem Titel „Das Buch“ versehen ist, entwirft Raabe in Erinnerung an diverse Texte seines Frühwerks noch einmal das Bild vom Ideal-Gelehrten:

„In den Büchern sitzt solch ein mit dem deutschen Altertum sich beschäftigender Universitätsprofessor gewöhnlich in einem Museo und Heimwesen, bei dem einem unwillkürlich der Name „Altdorf“ im Sinn der Phantasie aufsteigt. Wenn der gelehrte Mann aus den Fenstern seiner Studierstube nicht die Krähen im Schnee auf dem klosterhofähnlichen kleinen Marktplatz spazieren gehen sieht, so blickt und riecht er in blühende Lindenbäume und hat bei angezündeter Lampe das Fenster zu schließen, um nicht bei seiner grüblerischen Arbeit durch das geflügelte, vielgestaltige nächtliche Schwarmgesindel aus der Wissenschaft des Kollegen der Insektologie gegenüber am Marktplatz gestört zu werden. Ein ‚Gaudeamus‘, ein ‚Stoß an [...]‘ von ferne vollenden das Stimmungsbedürfnis des modernen Lesers [...].“⁴⁸¹

Das „Stimmungsbedürfnis“ des modernen Lesers bildet hier wieder einmal den Rahmen, in den die geschilderte Szenerie gefasst wird. Das Klischee des zu kontemplativer Betrachtung einladenden schneebedeckten Klosterhofs, welches hier zudem noch mit dem des Marktplatzes als anthropologisches Panoptikum eingeführt wird, begegnet dem Leser also nicht erst in Blechs letzten Malversuchen, sondern bereits am Textanfang. Aus der Kontrastierung desselben mit den blühenden Lindenbäumen leitet sich, ähnlich wie bei Blechs Leichen- und Erotikphotographie, ein platter und übersteigerter Dualismus ab, der eine literarische Pseudo-Verortung und ironische Abgrenzung zugleich darstellt. Aus diesem Zusammenhang heraus bildet der Rückgriff auf die bewährte Darstellungsform des Fensterblicks als zentrales Element der Textsequenz also nichts weniger als eine weitere

⁴⁸⁰ vgl. dazu auch Meyer-Krentler: *Unterm Strich* S. 33; Es wird hier völlig richtig von einer fehlgehenden Überhöhung bürgerlicher Realität gesprochen, welche den Realismus als „ästhetisch-historischen Irrtum“ erscheinen lässt.

⁴⁸¹ BA 17, S. 225.

Entwicklungsstufe im Prozess der poetologischen und wahrnehmungstheoretischen Standortbestimmung. Wenn im weiteren Textverlauf diese topische Beschreibung eines Gelehrtenideals durch die Realität des Hauses Kohl negiert und geradezu ad absurdum geführt wird, scheint es, als offenbare sich hier Raabes veränderte Einstellung zur Produktion von Texten. Die tatsächlichen Wohnbedingungen des von vielen Umzügen betroffenen Hauses Kohl entpuppen sich jedoch bei näherer Betrachtung als ebenso klischeehaftes und entindividualisiertes Musterbeispiel moderner Entzauberung und Banalität – „überall“ rauchen die Öfen, eingeschlagene Nägel durchbohren die zu dünnen Wände, die Türen sind verzogen und die Wände und Tapeten von Rissen durchzogen. Das Gelehrten-Dachstübchen weicht einer Wohnung „meistens im dritten Stockwerk“ einer „ganz gewöhnlichen Mietskaserne“.⁴⁸² In Analogie zu Blech betreibt Raabe hier also eine Schwarz-Weiß-Malerei, in welcher durch Ausblendung möglicher Graustufen das Individuelle dem platten Allgemeinen weichen muss. Vor dem Hintergrund der idealtypischen Weltaneignung durch den gerahmten überblicksartigen Fensterblick erscheint der Blick aus dem dritten Stock eines anonymen Mietshauses als Sackgasse sowohl im Bereich der Wahrnehmung als auch im Bereich der künstlerischen Darstellung. Einen Ausweg aus diesem Dilemma findet man dennoch auch hier, wenn man die Mobilität und Fragmentarisierung des Blicks in ständig wechselnder Umgebung, die in dieser Vorstellung durch das Herausstreichen der vielen Umzüge mitschwingt, als eigentliche Chance für einen notwendigen Standortwechsel, wie er auch im Zusammenhang mit Blechs Malerei gefordert wird, begreift. In der Gegenüberstellung beider Blickformen geht es also nicht so sehr um ein nostalgisch-bedauerndes Abschiednehmen von der überkommenen Sichtweise des Fensterblicks bei gleichzeitiger Negativpauschalisierung der veränderten Realität in der „unruhevollen Welt“⁴⁸³ des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sondern um die Chance einer künstlerischen Neuorientierung mit Hilfe einer wechselnden Perspektive, welche die damit einhergehende Fragmentierung der Wahrnehmung, den Verlust des erhöhten und überlegenen Standpunkts und die partielle Sichtverstellung⁴⁸⁴ als künstlerische Chance ansieht. Explizit wird diese Ansicht im Text kaum formuliert, sie bildet vielmehr als deutlich wahrnehmbare Leerstelle ein poetologisches Zentrum, um das allerlei darstellerische Extreme, von der Leichenphotographie bis hin zum aufklärerisch-überlegenen Fensterblick, allesamt in ihrer Topik wie erstarrt erscheinend, angeordnet werden. Diese Konstellation symbolisiert auch den formalästhetischen Interessenskonflikt, dem sich der um Ausgleich bemühte Schriftsteller

⁴⁸² BA Band 17, S. 225.

⁴⁸³ BA Band 17, S. 225.

⁴⁸⁴ In anderen Texten Raabes werden z.B. des Öfteren blickverstellende Brandmauern und Häuserwände erwähnt

fortwährend ausgesetzt sieht. Sein dichterischer Wirklichkeitszugriff wird sowohl von äußeren Bedingungen wie z.B. Publikumsanforderungen oder Kunstprogrammatisierung als auch von den inneren, auch physiologischen, Beschränkungen der eigenen Realitätsvermittlung⁴⁸⁵ so stark dominiert, dass er gezwungen ist, seine schöpferische Kraft – wenn auch oft nur verdeckt – allein im Bereich der Faktur, der „Gemachtheit“ bzw. der Form auszuleben. Wenn also eine Darstellung der Welt lediglich gefiltert durch ein dichtes Netz von Inhalts- und Formschemata realisierbar ist, bleibt dem schaffenden Dichter nur der Rückzug in die Sphäre der Form-Überformung, mittels derer es ihm (mitunter ziemlich subversiv) möglich wird, rezeptionssteuernd zu wirken. Wichtigste Bedingung hierbei ist es allerdings, dass es sich bei den Adressaten um entsprechend „kompetente“ Leser handelt. Oft agiert die Faktur des Textes dabei gegenläufig zur inhaltlichen Aussage, ironisiert sie oder stellt sie in neue und unerwartete Zusammenhänge. Dies ist nicht zwangsläufig mit einer Erhöhung formaler Komplexität verbunden, wie sich an der für Raabe eher untypischen linearen Erzählweise zeigen lässt. Das Spiel mit der Gemachtheit und die gleichzeitige publikumsfreundliche inhaltliche Simplizität der Erzählung sind also letztendlich nichts anderes als ein durchdachtes Programm zur gezielten Irreführung der unbedarften Leser. Als besonders schönes Beispiel für diese Strategie sei hier die Schilderung von Schnarrwegks Krankheit angeführt. Der in misanthrophischer Verkleidung auftretende eigentliche Wohltäter wird zur Weihnachtszeit durch einen leichten Schlaganfall aufs Krankenbett geworfen und daraufhin von Kohl und Rosine gesundgepflegt. Die gemeinsame Wache am Lager des Kranken führt die beiden immer enger zusammen und sie entdecken endlich ihre Liebe füreinander. Als Schnarrwegk schließlich gesundet, bleibt ihm nichts Anderes übrig, als zu der Verbindung seinen Segen zu geben. Der Grundstock für das neue Haus Kohl ist somit gelegt und der Kreis zum Textanfang schließt sich.⁴⁸⁶ Das Krankenbett, welches in weiten Teilen wie ein Sterbebett anmutet⁴⁸⁷, sollte eigentlich einen Ort der Schwelle bzw. der beiderseitigen Durchlässigkeit von Tod und Leben darstellen. In Raabes Inszenierung reflektiert dieser Ort jedoch das gleiche Programm wie Blechs Photographie, indem er Tod und Erotik plakativ gegenüberstellt und kontrastiert. Der leblos erscheinende „Kreistierarzt A.D.“ mit seinem aus toten Menschen-(Glas-)augen auf die Szenerie blickenden ausgestopften „Pithecus“ bilden zusammen mit dem wiederholt erwähnten „Freund Hein“, dessen Sense hier versagt hat, eine

