

URSULA RENNER

»Details sollten sein wie jener Blitz bei Dickens« – Photopoetische Reflexe um 1900

I. Photographie im Diskurs

Die graphischen Künste, insbesondere die Photographie und Stereoskopie ermöglichen heute [1905] einen Reichtum von Anschauungen zu gewinnen, welcher vor einem halben Jahrhundert nur mit dem größten Aufwand zu erlangen war. Ferne Länder, deren Völkertypen und Architekturen, Szenen des tropischen Urwaldes und der eisigen Polargegenden treten mit gleicher Lebendigkeit vor unsere Augen. Die Farbenphotographie, der Kinematograph werden die Natürlichkeit noch steigern und der Phonograph wird auf akustischem Gebiete mit seinen optischen Vorbildern wetteifern. Die Wissenschaft hat auch die Mittel gefunden, Objekte, welche der natürlichen Anschauung unzugänglich sind, dennoch in das Gebiet derselben zu ziehen. Die Momentphotographie fixiert jede Phase einer für die direkte Beobachtung zu raschen Bewegung, sie annulliert die Geschwindigkeit, läßt das Objekt sozusagen erstarren.¹

In seinem bemerkenswert frühen Versuch, die Wissenschaft zu beobachten, nennt Ernst Mach zwei starke Argumente für die neuen optischen Medien, insbesondere die Photographie: Sie bringen 1. neue Schaulinien in die Welt, optimieren somit Unterhaltung; 2. liefern sie neues Material für die Wissenschaftler. Die Photographie schafft das, indem sie Unsichtbares sichtbar macht, zeigt, was sich »der natürlichen Anschauung« entzieht.

1888 hatte der französische Astronom Jules Janssen sogar behauptet, daß »der lichtempfindliche fotografische Film die wahre Retina des Wissenschaftlers« sei. »Ja, meine Herren,« so Janssen vor der ›Société Française de Photographie,«

er [der photographische Film] ist die wahre Retina, denn er besitzt alle Eigenschaften, die die Wissenschaft sich wünschen kann: Getreu hält er die Bilder fest, die sich auf ihm abzeichnen, und reproduziert und vervielfältigt sie bei Bedarf unendlich oft; er erfaßt von der Gesamtheit der Strahlen einen Umfang, der mehr als zweimal so groß ist wie der, den das Auge wahrnehmen kann, und bald wird er vielleicht alle Strahlen erfassen; er verfügt schließlich über die erstaunliche Eigenschaft, die Einwirkungen auf ihn speichern zu können. Während die Retina jeden Eindruck löscht, der länger als

¹ Ernst MACH: Empfindung, Anschauung, Phantasie. In: DERS.: Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung. Leipzig 1905, S. 142–161, hier S. 149.

eine zehntel Sekunde dauert,² konserviert die fotografische Retina diese Eindrücke und speichert sie für einen beinahe unbegrenzten Zeitraum.³

Auch für den Himmelforscher Janssen ist die Photographie somit ein ideales Medium, denn sie übertrifft den menschlichen Blick und durch ihre Speicherfähigkeit sogar die Defizite des menschlichen Auges.

Aus der Perspektive des Naturwissenschaftlers erzählen beide Forscher eine Überbietungsgeschichte: Für Mach überbietet die Photographie die »natürliche Anschauung«, indem sie Räume transzendiert⁴ und ihre Gegenstände still stellt; für Janssen ist die Photographie die »wahre Retina des Wissenschaftlers«.

Von Anfang an werden das Stillstellen des Gegenstandes und das Übertreffen des menschlichen Auges durch die Speicherkapazität des Mediums aber zugleich auch Argument für die Abwertung der Photographie – in der ästhetischen Theorie nämlich und bei den Künstlern. Wenn »das Objekt erstarrt«, erlischt die lebendige Wirkung des Bildes (das wäre das Minus im Rezeptionsprozeß). Wenn es nur aufzeichnet und speichert, fehlt ihm das kreative Potential des künstlerischen Subjekts, das ›*tempérament*‹, wie Zola es nennt (das wäre das Minus im Produktionsprozeß).

Solche harten Oppositionen bestimmen den Photographie-Diskurs bis ins 20. Jahrhundert. Wenn die Rede über Photographie derart spannungsvoll aufgeladen, gleichwohl die optische Wahrnehmung durch die mediale Verfaßtheit von Sichtbarkeit grundlegend bestimmt ist, dann drängt sich die Frage auf, ob dieses neue, für naturwissenschaftliche Forschung so produktive Medium auch die Darstellung von ›Sichtbarkeit‹ in literarischen Texten modelliert hat? Es ist eine Frage, die die Literaturwissenschaften noch nicht sehr lange beschäftigt und die, trotz einer Reihe von wichtigen Arbeiten,⁵ noch längst nicht in allen Facetten ausgeleuchtet ist.

² Heute geht man von 2/10tel aus.

³ Jules JANSSEN: En L'honneur de la Photographie (1888). In: DERS.: Œuvre Scientifique. Hg. von Henri DEHÉRAIN. Bd. 2, Paris 1930, S. 86–90, 88f.; hier zit. nach Christoph HOFFMANN: Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie, 1860/1890. In: Fotogeschichte 21 (2001), S. 21–38, S. 21f. und 36.

⁴ Schon vor 1866 erkennt Mach in Stereoskopbildern »durch das durchsichtige Schädeldach« eine photographische Methode, die er »durch Röntgens große Entdeckung« dann eingelöst findet. Ernst MACH: Über wissenschaftliche Anwendungen der Photographie und Stereoskopie (1866). In: DERS.: Populärwissenschaftliche Vorlesungen. 4. verm. und durchges. Aufl. Leipzig 1910, S. 124–130, bes. S. 130.

⁵ Für unseren Zusammenhang seien besonders die Arbeiten von Gerhard PLUMPE: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990, Bernd STIEGLER: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München 2001, und Irene ALBERS: Sehen und Wissen: Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas. München 2002, hervorgehoben.

Mich interessiert im folgenden nun ein – allerdings signifikanter – Aspekt: die Frage nach der Rolle des Details. Angestoßen durch eine Notiz bei Hofmannsthal von 1891, in der es heißt, daß »Details« so sein sollten, wie »jener Blitz bei Dickens«, soll eruiert werden, ob der Photographie-Diskurs seinen Anteil an der ästhetischen Frage des Realismus nach der Rolle der Details hat, die um 1900 noch einmal virulent wird. Bereits um 1850 hatten sich die Realisten genau daran festgebissen: »Die Stelle, in der das damalige Kunstverständnis von der realistischen Kunst und von der Photographie getroffen wurde, war das Problem des Details – im Namen dieser Frage ist jahrzehntelang gegen und über die Photographie gestritten worden.«⁶

Die Debatte um das Detail – von der zweiten Vorrede zum *Anton Reiser* bis hin zu Roland Barthes *S/Z* – begleitet die ganze Realismus-Diskussion, vornehmlich im 19. Jahrhundert. Das neue Medium der Photographie gibt ihr eine ungeahnte Dringlichkeit und Schärfe – und exponiert die Frage um das Detail im Dilemma. Um 1900 taucht sie gewissermaßen verdeckt bei den ›Symbolisten‹ wieder auf: als Krise des Ausdrucks. Diesem Zusammenhang möchte ich nachgehen.

Nach der frühesten Verwendung des Begriffs von John Herschel (1839) ist die Photo-Graphie ein Verfahren, das Bilder speichert, die durch Lichteinwirkung auf eine lichtempfindliche Oberfläche entstanden sind. Einzelheiten können dadurch sehr prägnant zum Vorschein kommen – das Material macht etwas sichtbar, was in ›der Wirklichkeit‹ zwar da ist, in der Regel aber vom Auge nicht mit dieser Klarheit und Schärfe wahrgenommen wird. Dies ist der Überraschungseffekt des Mediums für die frühen Augenzeugen. So schreibt 1839 der Kunstkritiker Eduard Kolloff über die ersten Daguerreotypien in Paris:

ich erstaunte nicht wenig über diese gleichsam vom Himmel gefallenen Abdrücke. Diese ganz einzigen Kopien zeichnen sich durch [...] 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 Untersuchungen aushalten [...]. Das Vergrößerungsglas macht im Gegenteil den unermesslichen Vorzug dieser von den Strahlen des Tageslichts gestochenen Kupferstiche nur noch einleuchtender; wir entdecken [...] immer neue, immer köstlichere Einzelheiten und unendlich viele Feinheiten [...], welche dem unbewaffneten Auge in der Wirklichkeit entschlüpfen.⁷

⁶ Wolfgang KEMP: *Theorie der Photographie I. 1839–1912*. München 1980, S. 13. Siehe dazu auch die bei Kemp aufgenommenen Belege für die Suche nach Auswegen bei den unter Legitimationsdruck stehenden Photographen (bes. S. 89ff.).

⁷ Eduard KOLLOFF: [Der Detailrealismus der ersten Photographien]. In: *Theorie des bürgerlichen*

Die Photographie wird hier als ein *technisches* Aufzeichnungssystem gefeiert, das etwas mitteilt über eine Welt von Einzelheiten, die dem menschlichen Auge aufgrund seiner Defizite entgeht. Sie hält gleichsam ›Abdrücke der Natur‹ fest; entsprechend hieß das erste photographisch illustrierte Buches überhaupt *The Pencil of Nature* (1844–46). William Henry Fox Talbot stellte unter diesem programmatischen Titel seine *Photogenetic Drawings*⁸ einer breiteren Öffentlichkeit vor (Abb. 10). Nicht *was*, sondern *daß* hier etwas sichtbar wird, ist die Pointe seiner Bilder, nämlich Licht und Raum, die die Gegenstände exponieren – welche, ist relativ belanglos, nicht aber »der Umstand, daß sie [die Photographie] es uns ermöglicht, in unsere Bilder eine Vielzahl kleinster Details aufzunehmen, die [...] kein Künstler so getreu in der Natur abkopieren würde.«⁹

Es geht um das Zeigen, nicht das Zeichnen, das *showing*, nicht das *telling*. Deshalb, so prophezeite der amerikanische Essayist und Arzt Oliver Wendell Holmes 1859, werde die Photographie einen Paradigmenwechsel einleiten: Durch »diese[n] größte[n] menschlichen Triumph über irdische Bedingungen« werde sich eine Trennung zwischen der Substanz und der Form vollziehen, und zwar zugunsten der Form. »Die Zeit wird kommen, da die blitzschnelle Reaktion des Lichtes, die schon jetzt das laufende Rad stillstehen läßt, den Moment des Aufeinanderprallens der großen Armeen festhält [...]. Der Blitz, der vom Himmel kommt, fotografiert ja auch das Bild realer Gegenstände auf die Körper, die er gerade versengt – so berichten es viele Augenzeugen.«¹⁰ Mit künstlichem Licht (sog. Fotogenen, deren Pulver nach dem Prinzip des ›bengalischen Feuers‹ funktionierte) operierte man schon seit 1857, aber erst das Blitzlicht löst dann die antizipierte Opsis von Holmes auch ein.¹¹ Dennoch: ›Blitzartigkeit‹ ist ein Attribut der Photographie von Anfang an. So z.B. schreibt

Realismus. Eine Textsammlung. Hg. von Gerhard PLUMPE. Stuttgart 1985, S. 161–164, hier S. 162. Vgl. auch KEMP (Anm. 6), S. 56f.