⁴⁸⁵ man könnte in diesem Zusammenhang auch von „Brandmauern“ im eigenen Kopf sprechen.

⁴⁸⁶ ... eine fast ins Kitschige gewendete Version von Raabes zyklischem und eigentlich pessimistisch geprägtem Geschichtsverständnis (auch dieses ist an Schopenhauer geschult...). Das ursprüngliche Dreierverhältnis setzt sich fort: 2 Freunde werben um eine Frau, einer wird angenommen, der Abgewiesene (vormals Schnarrwegk, jetzt Blech) übernimmt die Patenschaft für den aus der Verbindung hervorgegangenen Sohn.

⁴⁸⁷ Schnarrwegk liegt über Tage hinweg völlig bewegungslos und wie aufgebahrt auf seinem Lager.

Achse inszenierter Todes-Bildlichkeit, während Rosines und Kohls tête-à-tête am Krankenlager⁴⁸⁸ diese Anordnung erotisch auflädt. Blech bildet nicht nur implizit, sondern auf ganz offensive Weise, das Bindeglied zwischen den darstellerischen Polen dieser „Krankheitsgeschichte“, indem er gegenüber Kohl den Wunsch äußert, das, was für ihn hier von Interesse ist, fotografieren zu dürfen (Schnarrwegk als Leiche⁴⁸⁹ und die auch von ihm umworbene Rosine Müller als erotischen Akt⁴⁹⁰). Diese vordergründige Todesinszenierung verfolgt einen einfach zu durchschauenden Zweck, zu dessen Offenlegung Raabe dem neben Kohl und Rosine ebenfalls im Zimmer anwesenden „Freund Hein“ selbst das Wort erteilt:

„Das soll mich doch wundern, ob ihr die Gelegenheit, die ich euch gegeben habe, benutzen werdet oder nicht. Einen bessern Gelegenheitsmacher als mich konntet ihr euch doch wahrlich nicht wünschen.“⁴⁹¹

Der Tod tritt hier – inklusive Sense – nicht nur als Klischee auf, sondern agiert auch als ein solches, und die weitere Handlung ist damit vollkommen vorhersehbar⁴⁹². Vorhersehbar ist auch Schnarrwegks Überleben, denn schließlich tritt er ja im Vorwort als Gast beim Tauffest des jüngsten Kohl in Erscheinung. Dem Leser muss die Inszenierung des Krankenbetts als Sterbelager als unnötige und überflüssige Einfärbung erscheinen, die mit dem eigentlichen Textgehalt nichts zu tun hat. Im Falle, dass der unbedarfte Rezipient dennoch auf diesen erzählerischen Trick hereinfallen sollte, greift der Erzähler per Einschub direkt ein und rückt die künstlich in ein anderes Licht gestellte Szenerie in der Leserwahrnehmung scheinbar wieder zurecht – bringt aber zugleich auch den Tod auch wieder ins Spiel und kehrt damit den Aussagesinn noch einmal im Sinne der ursprünglichen Richtung um:

⁴⁸⁸ Der Tod wird im Text ganz küchenphilosophisch als „größter Gelegenheitsmacher“ beschrieben.

⁴⁸⁹ „Sollte es doch anders kommen, als wie der Doktor es sich und euch einbildet, Kohl, und solltest du ihn dann fotografiert haben wollen, so rechne du in der Beziehung trotz allem auf mich. So ein liebes Andenken im Album –“ (BA 17, S. 353).

⁴⁹⁰ gefiltert durch die noch lückenhafte und verzerrte Wahrnehmung des Genesenden ergibt sich folgende Schilderung: „Er sah den Pithecus sich über ihn beugen, aber mit einem allerliebsten, frühlingshübsch bebänderten Mädchenhütchen auf dem haarigen Schädel, und er hörte den Nachbar Blech sagen: „Bester Doktor der Hippologie, alles in allem genommen paßt die liebe Puppe ausnehmend in mein Geschäft, und bei zunehmenden Jahren und wachsenden Interessen in der Welt fühlt der Mensch, wenn auch nicht den Wunsch, so doch das Bedürfnis, sich solide an das nächstliegende Schöne zu halten. Was meinen Sie, sollte das liebe Herz sich wohl bereitwillig finden lassen, ihrem Gatten und der Kunst zuliebe sich für diskrete Liebhaber –“ (BA 17, S. 372).

⁴⁹¹ BA 17, S. 360.

⁴⁹² „Es war merkwürdig: sie mißbrauchten die Gelegenheit nicht, sie gebrauchten sie nur.“ (BA 17, S. 361)

„Wem es jetzt noch nicht klargeworden ist, dass wir hier eine Gesundheits- und keine Krankheitsgeschichte schreiben, dem ist durch uns nicht zu helfen. [...] Da haben wir den alten Schnarrwergk liegengelassen, als ob ihm gar nichts bedenkliches begegnet sei. [...] Wir erinnern keinen heimtückischerweise dran, dass er einen fetten, schwammichten, kurzgebauten Körper, einen etwas zu dicken Kopf, einen kurzen hals habe. Wir beunruhigen niemand, es uns zuliebe zu tun und nach dem Essen ja keine anstrengende Kopfarbeit zu leisten, zum Beispiel ein neues philosophisches System zu erfinden, dieses Buch zu rezensieren oder auf eine andere, aber ähnliche Weise an seinem eigenen Todesurteil zu arbeiten.“⁴⁹³