⁸ William Henry Fox TALBOT: Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or The Process by Which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves Without the Aid of the Artist's Pencil. In: The London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science 14 (Januar-Juni 1839), S. 196–211. Vgl. dazu Peter GEIMER: Photographie und was sie nicht gewesen ist. Photogenetic Drawings 1834–1844. In: Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800. Hg. von Gabriele DÜRBECK u.a. Amsterdam/Dresden 2001, S. 135–149.

⁹ William Henry Fox TALBOT: The Pencil of Nature (dt. Der Zeichenstift der Natur); zit. nach KEMP (Anm. 6), S. 62 ; s. auch TALBOT: Der Zeichenstift der Natur. In: Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Hg. von Wilfried WIEGAND. Frankfurt a.M. 1989, S. 45–89.

¹⁰ Oliver Wendell HOLMES: The Stereoscope and the Stenograph. In: The Atlantic Monthly 3, June 1859, S. 738–748, 748 (wieder abgedruckt in: Beaumont NEWHALL: Photography. Essays and Images. New York 1980; zit. nach KEMP (Anm. 6), S. 120f.)

¹¹ »In den 1880er Jahren genügten den neuen empfindlicheren Platten kürzere Lichtblitze, die meist mit Magnesiumpulver erzeugt wurden [...].« Michel FRIZOT: Künstliches Licht. In: Neue Geschichte der Fotografie (1994). Hg. von M.F. Köln 1998, S. 285.

ein faszinierter Niépce über Daguerres Methode, Licht-Bilder zu erzeugen, sie habe »etwas Wunderbares und arbeite[] so schnell, daß man sie mit der Elektrizität [*fluide électrique*] vergleichen könnte.«¹²

Die Kommentare lassen die ungeheure Provokation für die bildenden Künstler erahnen, die mit einem Medium verbunden gewesen sein muß, das als ›Pinsel der Natur‹, als ›Kupferstiche des Tageslichts‹, als ›vom Himmel gefallene Abdrücke‹ oder als ›unbewaffnetes Auge‹ charakterisiert wurde. Hier lag der Zündstoff für einen Kriegsschauplatz, der erstmals in der Geschichte des Paragone die Konkurrenz zwischen einem vermeintlich subjektlosen Aufzeichnungssystem und einem menschlichen Schöpfungswerk in die ästhetischen Debatten einführte.

II. Bildmedien im Kampf um das Detail

Wie diese spannungsvolle Konkurrenz zwischen dem alten Medium der bildenden Kunst und dem neuen, noch nicht zur ›Kunst‹ avancierten Medium Photographie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die Auseinandersetzung um die Darstellung des Details bestimmt, kann exemplarisch eine Zeichnung des Berliner Malers Adolph Menzel illustrieren.

Menzel gilt als der ›photographischste‹ und detailbesessenste deutsche Maler des 19. Jahrhunderts. »Mit Recht«, schreibt Hanns Fechner in seinen Erinnerungen an Menzel, habe man über die Details in seinen Bildern gesagt, »sie seien so richtig wiedergegeben, wie sie nur die photographische Augenblicksaufnahme festhalten könne.«¹³

Menzels Studienblatt mit Pistolen sächsischer Fürsten aus dem 16. Jahrhundert (1886, Abb. 11)¹⁴ scheint einmal mehr die Detailbesessenheit der spätrealistischen oder historistischen Kunst zu bestätigen. Genauer betrachtet zeigt es mehr. Menzel zeichnet um eine Photographie mit historischen Waffen herum eben diese noch einmal. Er studiert die Opsis eines Gegenstandes und probiert verschiedene Darstellungsmodi aus. Dafür selektiert und kopiert er Details.

¹² Nicéphore NIÉPCE: Brief vom 4.10.1827; zit. nach Bernd BUSCH: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München/Wien 1989, S. 196.

¹³ Hanns FECHNER: *Meine Erinnerungen an Adolph Menzel (1927)*. In: *Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel*. Hg. von Gisold LAMMEL. Leipzig 1992, S. 243–248, 245. Insgesamt: *Adolph Menzel. 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*. Hg. von Claude KEISCH und Marie Ursula REIMANN-REYHER. Ausst.kat Berlin 1996; für unseren Zusammenhang s. insbes. den Aufsatz von Peter-Klaus SCHUSTER: *Menzels Modernität*. Ebd., S. 405–428.

¹⁴ Vgl. SCHUSTER: *Menzels Modernität (Anm. 13)*, S. 409ff., Abb. S. 412 und Dorothea PETERS: *Das Musée Imaginaire: Fotografie und Kunstproduktion im 19. Jahrhundert*. In: *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*. Hg. von Ulrich POHLMANN u.a. Ausst.kat. München 2004, S. 289–300, Abb. S. 295.

Dennoch weichen die einzelnen Teilzeichnungen in Menzels Studie signifikant von der photographischen Vorlage ab, denn sie führen in ihre Mimesis der repräsentierten Gegenstände unterschiedliche Ansichten ein. Die Zeichnung erzielt dadurch einen ›Mehrwert‹, den die Photographie nur durch eine Reihe von Einzelbildern erreichen kann. D.h. die Zeichnung behauptet dem Beobachtungsobjekt gegenüber einen komplexeren Darstellungsmodus und auch ›Realitätsgehalt‹ als das einfältige Photo. Sie sucht die Begrenztheit des Mediums – Zeichnung wie Photographie sind beide nur zweidimensional –, auszugleichen, indem sie die Ansichten eines Gegenstands wie in einer Versuchsanordnung pluralisiert (als metapicturale Reflexion wird das eine Generation später der analytische Kubismus ins Kunstwerk selbst mit hineinnehmen).

Menzels Zeichnung zeigt, wie man die auf dem Photo abgelichteten Gegenstände aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Distanzen betrachten kann, ja sogar muß, um sie später im Bildganzen kontextbezogen und optisch ›richtig‹ einsetzen zu können. Damit interpoliert sie die (subjektive) Position des sich so objektiv gebenden Künstler-Beobachters – als eines Arrangeurs und Gestalters von Details und eines beweglichen Auges (vgl. Abb. 12).

Dem Photo gegenüber kann man die Randzeichnungen als ›Kommentar‹ bezeichnen, aber auch als eine Form von ›Verlebendigung‹. Zeigen sie doch im inventarisierenden ›Archivarsgeist‹ den subjektiven Blick.¹⁵ Man könnte vielleicht sogar sagen, daß die Randzeichnungen Menzels gegenüber der Deixis der 3. Person des Photos (›Dies sind Pistolen aus dem 16. Jahrhundert‹) die 1. Person in die Beobachtung einführen (›Ich studiere Pistolen aus dem 16. Jahrhundert‹) und so den forschenden Blick, der das Nacheinander der Betrachtung zeichnerisch mitinszeniert und simultan darstellt.¹⁶ Menzel selbst spricht vom ›Durchräsonieren‹,¹⁷ was bei ihm soviel heißt wie: jede Einzelheit beachten und entscheiden, welche für die Darstellungslogik eines Anblicks notwendig ist.

¹⁵ Daß die Photographie zumeist dem Archiv zugeordnet wurde, zeigen Vorhaben wie die Gründung einer »Gesellschaft, welche die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft und des Kunstunterrichts verwerteth« (1873), oder auch der Aufbau eines photographischen »Urkundenschatzes der Kunstgeschichte« – beides Projekte von Anton Springer in Wien. Vgl. Maren GRÖNING: Schatten des imaginären Museums. Die Albertina und die Fotografie im 19. Jahrhundert. In: Fotogeschichte (2001), S.3–20, hier S. 11.

¹⁶ Als Menzel zu seinem 80. Geburtstag ein Photo geschenkt bekam und eine Rede, die die Photographie als ausgezeichnetes Hilfsmittel für den Künstler pries, widersprach Menzel energisch. Menzels Freund Paul Meyerheim kolportiert ferner, daß, als Menzel einmal gezwungen war, ein Porträt nach einem Photo zu malen und es später zu einer Begegnung mit dem Porträtierten kam, er »schamrot« geworden sei und es umgehend übermalte. Paul Meyerheim: Adolph MENZEL. Erinnerungen (1906). In: Exzellenz lassen bitten (Anm. 13), S. 157–235, S. 165ff. – Gleichwohl war Menzels Atelier voll mit Photographien. Vgl. Alfred LICHTWARK: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle (1895–1902). In: Exzellenz lassen bitten (Anm. 13), S. 294–307.

¹⁷ MEYERHEIM: Menzel (Anm. 16), S. 223.

Für Menzel stand dabei das Problem im Vordergrund, wie man das Wiederholen und ›Übersetzen‹ von Geschichte/n durch die ›Richtigkeit‹ der Details bezeugen kann, ohne die auratische Wirkung des Bildes preiszugeben. Heute würden wir vielleicht die künstlerische Kompetenz als Garanten dafür reklamieren; Menzel hat mit einem im Kunstdiskurs um 1900 geflügelten Wort von Dürer geantwortet: Indem »der Künstler ein Stück aus der Natur möglichst knapp herauschneite«. ¹⁸ Er stellt dem teilnahmslosen Aufnahmeapparat (mit Dürer) den künstlerisch operierenden Aktanten gegenüber, wobei bemerkenswert ist, daß dieser Akt im ausgehenden 19. Jahrhundert zunehmend aggressiver (›herausschneiden‹) verstanden wird. ¹⁹

Erinnert man sich zurück an Talbot, der von seinen ›photogenetischen Zeichnungen‹ (die ja durchaus Menzels Pistolenphoto vergleichbar sind) gesagt hatte, daß sie ausschließlich mit optischen und chemischen Mitteln hergestellt seien und keine Menschenhand, sondern »die Hand der Natur« sie »abgedruckt« habe, dann fällt Menzels Gegenposition klar ins Auge. Bei ihm stehen die bloße Reihe der Waffen in der Photographie und die simultan präsentierte zeichnerische Zergliederung des Gesehenen in Einzelaspekte einander hierarchisch gegenüber, als *master-medium* und Hilfswerkzeug, nicht als zwei gleichermaßen autonome Ausdrucksmöglichkeiten.

Menzels kleine Studie führt so die für das 19. Jahrhundert geläufige Opposition von künstlerischem Original vs. technischer Vervielfältigung, Intentionalität der Meisterhand vs. Zufälligkeit des Materials, die von Beginn an den Defizitdiskurs der Photographie mitbestimmte, noch einmal eindringlich vor Augen. ²⁰

Was Eduard Kolloff an den Pariser Daguerreotypien so begeisterte: daß durch die Genauigkeit der üblicherweise nicht wahrgenommenen Details ein Mehr in die Welt des Sichtbaren hineinkomme, also neue Seh-Dinge, das hätte Menzel nur für die wissenschaftliche Photographie gelten lassen. In künstlerischer Hin-

¹⁸ MEYERHEIM: Menzel (Anm. 16), S. 227.

¹⁹ Zugespitzt und radikalisiert wird dieses Thema – auf den Schultern des Riesen Picasso und Freunden von *objets trouvés* – dann im Dadaismus der zwanziger Jahre: »Der Künstler erkennt, daß in der ihn umgebenden Welt der Erscheinungsformen irgendeine Einzelheit nur begrenzt und aus ihrem Zusammenhang gerissen zu werden braucht, damit ein Kunstwerk entsteht [...]«. Kurt SCHWITTERS: Das literarische Werk. Hg. von Friedhelm LACH. Bd. 5. 1981, S. 139 – Dagegen versteht der Sprachgebrauch der Dürerzeit unter ›reißen‹ entweder ›schreiben‹ oder ›zeichnen‹ (vgl. ›Reißbrett‹ oder ›Aufriß‹). Dürers berühmtes Diktum setzt folglich gerade umgekehrt genaue Naturbeobachtung gegen Willkür, und diese wäre der eigentlich ›gewalttätige‹ Akt: »Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding, darum sieh sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit ab von der Natur in dein gut Gedünken [...]. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie [...]«. DÜRER: Proportionslehre (zuerst 1528).

²⁰ Vgl. Moritz THAUSING: Kupferstich und Photographie. In: Zeitschrift für bildende Kunst 1 (1866), S. 287–291; s. dazu auch GRÖNING: Schatten des imaginären Museums (Anm. 15).

sicht sieht für ihn das menschliche Auge (und zwar auch, wenn es kurzsichtig ist oder zu einem Körper von kaum mehr als einem Meter vierzig gehört, wie in seinem Falle) uneinholbar viel mehr. Für ihn liegen die Defizite im technischen Medium, weil es eben kein *biologisches Organ* der Wahrnehmung ist.

III. Details in der Literatur

Auch die Künstler und Theoretiker des literarischen Realismus und Naturalismus verpflichten sich darauf, dem Referenten ›Wirklichkeit‹ dadurch Rechnung zu tragen, indem sie die Dinge klar und deutlich vor Augen stellen.²¹ Ein solches Schreibprogramm nobilitiert das Detail, bringt aber insofern Sprengstoff in die Diskussion, als sich die Frage stellt, wie eine akribische oder spezialistische Opsi zur Komposition eines Ganzen steht, und wo der Detailrealismus beim Publikum an die Grenzen der Akzeptanz stößt. Es geht also auch hier um beides, Produktion und Rezeption. 1856 etwa bestätigt der Literaturwissenschaftler und Literat Rudolf Gottschall seinem Kollegen Otto Ludwig, er sei begabt »für eine klare Auffassung und plastische Darstellung der äußern Welt bis in ihre kleinsten Einzelheiten«. ²² Aber, wendet er ein, wir dürfen

doch die Gewaltsamkeit nicht verkennen, mit welcher der Dichter nach in den Lüften schwebenden Effekten hascht; so dürfen wir doch die Vorliebe für das Absonderliche, Außergewöhnliche, Gewagte nicht als einen Vorzug ›moderner Dichtung‹ preisen und in der Vertiefung in das kleinliche Detail eines Handwerks keinen ersprießlichen Zuwachs an plastischer Kraft der Darstellung in unserer Literatur begrüßen.²³

²¹ Das Vor-Augen-Stellen (Hypotypose) ist, rhetorisch gesprochen, ein Teil der *evidentia*. Bei Quintilian knüpft die *evidentia* an ein zentrales Problem an: »Aber wie ist es möglich, sich ergreifen zu lassen? Die Gemütsbewegungen stehen doch nicht in unserer Gewalt! [...]. Jeder, der das, was die Griechen ›phantasiai‹ nennen – wir könnten ›visiones‹ (Phantasiebilder) dafür sagen – wodurch die Bilder abwesender Dinge so im Geiste vergegenwärtigt werden, daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben: jeder also, der diese Erscheinung gut erfaßt hat, wird in den Gefühlswirkungen am stärksten sein [...]. Daraus ergibt sich die ›enárgeia‹ (Verdeutlichung), die Cicero ›illustratio‹ (Ins-Licht-rücken) und ›evidentia‹ (Anschaulichkeit) nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen zugegen.« (Inst. Orat VI Kap 2, Satz 29 u. 32.) – Zum Begriff der ›Evidenz‹ vgl. auch den Artikel von A. KEMMANN: »Evidentia, Evidenz«. In: Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert UEDING u.a. Bd. 3. Tübingen (1996), Sp. 33–47. – Carlo GINZBURG behauptet, daß das ausgehende 19. Jahrhundert an einem »Indizienparadigma« angelangt sei. DERS.: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst (engl. 1989). Berlin 1995, S. 7–44.

²² Rudolf GOTTSCHALL: Kritik des Realismus. In: Theorie des bürgerlichen Realismus (Anm. 7), S. 124–126, S. 124.

²³ GOTTSCHALL: Kritik des Realismus (Anm. 7), S. 124f.

Die Frage, ob auch in der schönen Literatur Dinge neu gesehen oder neue Dinge gesehen werden, beantwortet Gottschall implizit mit ›ja«, wenn er fordert, daß diese Praxis wieder verschwinden müsse; und zwar mit dem keineswegs überraschenden Argument, daß ästhetische Normen und Darstellungskonventionen dadurch verletzt würden (Stichwort: ›Gewalttätigkeit‹). Der durch Ausdifferenzierung und Zuwachs an insbesondere technischem und naturwissenschaftlichem Wissen gewonnene Blick für das Detail birgt, nach Gottschall, vielfältige Probleme. Im übrigen sei der damit einhergehende Gebrauch von Fachausdrücken den meisten Menschen sowieso unverständlich. Das heißt, auch das Archiv der poetischen Sprache soll nicht über die Gebühr anschwellen. Man müsse sich grundsätzlich fragen, »wie tief sich die Poesie [...] in diese Details versenken darf, ohne die Schönheit mit dem interesselosen Material zu vergraben.« Es gehe doch letztlich darum, hier kehrt ein Argument aus dem Photographie-Diskurs wieder, daß die Texte »nie zu toter Äußerlichkeit erstarr[en], daß immer ein geistig freies Moment in ihnen lebendig« sei.²⁴ Die Götter des Idealismus: Schönheit, Ganzheit, Lebendigkeit und (paradoxerweise) künstlerische Freiheit werden hier zur Abwehr möglicher neuer literarischer Gegenstände, die mit der Ausdifferenzierung des Sehens in die Literatur wandern oder einwandern könnten, eingesetzt.

Henrik Ibsen hat nur wenige Jahre später, 1867, dem ähnlich argumentierenden Vorwurf, seine Dichtung sei keine Poesie, trotzig entgegengehalten, daß, werde er nicht als »Dichter« anerkannt, er »es als Photograph versuchen« werde.²⁵ Das heißt, er besteht darauf, das »Kleine und Minutiöse«²⁶ kommunizieren zu wollen. Die ›Schärfe‹ der Darstellung befördert nach Ibsen keinen Überschuß an Details (also irrelevante Information), sondern das – sichtbare – Detail bekommt, wie in der frühen Psychopathologie eines Charcot und Freud, den Status eines *Symptoms* und eine ausgezeichnete Bedeutung für die Analyse.²⁷ Um

²⁴ Ebd. S. 125f.

²⁵ Brief an Björnstjerne Björnson vom 9.12.1867. In: Henrik IBSEN: Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchges. und eingeleitet von Georg BRANDES, Julius ELIAS und Paul SCHLENTHER. Vom Dichter autorisiert. 10 Bde, Berlin 1898ff., hier Bd. 10, S. 99. Anlaß ist die Kritik an *Peer Gynt*, jenem Drama im übrigen, das die Photographie – analog dem späteren ›Wunderblock‹ Freuds – als Aufzeichnungsmedium der Seele metaphorisiert: »Hat eine Seele nun in ihrem Leben / Sich also negativ photographiert, / So wird die Platte drum nicht kassiert, – / Man pflegt sie vielmehr an uns weiter zu geben. / Wir nehmen sie uns sodann vor zur Behandlung; – / Und geeignete Mittel vollziehn die Verwandlung. / Wir dämpfen, wir baden, wir putzen, wir hitzen / Mit Säuregüssen und Schwefelblitzen, / So lang', bis sich unserm geduldigen Auge / Das rechte Bild endlich, das Positiv, tischt. / Doch hat man, wie Sie [Peer Gynt. U.R], sich zur Hälfte verwischt, – / So nützt weder Schwefel noch Kalilauge.« (Ebd. Bd. 4, 1901, übers. von Christian MORGENSTERN).

²⁶ So Alfred VON BERGER über Ibsen in einem Vortrag mit dem Titel: Ursachen und Ziele der modernen Literaturentwicklung. In: DERS.: Über Drama und Theater. Fünf Vorträge. 2. unveränderte Aufl. Leipzig 1900, S. 3–49, 31.

²⁷ Vgl. dazu Georges DIDI-HUBERMAN: War Freud ein »Nicht-Seher«? In: Ders.: Phasemes. Essays ... Köln 2001, S. 87–112.

diese ›symptomatische Visualität‹ aber wird seit Anfang der neunziger Jahre gerungen: die »junge Generation hat die Naturbetrachtung mit bewaffnetem Auge und mit dem Notizbuche in der Hand in kurzer Zeit bis zur Meisterschaft getrieben«, schreibt der Wiener Literaturkritiker Rudolph Lothar, aber, fährt er kritisch fort, »das eine Wort, das mit einem Schläge das Bild, die Stimmung vor unser Auge zaubert, unserem Fühlen vermittelt, das Dichterwort, das finden wir nicht.« Und an anderer Stelle: »Jeder echte Dichter ist ein Mystiker. Der Photograph und der Naturalist sind es nicht – und Beide sind auch keine Künstler.«²⁸ Das Ausstellen von Details ist in diesem ästhetischen Konzept nur dann legitimiert, wenn es eine Aussage darüber enthält, wie die Dinge dem Betrachter ›erscheinen‹, wenn die Repräsentation etwas über das ›In-Erscheinung-Treten‹, das sich ›Sich-Präsentieren‹ des Sichtbaren enthält. Durch eine solche Erwartung kommt, wie wir sehen werden, ein Lord Chandos an seine Grenze.