Das Spiel mit der Ausgestaltung wird hier also auf die Spitze getrieben; durch die explizierte Negierung wird das vorher nur zwischen den Zeilen präsente Todes-Thema wieder ganz offen thematisiert und präsent gemacht. Gleichzeitig wird die Machtposition des Erzählers gegenüber der Lesererwartung deutlich gemacht, auch wenn diese im weiteren Handlungsverlauf dann doch durchweg erfüllt wird. Interessanterweise weiß jedoch nicht nur der Leser, was geschehen wird - auch die handelnden Figuren scheinen dieses Wissen zu teilen. Mit Ausnahme von Kohl und Rosine, die sich als Einzige wirklich um den Alten zu sorgen scheinen, verhalten sich alle merkwürdig indifferent gegenüber Schnarrwergk und seiner doch eigentlich gefährlichen Krankheit. Bereits am Ort von Schnarrwergks Zusammenbruch kategorisiert der Scharwachtmeister das Geschehen als „nichts von Interesse für das große Publikum“ und bemerkt gegenüber Kohl, es handele sich „[g]ünstigenfalls“ lediglich um einen leichten „Schlaganfall für Sie und das Blatt.“⁴⁹⁴ Frau Erbsen, die „Kräuterfrau vom Altstadtring“ ergeht sich in Werbung in eigener Sache („[...] da kommen sie doch lieber zu mir. Mich finden sie immer auf meinem Platze [...]“⁴⁹⁵) und der herbeigerufene Arzt ist eigentlich auf der Suche nach einer Möglichkeit, den Abend angenehm zu verbringen („Wo gehen die Herren nachher hin?“). Am Ende hat er statt einer Diagnose oder gar Prognose für den bewusstlosen Patienten nur Platituden übrig („Nu, nu, wir wollen das Beste hoffen.“⁴⁹⁶). Später, im Krankenzimmer, tröstet der Arzt die verzweifelte Rosine („Es hat wirklich nichts auf sich, liebes Fräulein.[...] Den behalten wir diesmal noch unter uns.“⁴⁹⁷) und auch Frau Erbsen verharmlost das Geschehene indem sie eine mit dem Schlaganfall einhergehende potentielle Persönlichkeitsveränderung entgegen der menschlich-gewöhnlichen Auffassung ins Positive wendet:

⁴⁹³ BA 17, S. 367.

⁴⁹⁴ BA 17 S. 347.

⁴⁹⁵ BA 17, S. 348.

⁴⁹⁶ BA 17, S. 349.

⁴⁹⁷ BA 17, 352.

„[...] wacht er nicht greulicher und gröber wie vorher auf, so kommt er wie ein Kind wieder zu Bewußtsein, und da schadet ihm auf seine alten Tage gar nicht so'n bißchen mehr Sanftmut und Höflichkeit gegen seine Mitmenschen.“⁴⁹⁸

Diese offenkundige Distanz auf Seiten handelnder Figuren imitiert und reflektiert die Einstellung des Rezipienten, welcher bereits durch die Informationen aus dem Vorwort zum Buch über den weiteren Handlungsverlauf in Kenntnis gesetzt worden ist und nun beruhigt Schnarrwergks baldige Genesung erwarten kann. Spannung im konventionellen Sinn kommt im Kontext dieser Krankheitsgeschichte also nicht auf und soll es auch nicht - die Textoberfläche und Faktur steht schließlich allzeit im Vordergrund. Die Beleuchtungskunst des Verfassers (wie z.B. in der Krankenzimmer-Inszenierung) sorgt dabei für die nötige gewünschte Stimmung, ohne dabei eine nachhaltige Wirkung zu entfalten: der durch das Vorwissen abgemilderte existenzielle Schauer wird in das wohlgefällige Licht einer vorhersehbaren Liebesromanze gekleidet und ist auf diese Weise selbst für die zarteren Nerven goutierbar. Eine Dokumentation dieser Verfahrensweise findet sich auch im Text selbst. Nachdem Kohl bei seiner nächtlichen Krankenwache von Rosine endlich über die Hintergründe seiner Studienfinanzierung aufgeklärt wurde, steht er sinnend am Fenster des Krankenzimmers und muss feststellen, dass allein der direkt gegenüber wohnende Beleuchtungs- und Inszenierungskünstler Blech zu dieser Tageszeit „noch Licht“⁴⁹⁹ hat. Assoziativ und von der Eifersucht gelenkt führt ihn diese Wahrnehmung gleich wieder zurück zu Rosine und Blechs wiederholt geäußertem Interesse an ihr. Aus diesen Gedanken reißt ihn schließlich ein Geräusch:

„In diesem Augenblick machte der alte Schnarrwergk seinem Namen alle Ehre. Er gab einen Laut von sich, der ziemlich genau zu demselben paßte und aus einem gänzlich aus aller Ordnung gekommenen Wanduhrwerk herzustammen schien.

„Das wäre das Letzte von ihm, wenn er grade jetzt abliefe!“ murmelte Doktor Kohl [...]“⁵⁰⁰

Blech setzt sich wieder ans Bett und bemerkt nicht, dass kurz darauf Blech in umgekehrter Blickrichtung sein Fenster öffnet und dabei Schnarrwergks Wohnung und das soeben verlassene Fenster ins Auge fasst. Der Misston aus dem Krankenbett verhindert an dieser Stelle effektiv eine Konfrontation der beiden Konkurrenten, wobei Blech in der Wahrnehmung Kohls als Gegengewicht bzw. Gegen-Misston zum generell misstönenden

⁴⁹⁸ BA 17, S. 353.

⁴⁹⁹ BA 17 S. 358.

⁵⁰⁰ BA 17, S. 359.

Schnarrwergk dargestellt wird. Als Gegengewichte versehen beide die gleiche Funktion in einer sich anbahnenden Liebesbeziehung, ihre Misstönigkeit steht dem Wohllaut, der zwischen den Liebenden herrscht, diametral gegenüber. Dieses Spannungsverhältnis wird auch im Weiteren nicht vollkommen aufgelöst, da das Textuhrwerk durch eben diese Gegengewichte am Laufen gehalten wird und durch ähnliche Konstruktionen in den aufeinanderfolgenden Generationen im Prinzip ins Unendliche überdauern kann. Im Rahmen der Ausgestaltung von Schnarrwergks Krankenlager legt Raabe also seine Textkonstruktionsprinzipien noch einmal mehr als deutlich offen und stellt die Gemachtheit als eigentliches Textinteresse in den Vordergrund. Misstöne sind für die Handlungsabfolge des *Lar* folglich nichts mehr und nichts weniger als spannungserzeugende Momente und Hilfsmittel einer gelungenen Inszenierung im Zusammenhang mit einem unaufhörlich weiterlaufenden Erzählwerk, und damit tragen sie letztendlich zu einer erfolgreichen Rezeptionssteuerung in Bezug auf das „unbedarfte“ Publikum bei. So schematisch und vorhersehbar der Textverlauf ist, so wenig überraschend kommt für den sich an den Textanfang erinnernden Leser dann auch der Beginn des nächsten Absatzes: „Gottlob, so rasch lief er noch nicht ab, der Tierarzt außer Dienst Schnarrwergk“⁵⁰¹, wobei sich auch hier die Doppeldeutigkeit des „Ablaufens“ in Bezug auf Text und Figur noch einmal sehr schön an der syntaktischen Struktur zeigt.

Inszenierungen und Rückgriffe auf topische Gestaltungselemente bestimmen sowohl den äußeren Ablauf der Erzählung „Der Lar“ als auch das unter der Textoberfläche wirksame poetologische Programm Raabes. Das Medium Photographie dient ihm dabei als textinterne Projektionsfläche für ästhetische und gestaltungstechnische Überlegungen, welche zugleich auf der Textebene im Rahmen von Diskussionen zwischen den Protagonisten Kohl und Blech explizit gemacht werden und zugleich aber auch im Verborgenen wirken können, was beispielsweise anhand der Krankengeschichte Schnarrwergks deutlich wird. Der Umgang mit der Photographie auf gestalterischer Ebene ist zudem von einem ganz eigenen Zugang geprägt, denn Raabe verfällt hier interessanterweise nicht der wiederholt dokumentierten Negativpauschalisierung, wie sie z.B. in der Programmatik des poetischen Realismus vorherrscht, sondern nutzt die semantische Polyvalenz der „Lichtbildkunst“ gezielt für seine erzählerischen Zwecke. Nachdem in den vorausgegangenen Kapiteln vor allem die Frage im Mittelpunkt stand, welches Verhältnis die handelnden Figuren zur Photographie haben, wie sie mit Photographien umgehen und wie sie diese betrachten, sollte man natürlich auch den „Lar“ einmal gründlich in dieser Hinsicht untersuchen. Blech als Produzent und Rezipient von

⁵⁰¹ BA 17 S. 359.