In die durch den Photographie-Diskurs spannungsvoll dynamisierte Debatte um das Detail läßt sich somit auch die eingangs erwähnte Aufzeichnung Hugo von Hofmannsthals aus dem Jahre 1891 einordnen: »Details sollen sein wie jener Blitz bei Dickens, bei dessen Licht man *harrows and ploughs left alone in the fields* sah.«²⁹ Er hat diesen Satz bei dem dänischen Schriftsteller Jens Peter Jacobsen gefunden, wo, notiert er nicht. Warum er ihn notiert, läßt sich vermuten. Denn der damals erst 17jährige Schüler ist damit beschäftigt, sich über literarische Techniken und Tugenden Klarheit zu verschaffen: über die Aufmerksamkeit für das Detail, Prägnanz des Ausdrucks, poetische Evidenz. Wenn Jacobsen behauptet, dies sei an der Schilderung einer Gewitterszene bei Dickens zu lernen, so muß ihn das interessieren. Der Umstand, daß Hofmannsthal gleichzeitig mit dem Tagebucheintrag seinem Förderer, Hermann Bahr, seine Quelle offenbart, bringt einiges Licht in die damals virulente poetologische Diskussion um die Frage, was die sich formierenden Symbolisten mit der Beobachtungs- und Darstellungstechnik der Realisten und Naturalisten anfangen können:

Übrigens hab' ich mir angewöhnt die Zeit durchs Mikroskop anzusehen, da merkt man, wie der Begriff Ereignis lügt, und wie viel in solchen langweiligen 3 Wochen [d.s. die Sommerferien ohne Wien und Schule. U.R.] drinsteckt an Gedanken[,] die auftauchen [,] verrückt herumwimmeln und zergehen, an Farben, Bildern, Fragen, Zweifeln, Versen, Anfängen, Überwindungen, Sensationen und Sensatiönchen. Ich möchte

²⁸ Rudolph LOTHAR: Kritische Studien zur Litteratur. Breslau 1895, S. 130f. und S. 179.

²⁹ »2.VII [1891] – Details sollen sein wie jener Blitz bei Dickens, bei dessen Licht man *harrows and ploughs left alone in the fields* sah. [/] Aus einem Brief Jacobsens«. Hugo von HOFMANNSTHAL: Reden und Aufsätze III 1925–1929, Aufzeichnungen. Hg. von Bernd SCHOELLER (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden). Frankfurt am Main 1979, S. 334. Vgl. dazu auch Ursula RENNER: Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg 2000, passim.

die Bakteriologie der Seele gründen. [...] Wenn Sie unsre Rundschau [...] in die Hand bekommen, so blättern Sie einmal auf Seite 260, da steht ein hübsches Wort von Jacobsen über das Detail in der Schilderung. Und mir fällt jetzt so oft ein, was wir vielleicht ahnungslos für fürchterliche Patzer sind mit unserer Lieblingskunst, dem Vermengen von Beobachtungs- und Darstellungstechnik und wie wir vielleicht wieder um und zurücklernen müssen, vor allem lernen zu verschweigen, was wir alles beobachten. Höchstens fühlen lassen vielleicht, aber nie, nie sagen: Ist das vielleicht der Schlüssel zum Vorsatz? Und darüber müssten wir beide sprechen [...].³⁰

Worüber sich die beiden mündlich ausgetauscht haben, wissen wir nicht. Man kann aber den schriftlichen Zeugnissen (Briefen, Notizen, Essays) entnehmen, wie sehr diese jungen Autoren damit beschäftigt sind, sich selbst zu beobachten, ihre inneren und äußeren Wahrnehmungen zu sortieren, auch zu stilisieren, und Schreibprobleme zu erörtern.³¹ Weglassen und Verschweigen tauchen als mögliche Verfahren auf, um Kontingenz und Chaos (man beachte die betont unsystematische-additive Begriffsschlange in Hofmannsthals Ferienbeschreibung!) zu bewältigen. Es geht also ganz grundsätzlich um Beobachtung und Darstellung, um dichterischen Ausdruck. Was dabei auf dem Spiel steht, wird spätestens mit dem Chandos-Brief von 1902 klar.³² Am Tag vor Notiz und Brief an Hermann Bahr jedenfalls, am 1. Juli 1891, vermerkt Hofmannsthal ganz knapp und prägnant: »Unser Fehler ist ein Vermengen von Beobachtungs- und Darstellungstechnik.«³³

Die Schlüsselbegriffe für Hofmannsthals poetologisches Suchprogramm kommen nicht zufällig aus den Naturwissenschaften: Mikroskopie und Bakteriologie.³⁴ Der scharfe Blick auf die Details der Außenwelt, ein Erbe des Realismus,

³⁰ 2. Juli [1891]; ÖNB Wien, Theatersammlung A25793 BaM; vgl. auch Hugo von HOFMANNSTHAL: Briefe 1890–1901. Berlin 1935, S. 18f.

³¹ Man vgl. dazu etwa Hermann BAHRS Aufsatz *Die neue Psychologie* (1890). In: DERS.: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904. Hg. von Gotthart WUNBERG. Stuttgart u.a. (1968), S. 53–64.

³² S. dazu die weitgreifende literarhistorische Analyse zum Problem der Autorschaft von Heinrich BOSSE: Die Erlebnisse des Lord Chandos. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 11 (2003), S. 171–207.

³³ HOFMANNSTHAL: Reden und Aufsätze III (Anm. 29), S. 334.

³⁴ Ganz entsprechend faßt Hofmannsthals akademischer Lehrer Alfred von Berger den »modernen Menschen« (dessen Repräsentant für ihn Ibsen ist) so zusammen: »Der moderne Mensch steht der Natur in der Positur des naturwissenschaftlichen Beobachters gegenüber [...], mit dem Teleskop oder Mikroskop oder auch mit nacktem Auge die Phänomene und deren Veränderungen auffassend und unpersönlich objektiv, wie ein psychischer Registrierapparat, verzeichnend und beschreibend. [...] Immer wieder, wenn ich ein Ibsendrama gespielt sehe, kommt mir die Empfindung, als ob ich nicht vor dem Bühnenportal, sondern vor dem Glasfenster eines Aquariums säße, welches mir [...] gestattet, im grünen Meerwasser den Organismen der See in ihrem unbelauschten Leben zuzuschauen. [...] Oft muß ich bei Ibsen an die Experimente eines Vivisektors denken, die uns die Möglichkeit geben, den Bewegungen des Herzens zuzusehen, die den Blutumlauf hervorbringen. Diese Bilder deuten auf [...] eine dramatische Darstellungstechnik [...], die den Anschein erweckt, als hätte uns ein Naturforscher, dessen Beobachtungsobjekt die Men-

soll, wie in den Konzepten des Naturalismus, den Naturwissenschaftlern abgeschaut und nun nach Innen, auf das anatomisch unsichtbare Ding ›Seele‹ gerichtet und einer literarischen Psychologie zugeführt werden.

Der an den Techniken des wissenschaftlichen Sehens sich orientierende Blick des Dichters kann und will also ebenfalls sichtbar machen, was mit dem bloßen Auge oder konventionell nicht sichtbar ist.³⁵ Die Bakterien unter dem Mikroskop sind wirklich, aber unsichtbar; die (seit der zentralperspektivischen Darstellungskonvention eingeführte) Wahrnehmungsdifferenz und Unterscheidungsoperation zwischen ›Klein‹ und ›Groß‹ wird im mikroskopischen Blick aufgehoben.³⁶ Das technische Medium ›Mikroskop‹ wie auch das Medium ›Mensch‹ (in der hellsichtigen Spezies des Künstlers) eröffnen auf diese Weise neue Schauräume. Sie verändern die Parameter für Unterscheidungen und transzendieren die Opolis der alltäglichen Sehgewohnheiten. Der Bakteriologe Robert Koch (1843–1910) war einer der ersten Wissenschaftler, der das »photographische Bild« als objektives »Beweisstück« in seine Forschungen integrierte (Abb. 13)³⁷. Auf der Basis zeitgenössischer Mikrophotographien könnte auch

schenseele ist, auf einen günstigen Posten gestellt, von dem aus wir jenen verborgenen psychischen Prozessen in Ruhe zusehn können, die das hervorbringen, was man das äußere Leben nennt.« BERGER: Ursachen und Ziele der modernsten Literaturentwicklung (Anm. 26), S. 22f.

³⁵ In der Überfülle von Hofmannsthals Lektüren dominieren von früher Jugend an die literarisch-geisteswissenschaftlichen; gleichwohl sind auch die Naturwissenschaften vertreten: So liest Hofmannsthal z.B. 1897/8 Hermann von Helmholtz' *Vorträge und Reden* (4. [erweit.] Aufl. [der *Populären wissenschaftlichen Vorträge*] Braunschweig 1896), und er empfiehlt Darwins *Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei Menschen und Tieren* (dt. 1874), den er auch im Zusammenhang mit Überlegungen zum »Ausdruck« heranzieht. S. Hugo von HOFMANNSTHAL-Leopold von ANDRIAN: Briefwechsel. Hg. von Walter H. PERL. Frankfurt a.M. 1968 (Briefe vom 3.11.97 und 6.7.98).

³⁶ Vgl. dazu auf der Ebene der Theaterästhetik Hofmannsthals *Bühne als Traumbild*: »Hier ist nicht länger Groß und Klein aufgerichtet als eine Schranke zwischen den Geschöpfen«. Die romantischen Arabesken, die Kommunion einer »Riesenblüte«, mit einem »winzigen, mückenhaften Wesen«, »in die sich das Ich hineinwirft, die Ufer der Realität hinter sich lassend« – solche Magie verdankt sich paradoxerweise der Opolis: »Wer die Bühne aufbauen will, muß durchs Auge gelebt und gelitten haben. Tausendmal muß er sich geschworen haben, daß das Sichtbare allein existiert [...]«. HOFMANNSTHAL: Reden und Aufsätze I, S. 490–492.

³⁷ In: DERS.: Beiträge zur Biologie der Pflanzen. Bd. II. Breslau 1877, Taf. XIV, XV, XVI; Abb. in: Geschichte der Biologie. Hg. von Ilse JAHN. 3. neubearb. Aufl. Heidelberg, Berlin 2000, S. 628. S. dazu auch Thomas SCHLICH: Repräsentationen von Krankheitserregern. Wie Robert Koch Bakterien als Krankheitsursache dargestellt hat. In: Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur. Hg. von Hans-Jörg RHEINBERGER u.a. Berlin (1997), S. 165–190, hier S. 172–179, und Hoffmann: Zwei Schichten (Anm. 3), S. 21. – Wie Koch suchte auch Ernst Mach schon früh das neue Medium experimentell einzusetzen (vgl. Anm. 4). In einem Artikel vom 22.8.1890 sagt Alexander Grawein von der Stenographie, daß sie »Dinge sichtbar gemacht [habe], welche die Wissenschaft vor völlig neue Probleme stellt.« Und er fährt fort: »Wie armselig erscheint uns von nun an selbst das bewaffnete menschliche Auge, und wenn wir an die Erfolge denken, welche der Mikrophotographie in sicherer Aussicht stehen – der Krystallisations-Proceß und der Chemismus der organischen Zelle werden uns bald ihre Geheimnisse erzählen müssen [...]«. Ders.: Der Mensch als Phonograph. In: Neue Freie Presse, 22.8.1890 (Abendausgabe), S. 1–4,1.