Photographien nimmt hierbei den zentralen Platz ein, aber auch Kohls Verhältnis zu den Lichtbildern verlangt nach einer detaillierteren Analyse.

Blechs Äußerungen im Zusammenhang mit den Produkten seiner Tätigkeit antizipieren rein formal gesehen überraschenderweise medienvergessene Aussagen, wie sie aus den *Akten des Vogelsangs* bekannt sind. Wenn er von seinem Lehrer und späteren Kompagnon Böhler spricht, so kann er „ihn [...] noch vorweisen“, er behauptet demzufolge, dass er Kohl den Abgebildeten selbst „unter seinen Lorbeern“⁵⁰² – und nicht sein Bild – zu zeigen imstande ist. Er verfährt mit Böhler im Prinzip gleich wie mit allen übrigen „Kunden“, deren Abbildungen er nach Erledigung des Auftrags in seiner Mappe archiviert. Als einziges Zugeständnis an ihre frühere Geschäftsgemeinschaft respektiert er Böglers letzten Wunsch: „Ich habe ihn nicht mit ausgehängt; ich habe ihn nur in meiner Mappe und dort will ich ihn dir heraussuchen.“⁵⁰³ Blechs medienvergessen erscheinende Betrachtungsweise ist jedoch kein Ausdruck einer als krisenhaft empfundenen Situation. Vielmehr dominiert hier die Formulierung eines Besitzverhältnisses, denn Blech hat seinen ehemaligen Geschäftspartner zu seinem mobilen Eigentum, seiner Mappe, hinzugefügt. Böglers wird dadurch ebenfalls Teil von Blechs bisherigem Lebenswerk. Auf diese Weise werden die Begriffsfelder der Aneignung und der Neuschöpfung zu den ausschlaggebenden Faktoren, welche den Zugang des Lichtbildkünstlers zu seinen Photographien bestimmen. Blech macht sich die Welt mit Hilfe seiner Photographie verfügbar, er hat sie in der Hand und kann nach Belieben mit ihr verfahren. Seine Selbstzufriedenheit und seinen gewachsenen Wohlstand deutlich zur Schau stellend, wird er zum wandelnden Beweis der Umkehrung seines ursprünglichen Verhältnisses zu seiner Umwelt. Sein Malerdasein war beherrscht von starker Abhängigkeit, einerseits von der Kritik, andererseits vom zahlenden Publikum. Nun sind sowohl seine Mappe als auch seine Schaukästen Zeichen eines unmissverständlichen Machtanspruchs: Wer nach dem Tod überdauern will, muss sich buchstäblich den Händen des Leichenphotographen ausliefern bzw. ausliefern lassen. In Anspielung auf den gewachsenen Wohlstand und Bauchumfang des Freundes stellt Kohl eine bemerkenswerte bildliche Beziehung her:

„In welcher Nacht der Tausendundeinen kommst du doch schon vor, unheimliches Geschöpf, fettglänzend, nächtlicherweile mit Messer und Gabel auf einem Leichensteine sitzend und schmatzend? Ich habe so eine dunkle Erinnerung, dass du mir auch aus jenen alten Sagen wieder auftauchst. Leichenphotograph! [...] So hilf mir doch, alter Gulerich!“⁵⁰⁴

⁵⁰² BA 17 S. 274.

⁵⁰³ BA 17 S. 275.

⁵⁰⁴ BA 17 S. 270.

Dem „Menschenfresser“⁵⁰⁵ Schnarrwergk wird als Pendant und Steigerungsform der leichenfressende Ghul Blech zur Seite gestellt, dessen Mappe als externalisierte Magenerweiterung durch das Einverleiben immer weiterer Toter (wohl gemerkt: nicht der Bildnisse!) fortwährend anschwillt. Getrieben vom Existenzhunger⁵⁰⁶ internalisiert er nicht nur seinen ursprünglichen Förderer Bögler, nachdem er sich zuerst dessen handwerkliches Wissen und danach auch dessen Geschäft angeeignet hatte, sondern ist im Begriff ebenso mit seinem gesamten Umfeld, wie man am Beispiel Schnarrwergks gesehen hat, zu verfahren. Auch wenn Kohl Blechs Mappenwesen zunächst als traurige „Insektensammlung“⁵⁰⁷ zu verharmlosen versucht, erkennt er jedoch sofort eigentliche Bedeutung des Gesehenen, was man auch an der Übernahme von Blechs besitzdominierter Ausdrucksweise sehen kann: „Er ist tot, und du hast ihn dir auch photographiert?“⁵⁰⁸ Blechs Präsentation seiner Photographien geht also Hand in Hand mit der Präsentation seines Weltbildes und Kohl wird dadurch – einige Zeit bevor er sich als Lokalreporter in seinem Notizbuch eine vergleichbare Insektensammlung anlegt - gezwungen, die Bilder in einem ähnlichen Licht zu betrachten. Da Kohl und Blech in ihren ästhetischen Gesprächen vom Erzähler wiederholt als Gegenpole inszeniert werden, entspricht hier Kohls vehemente Ablehnung von Blechs Leichenphotographie vom umgekehrten Standpunkt aus betrachtet genau der verächtlichen Reaktion des zu diesem Zeitpunkt noch Hoffnung auf eine erfolgreiche Malerkarriere hegenden Blech auf die Nachricht von Kohls „Meidinger“-Verkauf. Trotz der offenkundigen Abwehrhaltung schwingt jedoch in beiden Fällen die Erkenntnis mit, dass die jeweilige „Kunstform“ in Bezug auf das gesellschaftliche Echo und den ökonomischen Faktor durchaus seine Existenzberechtigung hat. Wie sehr Blechs Darstellung der Verhältnisse die Auseinandersetzung dominiert und wie wenig Kohl seiner Weltsicht entgegenzustellen hat, zeigt sich am zunehmenden Verstummen Kohls im Verlauf des Gesprächs. So fehlen ihm angesichts der Schaukästen vor Abscheu zunächst nur die Worte („Und wie Eltern ihr totes Kind – und wenn auch noch so sehr unter Blumen –“⁵⁰⁹), später versagt ihm auf den Hinweis hin, dass Blechs Photographie im Zusammenhang mit ihrem Nutzen bei der Verbrechensbekämpfung von der Polizei höchstselbst legitimiert worden sei, vor

⁵⁰⁵ vgl. Eckhardt Meyer-Krentler S. 52 ff.

⁵⁰⁶ Eckhardt Meyer-Krentler sieht hier völlig zu Recht einen Rückbezug auf das Leitmotiv des „Hungerpastor“ und sieht Blech als Nachfolger sowohl von Moses Freudenstein als auch von Hans Unwirsch.

⁵⁰⁷ BA 17 S. 269.

⁵⁰⁸ BA 17, 274.

⁵⁰⁹ BA 17, S. 275.

Überraschung gänzlichst die Sprache („Kohl sperrte diesmal nur den Mund auf“⁵¹⁰) – allerdings nur bis zu dem Zeitpunkt, an dem er Blechs Einladung („Du bist mir oben willkommen [...]“⁵¹¹) resigniert seufzend annimmt: „Du bist doch ein guter Kerl, Bogislaus.“⁵¹² Das Sprechen über Blechs Photographien ist also vielmehr ein Sprechen durch die Bilder hindurch, denn diese geben über eine naheliegende ästhetische Evaluierung hinaus den Blick frei auf ganz andere Sujets wie beispielsweise den ökonomischen Erfolg oder die gesellschaftliche Positionsbestimmung der Protagonisten. Gerade letztere ist im Zusammenhang mit der scheinbar medienvergessenen Betrachtungsweise von größter Wichtigkeit, denn der Inhalt der Bilder kann auf diese Weise als repräsentativ für die sozialen Strukturen stehen, mit denen die beiden Freunde im Rahmen ihres beruflichen Werdegangs konfrontiert werden. Dabei trägt entindividualisierte Beschreibung der Dargestellten in beträchtlichem Maße zu dieser Art von Funktionalisierung bei. Die Photographien werden entbildlicht, Zeichen und Sache verschmelzen allerdings nicht, stattdessen überschreiben Abstrakta wie z.B. der jeweilige Gesellschaftsbezug oder der individuelle Wirklichkeitszugriff dieses Beziehungsverhältnis teilweise. Vor diesem Hintergrund illustrieren Blechs Photographien im Gespräch die Umkehrung des ursprünglichen Abhängigkeits- und Machtverhältnisses (die Gesellschaft bedarf seiner Dienstleistung, die er bewusst nicht Kunst, sondern „Geschäft“⁵¹³ nennt) und bestimmen zugleich durch den Nimbus des Anstößigen die gesellschaftliche Außenseiterposition des Photographen. Für Kohl stellen diese Erkenntnisse zudem eine Vorwegnahme seines weiteren Schicksals dar – als Lokalreporter wird er zum schriftmedialen Spiegelbild des Leichenphotographen, eine vergleichbare soziale Stellung inbegriffen. Die spezifische Rolle der jeweiligen Förderer, Böglers und Schnarrwergk, erschließt sich ebenfalls über die Funktionalisierung der Photographien. Dabei steht – wie auch im Rahmen des Gesellschaftsbezugs - vor allem die Überwindung des Abhängigkeitsverhältnisses im Vordergrund. Böglers Kenntnisse und Errungenschaften werden von Blech übernommen und er selbst verwandelt sich unter den Händen seines Zöglings vom Modell zum Produkt photographischer Fertigkeiten. So gesehen gerät schließlich Kohls sarkastischer Kommentar am Krankenbett Schnarrwergks, nachdem er von Rosine erfahren hat, wer für die Finanzierung seines „Doktors“ eigentlich verantwortlich ist, ein wenig zweideutig: „Na ja, aber er soll uns morgen kommen mit seinem

⁵¹⁰ BA 17, S. 276.

⁵¹¹ BA 17, S. 277.

⁵¹² BA 17, S. 277.

⁵¹³ BA 17, S. 269.

Photographierapparat!“⁵¹⁴ Sowohl Blech als auch Kohl reagieren also keineswegs medienvergessen auf die Photographien, es geht ihnen zu keinem Zeitpunkt um die Bilder bzw. deren „Inhalt“, sondern nur um das, was diese in ihren weitläufigen Assoziationsmöglichkeiten repräsentieren. Die Photographie wird dadurch zu einem Trennmedium, welches die Position der Protagonisten gegenüber der Position der Photographierten unmissverständlich abgrenzt, und das durch seine optische Verkleinerung, die verfremdende Beleuchtung und die entindividualisierende Distanz ein neues Machtverhältnis schafft.

„Der Lar“ bietet also, wenn man hinter die Fassade stilistischer Einfachheit und inhaltlicher Banalität blickt, ein schier unüberschaubares Spielfeld ästhetischer und poetologischer Reflexionen, in dessen Zentrum kaum überraschend das Medium Photographie steht. Raabe befreit die Lichtbildkunst von ihrer Negativstigmatisierung durch die Programmatik des poetischen Realismus und schafft auf diese Weise neue Funktionalisierungsmöglichkeiten für das aus zeitgenössischer Sicht in einem Geflecht topischer Zuschreibungen gefangene Medium. Interessant dabei ist, dass Raabe genau dieses Medium schließlich zum Zweck einer Offenlegung topischer Strukturen im Bereich künstlerischer Darstellung (was auch die Schriftmedien betrifft) instrumentalisiert. Die Topik beschneidet das Spektrum künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, während die Inszenierung auf der anderen Seite ein neues, kreatives Betätigungsfeld eröffnet.

III. Schlussbetrachtung

Wilhelm Raabes Texte beinhalten ein breites Spektrum von Möglichkeiten der literarischen Umsetzung und Verarbeitung spezifischer Charakteristika der Photographie. Sie erschließen sich jedoch nicht durch eine Betrachtung der deskriptiven Textoberfläche oder den Versuch, eine Form photographischen Schreibens in Raabes Schriften festzumachen. Die in der Forschung hierfür ermittelten Kriterien greifen zudem oft zu kurz, bieten keine eindeutige Abgrenzung zur Malerei oder beruhen auf Kennzeichen, die die Photographie auch mit anderen (Massen-)Medien des 19. Jahrhunderts teilt. Raabes Texte bilden die Realität nicht photographisch ab, dennoch reflektieren sie das Medium auf verschiedenen Ebenen. Dieser Widerhall steht dabei in enger Beziehung zu spezifischen Merkmalen, die man für die Photographie in den Bereichen der Wahrnehmung und Produktion, der Abbildungsleistung

⁵¹⁴ BA 17, S. 357.

und der Rezeption festlegen kann. Auf diese Weise beleuchtet und illustriert sie tieferliegende Textstrukturen und Motivkomplexe, sei es als Bedingung einer veränderten Wahrnehmung oder als im Text explizit beschriebenes Lichtbild.

Vor allem im Zusammenhang mit seinen Erzählerfiguren lässt Raabe immer wieder Züge einer veränderten oder erweiterten Perzeption aufscheinen. Die Fensterblicke des Chronisten Wachholder in der *Chronik der Sperlingsgasse* spiegeln dabei Erkenntnisse der zeitgenössischen Wahrnehmungsforschung wider und zeigen im Zuge dessen wiederholt Merkmale, die auf die Photographie vorausweisen. So entwickelt Raabe hier die Tradition literarischer Fensterblicke weiter, indem er sie als bruchstückhaft und in viele unzusammenhängende (und damit ‚unlesbare‘) Einzelbilder oder ‚Momentaufnahmen‘ aufgespalten, darstellt. Der Erzähler überträgt seine unzureichende (weil fragmentarische und zudem durch seine Myopie recht defizitäre) Wahrnehmung in die Schriftform und gibt das Perzeptionsproblem so an seine Leser weiter. Der Rezipient wird so zum ‚unberufenen‘ Betrachter, der vor der Aufgabe steht, das Dargestellte zu komplettieren und mit Sinn zu füllen – also den Zusammenhang, der durch die veränderte Wahrnehmung verloren ging, wieder herzustellen. Ein besonderes Augenmerk erhält dadurch die Problematik der medialen Vermittlung, welche sich auch im Text (im Blick durch das Glasbläschen) reflektiert sieht. Bereits in Raabes erstem Roman zeigen sich also Merkmale einer tiefen Wahrnehmungsskepsis, die sich später durch die Lektüre Schopenhauers bestätigt sieht. Auch in seinem vorletzten veröffentlichten Text, den deutlich von Schopenhauers Ansichten geprägten *Akten des Vogelsangs*, zeigen sich deutlich veränderte und erweiterte Wahrnehmungsformen, die hier allerdings nur in der Betrachtung von Photographien zu ihrer vollen Entfaltung gelangen. Für die Protagonisten verschwimmt in bestimmten Konstellationen die eindeutige Abgrenzung zwischen Abbildung und Abgebildetem, die Lichtbilder werden in völliger Medienvergessenheit rezipiert. Solche Momente der Ausblendung von Medialität kann man in Raabes Texten auch bei der Betrachtung von Gemälden beobachten, wobei die Medienvergessenheit dort aber nie die radikale Konsequenz, wie sie im Kontext der Photographie beschrieben wird, entfaltet. In ihrer extremsten Form setzt sie die Vernichtung einer Photographie mit der Tötung der darauf Abgebildeten gleich – das Lichtbild gerät so zu einem Lebens-Bild, dessen Zerstörung nichts anderes als Mord ist.