Hofmannsthals Assoziation von Mikroskop und Bakteriologie zustande gekommen sein.

In dem so pennälerhaft erscheinenden Brief Hofmannsthals an Bahr, der sich metaphorisch den Mitteln naturwissenschaftlicher Evidenzerzeugung bedient, sind somit drei sehr grundlegende Dinge im Spiel: die Opposition von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die Frage nach der liminalen Überschreitung von Außen und Innen zu einem Mehr- oder Anders-Sehen, und das Ausdrucksproblem, das an die Probleme von Selektion, Prägnanz und Verschweigen gekoppelt ist.

Hofmannsthals Brief weist aber noch auf ein weiteres Problem hin: einerseits will er Beobachten und Darstellen scharf trennen, andererseits ist sein Brief bester Beleg dafür, wie liquide die scharfen Oppositionen sind.³⁸ Wie, fragt sich, können Dinge genau beobachtet und zugleich in ihrem valeurhaft-faszinierenden Erscheinen festgehalten werden? Zwei Jahre nach seinem Sommerbrief, wird Jens Peter Jacobsen, dem Hofmannsthal das Fundstück über den Blitz verdankt, von ihm dafür gelobt, daß er an diesem Problem mit seinem *Niels Lyhne* gleichsam Pionierarbeit geleistet habe.

Jens Peter Jacobsen [...] Was er zuerst dargestellt hat: das Doppeltsehen, gleichzeitig real und stilisiert. [...] In den alten psychologischen Romanen [...] wird der Inhalt des Seelenlebens dargestellt, bei Jacobsen die Form davon, psychiatrisch genau beobachtet; das Sichdurchkreuzen, das Aufflackern und Abirren der Gedanken, die Unlogik, das Brodeln und Wallen der Seele. [...] Er schildert eigentlich unschilderbare Dinge, Mächte. Alter, wo man aufhört, zu glauben, daß es noch rückständige Offenbarungen gibt [...].³⁹

Das »Doppeltsehen«, so scheint es, entspricht jener Trennung von Beobachtungs- und Darstellungstechnik, um die sich Hofmannsthal bemüht. Der damals bereits verstorbene Jacobsen selbst hatte sich an Dickens und Zola orientiert und ihre Texte auf Nutzen und Nachteil für seinen ›impressionistischen‹ Detailismus überprüft. Trotz allem Respekt für Zola, so Jacobsen 1876, kurz vor der Fertigstellung seines *Niel Lyhne* in einem Brief an seinen Freund Edvard Brandes, sei ihm der französische Naturalist »nicht detailliert genug im Psychologischen«; er bevorzuge Dickens:

Ich will sagen – nicht was ich anders wünschen könnte, denn Autoren von dieser Größe wünsche ich niemals anders; ich will bloß sagen, was nicht zu meinem Koch-

³⁸ Hofmannsthal beschreibt in seinem Brief die äußeren Wahrnehmungen als kontingent; sie tauchen unkontrolliert und wie auf einem *screen* auf. Die Erscheinungen und Gegenstände, die er nennt, verdanken sich sowohl einer äußeren Opsis wie auch einem inneren Bilderfluss. Was erscheint, kann entweder Gestalt annehmen oder aber sich ganz ungenutzt verflüchtigen.

³⁹ HOFMANNSTHAL: Reden und Aufsätze III (Anm. 29), S. 359.

buch stimmt [...]. Zola ist mir nicht detailliert genug im Psychologischen, und er gibt mir seine Details in einem Haufen; ich will sie aber nicht in einem Haufen haben, ich will sie in einem anständig geordneten Bouquet haben. Ich mag allerlei Lilas und Roth nicht nebeneinander [...]; er hat nicht Resignation genug, um zu opfern. Details sollen sein wie jener Blitz bei Dickens, bei dessen Licht man ›harrows and ploughs left alone in the fields‹ sah. Er ist monoton; die ganze Zeit trägt er seine Farben mit dem Pinsel auf; wozu hat man aber da den Spatel.⁴⁰ Die Prosa ist ja doch kein Hexameter, der alles nach derselben Melodie erzählen muß. Er ist mir bei weitem nicht dramatisch genug; manchmal ist er es. Der Schluß von ›La Curée‹, wo der Kaiser gefahren kommt, ist brillant; aber das ist fast eine Ausnahme. Er hat wohl Muth genug, wahr zu sein, ausgezeichnet zu sein; aber das ist mir nicht genug; ich will nicht die Wahrheit in Form eines Hagelschauers, der mich am ganzen Körper prickelt und sticht; die Wirkung geht verloren. [...] Er ist des Weiteren zu moderat. Oft unerträglich moderat in seiner Psychologie. Wenn Menschen in passionirten Situationen, in zärtlichen Situationen, in Massen von Situationen nicht gerade auf der Schneide sind, lächerlich zu werden, so ist's zu weit entfernt von Shakspeare [!] und von der Natur. Des Weiteren: der Mensch ist zu gleicher Zeit ein schmutziges, furchtbares und bewunderungswürdiges Thier.⁴¹

Monotone, additiv aneinandergereihte Details bei Zola (»Haufen«), komponierte Details bei Dickens (»Bouquet«): das ist, überspitzt formuliert, die Differenz, mit der Jacobsen seine Kritik am Naturalismus Zolas begründet. Auf der Seite der Produktion erscheint seine Prosa ungeordnet und gleichzeitig repetitiv, auf der Seite der Rezeption langweilig. Als Beobachtung verkennt sie die labile Kippstruktur der menschlichen Beschaffenheit.

Tatsächlich wird Zola nicht müde, in langen Tiraden die *belle époque* mit ihren Beute machenden oder zur Beute gewordenen Menschen vorzuführen. In *La Curée* (*Die Beute*) von 1871 etwa demonstriert die sogenannte ›Albumszene‹, in der die kurzsichtige Renée und ihr Stiefsohn den photographischen Visitenkarten mit einer Lupe zu Papier rücken, um die »*details exacts et microscopiques des photographies*«⁴² zu sehen und entsprechend lästern zu können, den Überdruß

⁴⁰ Gerhard Plumpe verwechselt in einem Text zum Photographie-Malerei-Streit (von Gaedicke 1894) genau diesen Fachausdruck »Spatel/n« mit dem uns geläufigeren Gerät und kommt so mit seiner Analyse ins Schleudern. DERS.: Der tote Blick (Anm. 5), S. 123.

⁴¹ Jens Peter JACOBSEN: Briefe an Edvard Brandes [übersetzt von Marie HERZFELD]. In: *Moderne Rundschau* 3, Heft 7 (1. Juli 1891), S. 259–264, hier: Brief vom 6.1.1876, S. 262. – Jacobsen selbst interessiert sich durchaus für das photographische Medium, überlegt etwa, daß er »nach der sächsischen Schweiz reisen und nachsehen könnte, von welchen Partien ich mir Stereoskopbilder anschaffen soll.« Brief vom 6.7.1873. In: Georg BRANDES: J.P. Jacobsen und andere skandinavische Persönlichkeiten. Dresden (1924), S. 15.

⁴² »Besonders lange verweilte sie bei den Dirnenbildern, studierte neugierig die deutlichen, kleinsten Einzelheiten der Photographien, die Fältchen, die winzigen Härchen. Eines Tages ließ sie sich sogar eine starke Lupe bringen, weil sie glaubte, [...] ein Haar wahrgenommen zu haben. Und wirklich, die Lupe zeigte ein zartes Goldfädchen, das sich von den Wimpern bis mitten auf die

und das Kindische dieses inzestuösen Paares; eine Botschaft, die katalogartig im Beschreibungsfuror vieler anderer Szenen wiederholt wird. Zolas Erzählen folgt dabei nicht selten einer dem Prinzip der photographischen Aufnahme strukturell verwandten Darstellungsweise; einer Art ›*auto-inscription des images*‹, der »passive[n] Einzeichnung des Bildes in dem Organ der Wahrnehmung, die der kognitiven Verarbeitung vorausgeht.«⁴³ Wenn man dies nicht, wie es unser gegenwärtiges medienorientiertes Forschungsinteresse nahelegt, als hinreichend aufschlußreichen Beleg für die Veränderung von (literarisch vermittelten) Wahrnehmungen durch das Medium der Photographie goutiert, sondern vielmehr Jacobsens Kritik folgt, so wäre gerade dies der »Haufen« oder »Hagelschauer«, das Minus bei der Produktion des Zolaschen Narrativs. Jacobsen favorisiert eben deshalb den Schluß von *La Curée*, weil dort eine ›Momentaufnahme‹ sich zum melancholischen Signet verdichtet. Insgesamt nimmt Jacobsen Maß am Erzählgestus von Charles Dickens. Er hält, bedeutet das, an der Instanz eines Wahrnehmungsdetails und Eindrücke sinnfällig komponierenden Beobachters fest, den er bei Zola im wesentlichen vermißt. Zu fragen wäre mithin, wie denn das »Bouquet« aussieht, in dem Dickens seine Details arrangiert?

IV. Charles Dickens – Details im Blitzlicht

In Charles Dickens' monumentalem Roman *Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* von 1844⁴⁴ – hier findet sich der bereits mehrfach zitierte Blitz – geht es um einen Auswanderer, der ins alte Europa zurückkehrt und gleichsam im Tausch für alle Pleiten und Desillusionen endlich die seit je Geliebte heiraten darf. Eine der Nebengeschichten des Romans handelt von Jonas, dem kriminellen Neffen des alten Chuzzlewit. In dunkle Geschäfte verwickelt, bringt er am Ende erst seinen Komplizen Montague, dann, bevor die Polizei das erledigt, sich selbst um.

Das 42. Kapitel des Romans erzählt von jener bedrohlichen Gewitternacht, die dem Mord vorausgeht: Jonas Chuzzlewit und Mr. Montague fahren zusammen in einer Kutsche; London liegt bereits in einiger Ferne. Der eine hat die

Nase verirrt hatte.« Émile Zola: *Die Beute*. Aus dem Frz. von Rita SCHÖBER. 7. Aufl. Berlin 1965, S. 136f. – Das Adjektiv ›*exacts*‹, nachträglich von Zola eingefügt, kann man als eine Referenz an die ›ungehörige‹ Exaktheit der Photographie lesen; vgl. ALBERS: *Sehen und Wissen* (Anm. 5), S. 129–170, hier S. 153.