Im Wesentlichen fungieren Werke bildender Kunst – sowohl tatsächlich existierende als auch fiktive – als Textspiegel und als Projektionsflächen. Textspiegel korrespondieren über die jeweiligen Bildinhalte mit Textinhalten und –strukturen (der formale Bereich der Textoberfläche befindet sich in Interaktion mit der Inhalts- bzw. Handlungsebene) während

Projektionsflächen auf der Handlungsebene Raum für einen zusätzlichen ‚Mehrwert‘ in der Bildbetrachtung bereitstellen. Oft besteht dieser Mehrwert in einer Belebung der im Gemälde abgebildeten Personen und die Grenze zur tatsächlichen Medienvergessenheit wird fließend. Im Zusammenhang mit den Kunstwerken handelt es sich jedoch eher um eine künstlerisch inszenierte Medienvergessenheit, während bei der Photographie eine vollkommen momentverhaftete, unmittelbare und vor allem unwillkürliche Ausblendung der Medialität wirksam wird.

In Abgrenzung zur Malerei, deren Funktionen die Photographie prinzipiell teilt, werden ihr in Raabes Schriften jedoch noch weitere charakteristische Wirkungsbereiche zugeschrieben. Da Raabes Erzählen sich oft in einem produktiven Spannungsfeld zwischen Bild und Schrift bewegt, erhält auch die Photographie entsprechend ihrer darstellerischen Kennzeichen einen Platz in diesem Gefüge. So tritt sie unter anderem als Speichermedium für Vergangenes oder im Vergehen Begriffenes in ein Konkurrenzverhältnis mit der Schrift, wie beispielsweise an *Pfisters Mühle* deutlich wird. In dieser Konkurrenz wird einerseits das Problem der Transmedialität diskutiert, deren Gelingen in Abrede gestellt wird, und andererseits die Überdeutlichkeit und fehlende Verklärungsmöglichkeit durch das Lichtbild in den Vordergrund gestellt. Auf diese Weise wird das Lichtbild zum Antagonisten der Schrift, ein Medium der Übergenauigkeit und der Entzauberung. Man darf in diesem Zusammenhang jedoch nicht vergessen, dass Errungenschaften des Fortschritts, wie sie in *Pfisters Mühle* fortwährend thematisiert werden, auch positive Zuschreibungen erhalten und sie folglich einen janusköpfigen Charakter aufweisen. So wie der ‚moderne Mensch‘ Adam Asche die Traditionen der Mühle für die Zukunft bewahren soll, kann auch das Medium Photographie Erinnerungen konservieren, selbst wenn diese dann in Überdeutlichkeit ‚fixiert‘ werden. Die äußerliche und innerliche Umstrukturierung der Idylle geht also auch mit einer – eventuell sogar notwendigen - Veränderung der ‚Speichermedien‘ einher.

So wenig die Funktion der Photographie als Bewahrerin von Vergangenen in Frage gestellt wird, so ungeklärt erscheint allerdings in Raabes Texten die zeittypische Frage, ob Photographie in irgendeiner Form Kunstwert hat oder nicht. In Raabes Erzählung *Der Lar* entspinnt sich anhand dieses Problems eine Diskussion, die nicht zuletzt auch auf das Programm des poetischen Realismus zielt. Zwischen den Protagonisten Kohl und Blech ergeben sich – der jeweiligen Lebenssituation geschuldet - Gespräche über Photographie und das Berufsbild des Photographen, in denen kaum verhüllt Kunst- und Gesellschaftskritik geübt wird. Das Medium Photographie dient hier als Diskursplattform, von der aus Blicke auf Themenbereiche wie Trivialität, Kunstmarkt und Massengeschmack geworfen werden. Das

Dilemma der Kunstschaffenden (Blech) und Geistesmenschen (Kohl) reflektiert auf diese Weise natürlich auch Raabes eigene Situation und die Bedingungen schrift-schöpferischer Tätigkeit im 19. Jahrhundert. Vor diesem Hintergrund entwickelt Raabe in einer unterschwellig immer spürbaren, zweiten Textebene eine Poetologie der Ambivalenz deren Grundzüge ebenfalls auf die Beschreibungen von Blechs massenkompatiblen Photographien zurückzuführen sind. Dabei tritt gegenüber der zunehmend in Frage gestellten ‚Anschauung‘ bzw. Wahrnehmung die ‚Gemachtheit‘ als eigenständige Kunstform in den Vordergrund. Blechs Photographien entindividualisieren und inszenieren die Abgebildeten bis hin zur völligen Austauschbarkeit in der reinen Repräsentation dessen, was sie verkörpern. Parallel dazu wird die Krise der Malerei – repräsentiert durch Blechs „Schwarz-in-Schwarz-Bild“ – auch als Chance begriffen. Sie stellt eine Innovation dar, die den dringend erforderlichen künstlerischen Aufbruch in die Zukunft möglich machen soll. Voraussetzung dafür ist allerdings eine ‚Standpunktverschiebung‘ auf Seiten der Rezipienten. So lange diese nicht eintritt bleibt dem Künstler allein die Möglichkeit, sich über die Form - die ‚Gemachtheit‘ – auszuleben, um die dem Massengeschmack entsprechende inhaltliche und motivische Topik zu überwinden.

Raabe ist nicht (wie beispielsweise Fontane) ein Autor, der sich in aller Öffentlichkeit an der Diskussion um die Photographie beteiligt. Auch seine privaten Äußerungen über das neue Medium bieten nur in einzelnen Fällen Einsichten, die von der landläufigen Meinung seiner Zeitgenossen ein wenig abweichen oder über diese hinausgehen. Die große Bedeutung, die er allerdings der Inszenierung seiner eigenen Portraits beimisst, lässt Rückschlüsse auf seine individuelle Beziehung zur Photographie zu, wie auch an seiner Festlegung der Inszenierung als poetologisches Prinzip im *Lar* deutlich abzulesen ist. Anstatt also über sie zu reden und eindeutig Stellung zu beziehen, benutzt Raabe die Photographie, sowohl in ihren positiven als auch in ihren negativen Zuschreibungen, als formale, inhaltliche oder sogar poetologische Erweiterung seiner Texte.