⁴³ ALBERS: *Sehen und Wissen* (Anm. 5), S. 281f. Etwas zu schildern ›*avec une minutie de détails ou rien n'est oublié*‹, gehörte zum naturalistischen Schreibprogramm, wie es Zola in seinem *Le roman expérimental* (Paris 1880, hier S. 149) entwarf.

⁴⁴ Dt. TAUCHNITZ: Leipzig 1844 (Collection of British Authors 57/58). Hier zit. nach Charles DICKENS: *Martin Chuzzlewit*. Ins Deutsche übertragen von Gustav MEYRINK [zuerst 1912]. Zürich 1986, Kap. 42, S. 626–636.

Alkoholfflasche fest im Griff, indessen sein finsterer Begleiter »aus einem unbestimmten Drang heraus« die Lampe im Wagen löscht. »Die Vorderfenster waren herabgelassen, und so blieben die beiden stumm sitzen und sahen schweigend auf die unheimliche Landschaft hinaus.« Während im Wagen bedrohliche Stille herrscht, spitzt sich draußen das dramatische Szenario des Gewitters zu:

Der Donner rollte, die Blitze leuchteten, und der Regen strömte gleich einer Sintflut hernieder. Eine Sekunde lang von blendender Helle umgeben, dann wieder in pechfinstere Nacht getaucht, setzten sie noch immer ihre Reise fort. [...]

Lauter und lauter grollte der Donner, nachhallend, als rolle er durch Myriaden von Säulengängen irgendeines Riesentempels am Firmament, und ungestümer und blendender zuckten die Blitze, und immer schwerer prasselte der Regen hernieder. Die Pferde – sie reisten jetzt nur noch mit einem Paar – stutzten alle Augenblicke und bäumten sich vor den Bächlein zitternden Feuers, die sich auf der Erde in den Pfützen vor ihnen wie Schlangen fortzubewegen schienen, aber wortlos blieben die beiden sitzen, und fort ging's, als würde der Wagen durch einen unsichtbaren Zauber fortgezogen.

Beim jedesmaligen Aufzucken der Blitze sahen sie in einer einzigen Sekunde eine Menge von Gegenständen, die sie am hellen Mittag nicht in fünfzigmal so langer Zeit auf einmal hätten überblicken können: die Glocken, wie sie in den Kirchtürmen hingen mit Seil und Rad, struppige Vogelnester in Ritzen und Spalten, bestürzte Gesichter in den leinwandbedachten Wagen, die sich vorüberschleppten und deren erschrockenes Gespann entsetzt Lärm schlug, was aber die Stimme des Donners sofort übertönte; – *Egge und Pflug, stehengelassen auf den Feldern* –, meilenweite Strecken von heckendurchzogenem Land, mit Baumreihen in weiter Ferne, die ebenso deutlich zu sehen waren wie die Vogelscheuche in dem Bohnenfeld dicht daneben, alles stand in zitterndem, blendendem, flüchtigen Nu deutlich und klar vor ihnen. Erst ging der gelbe Lichterglanz in ein feuriges Rot über, dann wieder wurde es blau, weiß, hell und grell, daß man gar nichts mehr sehen konnte als das blendende Licht, und dann war wieder alles in tiefste Finsternis gehüllt.⁴⁵

Was tun die Blitze? 1. Sie erzeugen eine Reihe von ›Momentaufnahmen‹ (eigentlich Nachbilder). 2. Sie produzieren einen unregelmäßigen, scharf kontrastiven Wechsel zwischen a) der Fülle simultan gesehener Gegenstände, b) der Löschung

⁴⁵ S. 627 f. (Herv. U.R); im engl. Original: «The eye, partaking of the quickness of the flashing light, saw in its every gleam a multitude of objects which it could not see at steady noon in fifty times that period. Bells in steeples, with the rope and wheel that moved them; ragged nests of birds in cornices and nooks; faces full of consternation in the tilted waggons that came tearing past: their frightened teams ringing out a warning which the thunder drowned; *harrows and ploughs left out in the fields*; miles upon miles of hedge-divided country, with the distant fringe of trees as obvious as the scarecrow in the beanfield close at hand; in a trembling, vivid, flickering instant, everything was clear and plain: then came a flush of red into the yellow light; a change to blue; a brightness so intense that there was nothing else but light; and then the deepest and profoundest darkness.»

der Dinge durch grelle ›Überbelichtung‹ und schließlich c) »tiefster Finsternis«. Sie erhöhen 3. die Sichtbarkeit (›auf einmal‹), indem sie das Verhältnis von Zeit (›Sekunde‹) zu gesehenen Gegenständen (›Menge‹) potenzieren. Diese momentane Sichtbarkeit wird 4. durch den besonders scharfen Kontrast (grelle Helligkeit vs. tiefe Dunkelheit) und durch die extrem kurzen Wechsel im Zeittakt bedingt (›flüchtiges Nu‹). Die kontinuierlich fließende Zeit wird so durch die Blitze 5. ebenso gestört wie ›sichtbar‹. Die Blitze heben 6. die (luft-)perspektivische Seherdnung auf. Einzelheiten in der Nähe sind ebenso »deutlich« zu erkennen wie in der Ferne. Die Dinge werden, anders als im gleichmäßigen Tageslicht, 7. ohne arrangierende und hierarchisierende Selektion wahrgenommen (›struppige Vogelnester« neben »bestürzten Gesichtern«).

Fazit: Die Blitze erschüttern nicht nur die Raumordnung, sondern auch die Zeitordnung – und verschieben damit das Geschehen von der Ebene der äußeren Opsis auf die Ebene der Wahrnehmung und des Imaginären. Ich möchte in einem Exkurs knapp den Kontext dazu erläutern, damit deutlich wird, was Jacobsens Metapher vom ›Bouquet‹ für die Frage nach der Darstellung von Details tatsächlich impliziert.

Exkurs

Unauffällig eröffnet das 42. Kapitel von Dickens' Roman sein Metathema, die Frage nach Opsis und Evidenz, indem es in die Semiose von Himmelzeichen einführt. Humorvoll-ironisch wird es an der Wettervorhersage eines Arztes umspielt, der von Berufswegen ja für Befunde, Diagnosen und Gutachten zuständig ist:

Die Prophezeiung des Doktors in bezug auf die Nacht ging bald in Erfüllung. Wenn auch der Himmel nicht zu Joblings Patienten zählte und diesen auch keine dritte Person aufgefordert hatte, ein Gutachten über den Fall abzugeben, so lieferte er dennoch auch diesmal einen Beweis von der Richtigkeit seiner Diagnosen – wenn auch das bedrohliche Aussehen des Abends eine solche nicht besonders schwierig machte.

Die alte mantische Vorstellung, nach der Himmelszeichen göttliche Prophezeiungen sind, erscheint hier in der säkularisierten Version einer Wettervorhersage. Komisch an diesem Rekurs auf ein Entzauberungsgeschehen ist, daß es von einem zwar in der Beobachtung von Symptomen oder der Lektüre von natürlichen Zeichen ausgewiesenen, meteorologisch aber dilettierenden Mediziner betrieben wird, von dessen Befund dann außerdem noch zu sagen ist, daß er zwar zutrifft, aber um ein leichtes von jedem mit Augen begabten Menschen hätte zuwege gebracht werden können.

An diesen impliziten Kommentar zum Meta-Thema Zeichen und Dekodieren, Sehen und Prognostik, dem die zitierte Gewittersequenz folgt, schließt sich eine irritierende Begebenheit an, die die Frage danach, was ein Blitz zeigt,⁴⁶ mit einer, diesmal nicht ironischen, sondern nun wahrnehmungskritischen Variante weiter umspielt. Dazu wechselt der Erzähler zur Innenperspektive von Mr. Montague. Hier findet ein anderes Wahrnehmungsgeschehen statt:

Ein Blitz in seiner zackigen, blendenden Gestalt schien einen Augenblick lang eine seltsame optische Täuschung vor Mr. Montagues Augen erzeugt zu haben. Gleich darauf war alles vorüber. Er vermeinte eine Sekunde lang Jonas' aufgehobene Hand gesehen zu haben, die Flasche wie einen Hammer umkrallend, als wolle er sie auf seinem Kopf niedersausen lassen; zugleich bemerkte er – oder glaubte zu bemerken –, daß in Jonas' Gesicht ein Ausdruck voll so furchtbarer Aufregung, voll so grimmigen Hasses und blinder Furcht lag, daß er unwillkürlich einen Schrei ausstieß und dem Kutscher zurief zu halten.

Offenbar mußte er sich getäuscht haben, denn, obgleich er kein Auge von seinem Begleiter verwandt hatte, konnte er doch keine Bewegung an diesem wahrnehmen. Jonas Chuzzlewit saß in einer Ecke zurückgelehnt wie zuvor. (628)

Hier wird die Belichtungskraft des Blitzes, die in der ersten Passage ein ›Mehr‹ an äußerer Opolis erzeugt, indem sie Gegenstände markiert und für einen Augenblick simultan präsentiert, zur Bedingung der Möglichkeit einer Vision. Dieses zweite Wahrnehmungserleben stellt dem überklaren Fern-Sehen der Landschaft vom Kutschenfenster aus eine Nahsicht gegenüber, bei der Außen und Innen, Perzeption und Apperzeption ineinanderfallen. Die Geschwindigkeit, der schnelle Wechsel von Hell und Dunkel, der alle sicheren Aussagen über das Gesehene erschüttert, hat hier nun ganz fatale Konsequenzen für die Frage nach der Evidenz des Gesehenen (zeigt Jonas' Gesicht einen geplanten Mord? ist das Gesehene eine optische Täuschung oder ein Produkt von Montagues Angst?). Wo ist die ›self-evidence‹, wenn es um den Grenzfall von Blitz-Szenarien geht?

Dickens spielt alle diese wahrnehmungsreflexiven Aspekte durch und verbirgt sie zugleich in einer meisterhaft-spannungsvollen Komposition, die letztlich wesentlich mehr eine Dramaturgie des Films zu antizipieren scheint, als daß sie einem photographischen ›still‹ entspräche.

Fassen wir die Befunde kurz zusammen: so ging es zunächst um eine Sequenz von sichtbaren Naturphänomenen – Donner und Blitz – mit dem Effekt der Simultaneität der gesehenen Dinge, so haben wir im zweiten Teil des Kapitels eine Art geschauten Szenario, über dessen Status zwischen Innen und Außen (als leibhaft Gesehenes, Vorgestelltes oder visionäre Erscheinung) sich der Betrachter

⁴⁶ Wie souverän Dickens auch sonst Lichtregie führt, zeigt J. Hillis MILLER in seinem Kapitel ›Dickens und Phiz‹. In: DERS.: Illustration. Die Spur der Zeichen in, Kunst, Kritik und Kultur. Konstanz 1993 (Konstanzer Bibliothek 21), S. 86–94.

ganz und gar unklar ist. Die ›Pantomime‹ des anderen, insbesondere sein ›pathognomischer‹ Ausdruck, stellt eine Tötungsabsicht dar. Als vorgestellte Handlung könnte sie aber auch lediglich die Angst des Betrachters reflektieren, als Vision könnte sie prophetischen Charakter haben. Diese Form der Opsis wird aber als Täuschung abgetan. Das heißt: die durch den Blitz erzeugte innere Form der Wahrnehmung kann nicht mehr so selbstverständlich als Index von oder Symptom für Wahrheit gelten wie die äußere Opsis. Sie hat im Gegensatz zur ersten keine Evidenz (im Sinne von »gesicherter Erkenntnis«). Die Unentscheidbarkeit, die hier inszeniert wird, unterminiert das sogenannte Reale und stellt die Frage nach dem Imaginären.⁴⁷ Und sie weist darauf hin, daß die Beobachtung der Phänomene immer auch eine Kehrseite der (Be-)Deutungsproduktion hat, die das Gesehene semiotisch auflädt.