IV. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Dauthendey, Max *Gesammelte Werke*, Band 1 (Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert) München, 1925
- Fontane, Theodor *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Walter Keitel, Band 1 (Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen), München, 1969
- Fontane, Theodor *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Edgar Groß, Band IV (L' Adultera, Cécile, Die Poggenpuhls), München, 1959
- Fontane, Theodor *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Edgar Groß, Band VII (Effi Briest, Frau Jenny Treibel), München, 1959
- Fontane, Theodor *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Edgar Groß, Band VIII (Der Stechlin), München, 1959
- Fontane, Theodor *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Edgar Groß, Band III (Grete Minde, Irrungen Wirrungen, Stine, Unter dem Birnbaum), München, 1959
- Goethe, Johann Wolfgang *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, herausgegeben von Karl Richter, Band 9 (Die Wahlverwandtschaften), München, Wien, 1987
- Goethe, Johann Wolfgang *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, herausgegeben von Karl Richter, Band 10 (Farbenlehre), München, Wien 1987
- Hoffmann, E.T.A. *Des Veters Eckfenster*. Stuttgart 1996
- Keller, Gottfried *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Jonas Fränkel, Band 19 (Der Grüne Heinrich, Erste Fassung, 4. Teil) Zürich, 1926
- Moritz, Karl Philipp *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Stuttgart 1986

- Niépcé, Nicéphore *Der Blick aus dem Fenster. Gesammelte Briefe,*
hrsg. von Kathrin Reichel, Hamburg, 1998
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 1 (Die Chronik der
Sperlingsgasse, Ein Frühling),* Göttingen, 1965
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 2 (Die Kinder von
Finkenrode, Erzählungen),* Göttingen, 1970
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 6 (Der Hungerpastor),*
Freiburg i. Br. u. Braunschweig, 1953
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 7 (Abu Telfan),* Freiburg i.
Br. u. Braunschweig, 1951
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 8 (Der Schüdderump),*
Göttingen, 1961
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 10 (Der Dräumling,
Christoph Pechlin),* Freiburg i. Br. u.
Braunschweig, 1953
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 11 (Meister Autor, Zum
wilden Mann, Höxter und Corvey,
Eulenpfeingsten),* Freiburg i. Br. u. Braunschweig,
1956
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 12 (Frau Salome, Die
Innerste, Vom alten Proteus, Horacker),* Freiburg
i. Br. u. Braunschweig, 1955
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 14 (Alte Nester, Das Horn
von Wanza),* Freiburg i. Br. und Braunschweig,
1955
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 16 (Pfisters Mühle,
Unruhige Gäste, Im alten Eisen),* Göttingen,
1961
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 17 (Das Odfeld, der Lar),*
Göttingen, 1966
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 18 (Stopfkuchen,
Gutmanns Reisen),* Göttingen, 1963
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Bd. 19 (Kloster Lugau, Die
Akten des Vogelsangs),* Freiburg i. Br. u.
Braunschweig, 1957
- Raabe, Wilhelm *Sämtliche Werke, Ergänzungsband 2 (Briefe),*
Göttingen, 1975

- Raabe Wilhelm *Wilhelm Raabe Briefe 1842-1870.* hrsg.v. William Webster. Berlin 2004
- Schopenhauer, Arthur *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften.* Erster Teilband. Zürich 1977
- Schopenhauer, Arthur *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften.* Zweiter Teilband. Zürich 1977
- Schopenhauer, Arthur *Die Welt als Wille und Vorstellung.* 1. Band. Frankfurt a. Main u. Leipzig 1996
- Schopenhauer, Arthur *Die Welt als Wille und Vorstellung.* 2. Band. Frankfurt a. Main u. Leipzig 1996
- Schopenhauer, Arthur *Kleinere Schriften. Sämtliche Werke Band III,* Frankfurt a. Main 1986
- Stifter, Adalbert *Sämtliche Werke,* herausgegeben von Franz Hüller, Karl Koblichke und Josef Nadler, Band VII, Hildesheim, 1972

Sekundärliteratur

- Bäcksbacka, Ingjald *Luis deMorales*, Helsinki, 1962
- Baier, Wolfgang *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*. München 1977.
- Bayerl, Günter *Herrn Pfisters und anderer Leute Mühlen. Das Verhältnis von Mensch, Technik und Umwelt im Spiegel eines literarischen Topos*. In: Segeberg, Harro (Hg.): *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*. Frankfurt a.M. 1987
- Barthes, Roland *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M., 1989
- Benjamin, Walter *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. Main, 1977
- Berndt, Frauke *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz – Keller – Raabe)*. Tübingen 1999
- Blume, Herbert (Hg.) *Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus*. Bielefeld 2001 (=Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur Bd. 5)
- Boehm u. Pfotenhauer, Helmut (Hgg.) *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. München. 1995
- Bosse, Heinrich u. Renner, Ursula (Hgg.) *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg i. Breisgau 1999
- Brüggemann, Heinz *Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*. Frankfurt a.M. 1989
- Brüggemann, Heinz *Aber schickt keinen Poeten nach London. Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert*. Hamburg, 1985
- Buddemeier, Heinz *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München, 1970 (Reihe: Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Max Imdahl et al. (Hgg.), Bd 7)

- Buddemeier, Heinz *Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils*, Reinbek, 1981
- Busch, Bernd *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*, Frankfurt a.M., 1995
- Crary, Jonathan *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden und Basel 1996
- Crary, Jonathan *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a. Main 2002
- Crary, Jonathan *Die Modernisierung des Sehens*. In: Herta Wolf (Hg.) *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt a. Main 2002
- Czapla, Ralf Georg *Zur Ikonographie des Raabe-Porträts*. In: Herbert Blume (Hg.): *Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus*. Bielefeld u. Gütersloh 2001
- Darston, Lorraine u. Galiston, Peter *Das Bild der Objektivität*. In: Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a. Main 2002. S. 29-99
- Di Maio, Irene *Nochmals zu den „Akten“: Sphinx, Indianerprinzessin, Nilschlange*, JRG, 1987
- Dürbeck, Gabriele et al. (Hgg.): *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung*. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800. Dresden 2001
- Erdle, Birgit, Schade, Sigrid (Hgg.) *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln, Weimar, Wien, 1996
- Fauth, Søren R. *Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk*. Göttingen 2007
- Fechner, Hanns *Menschen, die ich malte*. Berlin-Zehlendorf 1927
- Fehse, Wilhelm *Wilhelm Raabe. Sein Leben und seine Werke*. Braunschweig 1937
- Frizot, Michel (Hg.) *Neue Geschichte der Photographie*, Köln, 1998

- Geimer, Peter *Photographie und was sie nicht gewesen ist.* In: Gabriele Dürbeck et al. (Hgg.): *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung.* Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800. Dresden 2001
- Geimer, Peter (Hg.) *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie.* Frankfurt a. Main 2002
- Gombrich, Ernst H. *Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst.* In: Gombrich, Hochberg, Black (Hgg.): *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit.* Frankfurt a.M. 1977
- Gombrich, Ernst H., Hochberg, Julian u. Black, Max (Hgg.): *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit.* Frankfurt a.M. 1977
- Green-Lewis, Jennifer *Framing the Victorians. Photography and the Culture of Realism,* Ithaca and London, 1996
- Heldt, Uwe *Isolation und Identität. Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes.* (=Tübinger Studien zur deutschen Literatur Band 5, hrsg. v. Gotthard Wunberg) Frankfurt a.M. 1980
- Hochberg, Julian *Die Darstellung von Dingen und Menschen.* In: Gombrich, Ernst H., Hochberg, Julian u. Black, Max (Hgg.): *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit.* Frankfurt a.M. 1977
- Holstein, Judith *Fenster-Blicke. Zur Poetik eines Parergons,* Tübingen, 2003
- Hübner, Julius *Die Dresdner Galerie in Photographien nach den Originalgemälden. Deutsche und niederländische Schulen,* Berlin, 1878
- Ingarden, Roman *Das literarische Kunstwerk,* Tübingen, 1965
- Jauss, Hans-Robert (Hg.) *Nachahmung und Illusion (Poetik und Hermeneutik Bd. 1),* München, 1964
- Jauss, Hans-Robert *Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal,* in: Jauss, Hans-Robert (Hg.): *Nachahmung und Illusion (Poetik und Hermeneutik Bd. I),* München, 1964

- Jückstock-Kießling, Nathali *Ich-Erzählen. Anmerkungen zu Wilhelm Raabes Realismus.* Diss. Univ. Erlangen. Göttingen 2004
- Koller, Ulrike *Wilhelm Raabes Verlegerbeziehungen* Göttingen 1997
- Koppen Erwin *Der Dichter und das optische Medium: Beobachtungen zum Thema „Literatur und Photographie“* in: *Komparatistische Hefte* 5-8, 1982/83, S. 101-117
- Koppen, Erwin *Über einige Beziehungen zwischen Literatur und Photographie*, In: Erdle, Weigel: *Mimesis, Bild und Schrift*, Köln, Weimar, Wien, 1996
- Koppen, Erwin *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart, 1987
- Koschatzky, Walter *Die Kunst der Photographie. Technik – Geschichte – Meisterwerke*, Salzburg, 1984
- Krauss, Rolf H. *Photographie und Literatur. Zur Photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Ostfildern, 2000
- Kümmel, Albert u. Löffler, Petra (Hgg.) *Medientheorie 1888-1933: Texte und Kommentare.* Frankfurt a. Main 2002
- Langen, August *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts.* Rahmenschau und Rationalismus, Jena, 1934
- Lassam, Robert *Fox Talbot*, The National Trust, 1987
- Mergenthaler, Volker *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen, 2002
- Mertin, Andreas *Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung.* In: *Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation*, hrsg. von Andreas Mertin und Horst Schwebel, Frankfurt a. Main, 1988
- Mertin, Andreas u. Schwebel, Horst (Hgg.) *Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation.* Frankfurt a.M. 1988
- Meyer-Krentler, Eckhardt *Unterm Strich. Literarischer Markt, Trivialität*

- und Romankunst in Raabes „Der Lar“.*
Paderborn 1986
- Ohl, Hubert *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes.* Heidelberg 1986
- Pfotenhauer, Helmut: *Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur um 1800,* in: *Poetica*, 28.Bd., 1996, Heft 3-4, S. 345 – 355
- Pfotenhauer, Helmut *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert.* Würzburg 2000
- Plumpe, Gerhard *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus,* München, 1990
- Plumpe, Gerhard (Hg.) *Theorie des bürgerlichen Realismus,* Stuttgart, 1997
- Plumpe, Gerhard *Gedächtnis und Erzählung. Zur Ästhetisierung des Erinnerns im Zeitalter der Information.* In: Gerd Eversberg, Harro Segeberg (Hgg.): *Theodor Storm und die Medien,* Berlin, 1999
- Pohlmann, Ulrich *Viktorianische Photographie 1840-1890,* Heidelberg, 1993
- Pohlmann, Ulrich u. Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Hgg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur!* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung), München, 2004
- Preisendanz, Wolfgang *Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle Wielands,* in: Jauss, Hans-Robert (Hg.) *Nachahmung und Illusion (Poetik und Hermeneutik, Bd. I)* München, 1964
- Rotzler, Willy *Photographie als künstlerisches Experiment. Von Fox Talbot zu Moholy-Nagy,* Luzern und Frankfurt am Main, 1974 (Reihe: Bibliothek der Photographie, Romeo E. Martinez (Hg), Bd. 5)
- Roebeling *Wilhelm Raabes doppelte Buchführung. Paradigma einer Spaltung.* Tübingen 1988

- Rohse, Eberhard *Wie Raabe den Tod gebildet. Zur Ikonographie von Zeitlichkeit und Tod in späten Texten und Zeichnungen Wilhelm Raabes.* In: Herbert Blume (Hg): Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus. Bielefeld 2001 (= Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur Bd. 5). S. 191 – 239
- Rohse, Eberhard *„Transzendente Menschenkunde“ im Zeichen des Affen.* JRG 1988
- Schabacher, Gabriele *Den Blick im Auge, in: Kleinschmidt/Perthes(Hgg.) :Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur, Köln, Weimar und Wien, 1999*
- Schade, Sigrid *Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie in: Erdle, Weigel: Mimesis, Bild und Schrift. Köln, Weimar, Wien, 1996*
- Schrader, Hans-Jürgen *Autorfedern unter Preß-Autorität. Mitformende Marktfaktoren der realistischen Erzählkunst – an Beispielen Storms, Raabes und Keller* In: JRG 2001. S. 1-40
- Segeberg, Harro (Hg.) *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze.* Frankfurt a.M. 1987
- Segeberg, Harro *Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Reihe: Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, hrsg. von Wolfgang Frühwald et. al., Band 17, Tübingen, 1987*
- Snyder, Joel *Das Bild des Sehens.* In: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters.* Frankfurt a. Main 2002
- Solbach, Andreas *Die gekränkte Seele. Unzuverlässiges Erzählen in Wilhelm Raabes „Drei Federn“, in: JRG 2002*
- Sontag, Susan *Über Photographie,* Frankfurt a. M., 2000

- Stenger, Erich *Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern*, Würzburg, 1940
- Stenger; Erich *Daguerres Diorama in Berlin. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Photographie*, Berlin, 1925
- Stiegler, Bernd *Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur*. In: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hgg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg i. Breisgau 1999
- Stiegler, Bernd *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001
- Stierle, Karlheinz *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München und Wien 1993
- Stimmel, Ernst *Einfluß der Schopenhauerschen Philosophie auf Wilhelm Raabe*. Borna u. Leipzig. 1919
- Wichmann, Siegfried *Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke*, Stuttgart, 2002
- Wiegand, Wilfried (Hg.) *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. Main, 1981
- Winkler, Markus *Die Ästhetik des Nützlichen in „Pfisters Mühle“*. *Problemgeschichtliche Überlegungen zu Wilhelm Raabes Erzählung*. In: JRG 1997. S. 18-39)
- Woermann, Karl *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden, 1905
- Wolf, Herta *Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' Die helle Kammer*. In: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt a. M. 2002
- Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt a. M. 2002
- Wolzogen, Hans v. *Raabenweisheit. Zum 70. Geburtstage des Dichters aus den Werken Wilhelm Raabe`s ausgewählt*

Zeller, Christoph

*Allegorien des Erzählens – Wilhelm Raabes
Jean-Paul-Lektüre 1999*

Zirbs, Wieland

*Strukturen des Erzählens. Studien zum Spätwerk
Wilhelm Raabes. Frankfurt a.M. und Bern 1986*

6.3. Abbildungen

- Abb. 1 (S. 19): Retuschiertes Portrait aus: Erich Stenger: *Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern*. Würzburg 1940. S. 93
- Abb. 2 (S. 53): Hanns Fechners Raabe-Bildnisse, aus: Ralf Georg Czapla: *Zur Ikonographie des Raabe-Porträts*. In: Herbert Blume (Hg.): *Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus*. Bielefeld u. Gütersloh 2001. S. 21
- Abb. 3 (S. 54): Raabe, Horaz lesend, aus: Ralf Georg Czapla: *Zur Ikonographie des Raabe-Porträts*. In: Herbert Blume (Hg.): *Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus*. Bielefeld u. Gütersloh 2001. S. 27
- Abb. 4 (S. 86): Fox Talbot: Farnblatt, aus: Pohlmann, Ulrich u. Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Hgg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur!* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung), München, 2004. S. 18
- Abb. 5 (S. 97): präraffaelitische Photographie und Malerei, aus: Pohlmann, Ulrich u. Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Hgg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur!* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung), München, 2004. S. 373
- Abb. 6 (S. 169): Karikatur aus: Pohlmann, Ulrich u. Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Hgg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur!* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung), München, 2004. S. 319
- Abb. 7 (S. 174): Totes Kind mit Blumen, aus: Rainer Wick (Hg.) *Die Pioniere der Photographie 1840-1900*. Weingarten 1989. S. 24