Schafft der Blitz in einen Fall momentane Evidenz, indem er die simultan sichtbaren und beobachtbaren Dinge als zwar chaotische, aber bildhafte Augenblickserscheinung herstellt, so wird im Kontext des dynamischen Geschehens einer menschlichen Handlung die Evidenz erschüttert. Für mehr Gewißheit würden mindestens benötigt a) eine kontinuierliche Beleuchtung, die einen gesicherten Grund für die Logik des Verlaufs stiftete, und b) die intersubjektive Affirmation durch einen zweiten Beobachter, die Realitätsprüfung also, was im Fall der stummen Gegenstände nicht notwendig ist.

Der Blitz (als Phänomen) im Zusammentreffen mit der Wahrnehmung des Beobachters produziert also eine Leerstelle, die Interpretation (Semiose) fordert. Diese Leerstelle ist nicht aufzulösen, weil auch von Montagues gegenüber Jonas Chuzzlewit keine ›Wahrheit‹ zu erwarten ist.⁴⁸

In der Typologie von Wahrnehmung werden Perzeption und Apperzeption also als zwei Modi der Erfahrung, die der Blitz ausstellt und markiert, aufgezeigt und aus ihrem Dual in ein gleitendes Zwischenreich zwischen Innen und Außen überführt. Es bleibt eine Erklärungslücke oder die Unmöglichkeit, die Pantomime auf dem *screen* des anderen Gesichts zu objektivieren. Mr. Montague kann über sie nur sicher sagen, daß es sich nicht um einen Traum handelt:

Geschlafen hatte er nicht – das wußte er gewiß. Aber eine optische Täuschung war immerhin möglich, und wenn er jetzt Jonas in einem von Blitzlicht erhellten Moment ansah, so war es ihm ein Leichtes, sich seine Gestalt in jeder Haltung, die dem Zustand seines Geistes entsprach, vorzustellen. Andererseits war er sich klar darüber, daß Jonas natürlich keinen Grund haben konnte, ihn zu lieben, und selbst im Falle, daß er sich die Pantomime, die er gesehen zu haben glaubte, nicht als die Ausgeburt

⁴⁷ Die Übergangszonen zum Imaginären oder Phantastischen entdeckt dann vor allem der frühe Film als Form, die medialen Raffinessen der Überblendung zu nutzen.

⁴⁸ Allenfalls in einer Psycho-Logik der Bösartigkeit des anderen wäre sie – spekulativ – zu konstruieren.

seiner Phantasie, sondern als wirklich stattgefundenen Gebärde dachte, so mußte er immerhin sagen, daß sie tatsächlich im Einklang stand mit Mr. Chuzzlewits offenkundig diabolischer Stimmung und den Anschein der Wahrheit in sich trug. (630)

Der Evidenz-Effekt, den Montague hier konstatiert, ist der bestmögliche Kompromiß für eine Wahrnehmung zwischen Empfindung und Wissen. Zunächst wird die Binarität von wahr und falsch aufgerufen, dann zurückgenommen und als eine Grauzone der Ununterscheidbarkeit zwischen optischer Täuschung und anscheinender Wahrheit akzeptiert. Genau hier nistet für den Leser die Spannung; er will wissen, wie und ob sich die Szene irgendwann erklärt, ob sie also Evidenz bekommt.⁴⁹

Fazit: Das Phänomen des Blitzes wird in diesem Kapitel von Dickens' Chuzzlewit-Roman zu einer Denkfigur, an der Opolis und Evidenz reflektiert werden. Wahrnehmung wird von der einfachen Innen-Außen Dichotomie in eine Konstruktion liminaler Übergängigkeit geführt, bei der das sogenannte ›Reale‹ und das sogenannte ›Imaginäre‹ verschmelzen bzw. auf einer Skala stetig zunehmender Komplexität verhandelt werden, die schließlich als gleichsam letzte Stufe der Wahrnehmungsreflexion beim Traumgeschehen ankommt.

*

Kehrt man zu Jacobsens Bemerkung zurück, so sollte zumindest nach der literarischen Funktion der von ihm zitierten Passage gefragt werden. Die Beschreibung des Gewitters bei Dickens funktioniert auf der Ebene der erzählten Geschichte ähnlich wie das ›naturhafte‹ Geschehen in der ›Wirklichkeit‹: das Gewitter unterbricht das Erzählkontinuum. Als *sujet* referiert es auf ein altes Genremotiv, rhetorisch auf das Muster der *descriptio*. Beide Darstellungskonventionen werden jedoch durchkreuzt: das Genremotiv dadurch, daß dem Gewitterszenario eine Mordvision eingeschrieben ist; die *descriptio*, insofern die Gewitterszene die *poiesis* der Naturschilderung⁵⁰ unterläuft und die Dinge so erzählt, wie behauptet wird, daß sie optisch im Blitz-Licht erscheinen: isoliert, ungeordnet und zufällig – »Egge und Pflug«, »*left out in the fields*«.

Die Gewitterschilderung interpoliert so in die Sukzession der Erzählung eine Art ›Aufnahme‹, die ›natürliche Sichtbarkeit‹ herstellt, und zwar dadurch, daß gleichsam das Auge erzählt wird, wie es ›aufnimmt‹, was sich zeigt. Im Unterschied zu Zola aber – und das wäre wohl die Differenz von ›Haufen‹ und ›Bouquet‹ im Sinne Jacobsens – werden der ›Photopoetik‹ der blitzartig sicht-

⁴⁹ Man kann es vielleicht auch so formulieren: An historisch eben jener Stelle im 19. Jahrhundert, an der die Macht des Wissens über die Naturgesetze vermeintlich unverrückbar installiert wird, bleiben bohrende Irritationen bestehen oder formieren sich neu.

⁵⁰ S. dazu Wolfgang RIEDEL: »Der Spaziergang«. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller. Würzburg 1989.

baren Details bei Dickens Miniatur narrative eingeschrieben. Sie erzählen von dem, was fehlt, von Menschen, z.B., die Hals über Kopf Egge und Pflug verlassen haben (»left out«). Dinge erhalten dadurch Gefühlsvaleurs (»Verlassenheit«) – ein Verfahren, das auch die Malerei des Realismus praktiziert (vgl. Abb. 14). Auf diese Weise wird der kontingenten, chaotischen Opolis des Blitzes ein Moment von »Bedeutung« eingeschrieben, das über die pure erzählte Sichtbarkeit der Dinge hinausgeht.

Für das Erzählverhalten insgesamt läßt sich im pluralisierten Blick des souveränen Erzählers und in den Miniatur narrative, die die Details grundieren, eine Instanz ausmachen, welche erzählte Unordnung, die Kontingenzen von Raum und Zeit, die gestörte Bildrhetorik, das Zusammenhanglose der optischen Einzelheiten zusammenbindet, Leerstellen der Wahrnehmung aufstößt und das psychologische und kriminalistische Rätsel (sitzt Chuzzlewit seinem potentiellen Mörder gegenüber?) zu seiner großartigen Gesamtkomposition zusammenfügt. Alle Einzelheiten werden in den Dienst einer Dramaturgie von *suspense* gestellt, die den Leser vergessen macht, wie intelligent sich Komposition und Reflexion im Erzählen verbergen. Das erzählte Gewitterszenario besitzt einen dramatisch zugespitzten »prägnanten Moment« und ein der (erzählten) Kontingenz der sichtbaren Einzelheiten der »Wirklichkeit« sich entgegensetzende darstellerische Souveränität, die im Darstellen dessen, was sich zeigt, mehrere Phänomene zugleich erzählt. Diese letztlich die Detaillierung der Welt hintertreibende Kraft kann man für Jens Peter Jacobsens Begriff des »Bouquet« und womöglich als Begründung überhaupt dafür in den Dienst nehmen, warum die Autoren des »symbolistischen Impressionismus« (oder wie man sie nennen will) den Naturalismus zwar nicht in seiner Metaphorik, wohl aber in seiner Darstellungstechnik überspringen und eher an die realistischen Erzähler des 19. Jahrhunderts anknüpfen. Das gilt für Hofmannsthal nicht weniger als für Jens Peter Jacobsen.

V. Hofmannsthal: Die auf dem Felde verlassene Egge

Als Hofmannsthal Anfang der neunziger Jahre selbstkritisch auf das Doppel von Beobachten und Darstellen stößt, taucht auch bei ihm die Frage nach der Funktion von Details auf. Welche Lösung faßt er ins Auge?

Es sieht so aus, als hätte er nicht nur die eine, sondern er eine ganze Reihe von Lösungen ausprobiert: Von der Kraft des welterschließenden Details in einem malerischen Kunstwerk über die »plötzliche blitzartige Erleuchtung«, durch die eine Metapher »einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen [läßt]«⁵¹ bis hin zu den blitzartig ausgestellten Details in der Knabengeschichte

⁵¹ S. HOFMANNSTHALS *Essays Philosophie des Metaphorischen* und *Walter Pater*. In: DERS.: *Reden*

Dämmerung und nächtliches Gewitter als Teil einer psychodramatischen Choreographie.

Der wohl prominenteste Prosatext, der darauf eine Antwort versucht, ist der *Brief* des Lord Chandos.⁵² Denn dieser Text ist nicht nur der Rechenschaftsbericht eines Scheiterns, sondern auch ein (Selbst-)Beobachtungstext, bei dem das Verhältnis von erlebendem und betrachtendem Subjekt an der Frage, was sich zeigt, konturiert wird. Hofmannsthal hat sich dafür den denkbar schwierigsten Fall ausgesucht: Für die sichtbare Präsenz des selbstevidenten Zeichens, das sinnlich-affektive Erregung auslöst, hat Lord Chandos noch kein Medium und insofern auch keinen Modus des Ausdrucks gefunden. Das ist die Botschaft des Briefes an Bacon.⁵³

Die besonderen Augenblicke, in denen eine Erscheinung sich plötzlich, blitzartig, zeigt, sind unverfügbar. Sie sind, sagt Lord Chandos mit seinen etwas anderen Worten, in keiner Weise semiotisch zu regeln und in einer Ausdrucksform ›beredt‹ zu machen. Sie werden erlebt, ihre Existenz kann aber nur behauptet, nicht gezeigt werden.⁵⁴ Und: sie entfalten ihre Wirkung in der totalen Ex-

und Aufsätze I (Anm. 29), S. 192 und 195. Vgl. insgesamt dazu Ursula RENNER: Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg 2000, S. 237–240.

⁵² HOFMANNSTHAL: Ein Brief. In: DERS.: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Hg. von Bernd SCHOELLER (Gesamtausgabe in zehn Einzelbänden). Frankfurt a.M. 1979, S. 461–472.

⁵³ 1603, im Jahr der *Brief*-Fiktion, wird in Rom die Academia die Lincei gegründet. Ihr Wappentier des Luchses steht für das genaue Sehen gegenüber dem fragwürdigen Umgang mit Worten; auch die Royal Academy, der Bacon dann gleichsam mit dem *Novum Organum* ein neues Programm schrieb, setzte auf Mikroskop und Fernglas statt auf Rhetorik, auf das Sehen mehr als auf das trügerische Sagen. Die offene Struktur des Essays mit der Freiheit, sich mit ungelösten Fragen verabschieden zu dürfen, war die dem gemäße Form. Vgl. Michael CAHN: Der Druck des Wissens. Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation. (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Ausst.kat. 41) Wiesbaden 1991, S. 31– 64.

⁵⁴ Das Thema, wenn auch weit harmloser als bei Lord Chandos, findet sich im Umfeld von Hofmannsthal auch bei Alfred von Berger: »Das psychische Phänomen bietet sich als unmittelbarer Gegenstand der Erkenntniß nur der inneren Wahrnehmung dar. Innerlich wahrnehmen aber kann jeder Mensch nur jene psychischen Phänomene, die sich in ihm selbst ereignen«. Dennoch kann man, so Berger, mittels Sprache von seinem Inneren Mitteilung machen: »Jede Sprache hat Worte, welche psychische Phänomene bezeichnen, und mit Hilfe dieser Worte ist jeder imstande, einfachere und allen Menschen aus eigener Erfahrung bekannte Vorgänge in seinem Inneren Anderen kund zu thun. [...] Wo aber die Menschen bei dem Versuche, Mitteilungen über ihr Inneres zu machen, die landläufigen Bezeichnungen elementarer Seelenvorgänge im Stiche lassen, gerathen sie alsbald in Verlegenheiten, welche sie mit höchst ungleichem Erfolge bewältigen. Die Einen haben kein lebendiges, klares und deutliches Erinnerungsbild der Seelenerscheinungen in sich, welche sie beschreiben möchten, und fühlen das, die anderen sind um die Worte verlegen, durch welche sie die richtige und lebendige Vorstellung des Seelenzustandes im Hörer zu erwecken vermöchten.« Alfred VON BERGER: Ueber dramatische Darstellung psychischer Phänomene. In: Die Wage 3, Heft 34, 19. August (1900), S. 122–124; wieder abgedr. in: Das Junge Wien. Hg. von Gotthart WUNBERG. Bd. 2, Tübingen (1976), S. 1116–1123, S.1116.

klusivität dieser *einen* Zweierkonfiguration zwischen Betrachter und Gegenstand. Auch deshalb, so scheint mir, sind diese Augenblicke nicht kommunizierbar...

[...] ich muß Sie um Nachsicht für die Albernheit meiner Beispiele bitten. Eine Gießkanne, *eine auf dem Felde verlassene Egge*, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinwegleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.⁵⁵

Ob Apperzeption oder Perzeption, innere Vorstellung oder äußere Wahrnehmung – entscheidend ist, daß sich die einzelnen Dinge oder Szenarien aus einem unmarkierten Raum gestalthaft herauslösen.⁵⁶ Wenn man an Hofmannsthals Brief an Hermann Bahr vom Sommer 1891 zurückdenkt, war dort die Frage entscheidend, ob und wie sich aus der amorphen, chaotischen Menge der heterogensten Dinge und Vorstellungen etwas würde herauskristallisieren und einem Ausdruck zuführbar gemacht werden können. Daß dazu Erfahren, Beobachten und Darstellen als getrennte Operationen behandelt werden müßten.⁵⁷

Im Chandos-Brief wird das auf sehr folgenreiche Weise im Text selbst getestet und als undurchführbares Projekt behauptet. Warum?

Wenn man die Aussagen des Lords betrachtet, so fällt auf, daß es offenbar zwei Formen ganz unterschiedlicher Komplexität gibt – auf der Ebene der Wahrnehmungen erscheinen die Dinge, die zum Gefäß von Offenbarung wer-

⁵⁵ HOFMANNSTHAL: Ein Brief (Anm. 52), S. 467 (Herv. U.R.).

⁵⁶ Es ist interessant, daß gerade Francis Bacon als Vertreter einer erneuerten Naturphilosophie im 16. Jahrhundert insbesondere den Einzelheiten Aufmerksamkeit schenkt: »So bleibt nur, [...] den Menschen zum Einzelnen, zu dessen Folge und Ordnung zu führen, und zu verlangen, daß man einstweilen sich von seinen Begriffen befreie und versuche, mit den Dingen selbst vertraut zu werden.« Francis BACON: *Novum Organum* [1620] – Vgl. dazu auch Lorraine DASTON: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. München 2001 (Carl Friedrich von Siemens Stiftung – Themen. 71), S. 19f.

⁵⁷ Vielleicht kann man es aber auch so ausdrücken, wie Michel FRIZOT die Rolle der Photographie für ein »neues Sehen« beschreibt: »Die Fotografie, die die Realität fragmentiert und sie in einem begrenzten Bildausschnitt wiedergibt, verleiht jedem fotografierten Objekt die Authentizität eines typologischen Modells, das aus der Tiefe der Zeit entspringt. Die Aufnahmebedingungen ähneln den Umständen einer archäologischen Entdeckung. Sie isolieren Objekte materiell und verwandeln das kleinste, zeitgenössische Artefakt in eine potentielle Reliquie. Die Fotografie idealisiert die uns umgebende Welt, indem sie uns die scheinbar vergessenen Objekte anhand wahrer Bilder nahe bringt. Die Gegenstände erlangen so eine Aura, die sich nicht auf einen sakralen Ursprung bezieht, sondern von der fotografischen Würdigung herrührt. Anstatt die hypothetische Rivalität zwischen Malerei und Fotografie zu thematisieren [...]« In: Neue Geschichte der Fotografie (Anm. 11), S. 371.

den, als nicht-bildhaft: sie sind, was die normativen Vorstellungen von eindrücklicher Opsi betrifft, deutlich unterkomplex und nach der traditionellen ästhetischen Hierarchie (die sich am Ende des 19. Jahrhunderts im Prozeß der Umwertung befindet),⁵⁸ »niedrig«: Egge und Gießkanne (wie »harrows and ploughs«) werden ganz zufällig plötzlich sichtbar; Schmerz und Angst tauchen als »natürliche Indices« auf, sie werden sichtbar im Verhalten einer Rattenpopulation, auch dies dem Freiraum des Zufalls, nicht der Freiheit des Betrachters sich verdankend. Sie unterliegen einer *mémoire involontaire*, die aus dem Speicher der selbsttätig und willkürlich operierenden inneren Instanz »Gedächtnis« aufsteigt.

Demgegenüber gibt es die – strategisch ja sehr aufwendige, wenn auch »schwache« – Erzählung der psychisch so aufwühlenden Erlebnisse, nenne man sie mit David Wellbery »Transzendenz-Suggestionen«⁵⁹ oder mit der traditionellen Literaturkritik epiphanische Offenbarungsmomente, die eindeutig überkomplex sind (was die Forschung ja auch seit Jahrzehnten in Gang hält).

Nun ist die unterkomplexe, eigentlich Nicht-Bildlichkeit des Sichtbaren ein Verdikt, das im ästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts dem photographischen Bild zugesprochen wurde, während die Überkomplexität des Erlebens der romantischen Tradition der Kunstreligion bzw. dem religiösen Diskurs um das Erhabene entstammt. Oder anders: Wenn Ernst Mach, nicht zuletzt durch das Medium der Photographie den Versuch machte, die sinnliche Evidenz der Erscheinungen einer wissenschaftlichen Komplexitätsreduktion zu unterziehen, wenn es Mach dabei nicht um Abbilder von Wirklichkeit ging, sondern um Modelle, die die »in Ereignissingularitäten zerfallende Welt pragmatisch ordne[n]«,⁶⁰ so ist Chandos damit beschäftigt, diese »Ereignissingularitäten« zurückzubinden an eine Heuristik der Darstellbarkeit.⁶¹ Man könnte auch sagen, Hofmannsthal kreuzt in der Figur des Lord Chandos zwei kulturelle Typen: den in seiner Neugierde für alles offenen Wissenschaftler und den erleuchteten Propheten – ein Amalgam aus »Sichtbarkeit« und »Blick«, für das ein künstlerisches

⁵⁸ Daß jeder beliebige Gegenstand für ästhetische und somit Glückserfahrung tauglich ist, diese Nobilitierung unternimmt David E. WELLBERYS luziden Ausführungen zufolge erstmals Schopenhauer. DERS.: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 11 (2003), S. 281–310. Im Diktum Goethes, daß bereits den »straßenkehrenden Besen« symbolische, also Offenbarungsqualität zukomme (an Eckermann, am 17.1.1827), könnte man freilich eine solche Potenz bereits ausgebildet sehen.

⁵⁹ David E. WELLBERY: Opfer-Vorstellung (Anm. 58).

⁶⁰ Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare. Hg. von Albert KÜMMEL und Petra LÖFFLER. Frankfurt a.M. 2002, S. 24.

⁶¹ Didi-Huberman (Anm. 27, S. 108) bezeichnet mit »Heuristik der Darstellbarkeit« »ein experimentelles Erproben und zugleich eine Theorie dessen, wie die Figuren [oder Dinge. U.R.] nicht nur etwas »repräsentieren«, sondern »sich präsentieren« [...] wie sie unablässig die »Detaillierung« der sichtbaren Welt hintertreiben.«

Schreibprogramm erst noch gesucht wird, denn es ist weder das Genie (des Berufenen) noch der (Beruf des) *poeta doctus*, der es vertreten könnte. Warum? Weil die Objekte nicht ausgesucht werden, wie bei der Ökonomie der wissenschaftlichen Neugierde, sondern weil sich die Dinge ›offenbaren‹ oder offenbaren sollen.

Hier prallen, so scheint mir, zwei über unterschiedliche Dispositive vermittelte wirkmächtige Narrative über das Sich-Zeigen der Dinge im Detail aufeinander. Im Falle des Lord Chandos verursacht es den Stillstand der künstlerischen Produktion, einen *clash*, von dem er immerhin Zeugnis ablegen will.