

Foto/Lyrik

Faktualität und Fiktionalität in der intermedialen Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder in der Gegenwart

**Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doctor philosophiae (Dr. phil.)**

**vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität Jena**

von

**Tobias Schwessinger, M.A.,
geboren am 06.02.1991 in Achim**

Erstgutachter: Prof. Dr. Gregor Streim, Friedrich-Schiller-Universität Jena

Zweitgutachterin: PD Dr. Claudia Hillebrandt, Friedrich-Schiller-Universität
Jena

Datum der Verteidigung: 01.11.2021

Inhalt

1	Einleitung	1
1.1	Lyrik und Fotografie zwischen Fiktionalität und Faktualität.....	1
1.2	Foto-Lyrik als Phänomen der Gegenwart	2
1.3	Fragestellung	5
1.4	Methode und Aufbau.....	6
2	Literatur und Fotografie: Ein Forschungsbericht	11
3	Faktualität und Fiktionalität lyrischer Texte und fotografischer Bilder.....	22
3.1	Faktualität und Fiktionalität: Eine transmediale Perspektive	22
3.2	Fiktionale Lyrik?.....	36
3.2.1	Die Lyrik in einem Mehrkomponentenmodell: Merkmale und Tendenzen lyrischer Texte.....	39
3.2.2	Die Kommunikationssituation in lyrischen, faktualen und fiktionalen Texte	43
3.2.3	Die Ästhetizität lyrischer, faktualer und fiktionaler Texte.....	61
3.2.4	Die Temporalität lyrischer, faktualer und fiktionaler Texte	74
3.3	Faktuale Fotografie?.....	82
3.3.1	Indexikalität und Faktualität: Fotografische Bilder als Spuren der Wirklichkeit?	85
3.3.2	Objektivität und Faktualität: Die Objektivität fotografischer Bilder als Faktualitätssignal?	102
4	Foto-lyrische Arbeiten der Gegenwart: Exemplarische Analysen	116
4.1	Lyrisch-fotografische Selbstentwürfe: Angela Krauß' <i>Eine Wiege</i>	119
4.1.1	Lyrik versus Fotografie: Faktualitäts- und Fiktionalitätssignale im Paratext.....	120

4.1.2	„Ich bin ein Kind, aber nicht dieses“: Lyrische und fotografische Strategien der Selbstinszenierung	128
4.1.3	Lyrische Ästhetisierungen fotografischer Bilder: Weder fiktional noch faktual?	146
4.2	Foto-lyrischer Reisebericht: Barbara Köhlers <i>Istanbul, zusehends</i>	156
4.2.1	Faktualer Reisebericht? Genrekonventionen und Faktualität	159
4.2.2	Poetologie des Berichtens: Der Paratext zu <i>Istanbul, zusehends</i>	163
4.2.3	Referentielle Lyrik und ästhetische Fotografie: Die Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder	167
4.3	Intermediale Grenzüberschreitungen: Die Arbeiten von Thomas Kling und Ute Langanky	186
4.3.1	Lyrische Schnappschüsse und fotografische Kunstwerke? Der Zyklus <i>blick auf beowulf</i>	188
4.3.2	Fotografien als poetologische Illustrationen: Der Zyklus <i>mahlbezirk</i>	200
4.3.3	Lyrische Ekphrasis und fotografische Dokumentation: Der Zyklus <i>aufnahme mai 1914</i>	207
5	Zusammenfassung und Ausblick: Ästhetik und Referenz	213
6	Foto-lyrische Arbeiten: Ein Überblick	226
	Abbildungsverzeichnis	229
	Literaturverzeichnis	230

Danksagung

Diese Arbeit verdankt sich zuallererst dem Engagement meines Doktorvaters Prof. Dr. Gregor Streim. Nicht nur, dass er von Beginn an meine zunächst eher zögerliche Idee zu promovieren unterstützt und mir so die nötige Sicherheit gegeben hat. Vor allem ist es ihm immer wieder gelungen mit seiner Ruhe und Klarheit meine zwischendurch auftretenden Zweifel zuverlässig zu beseitigen. Ich werde die vielen anregenden und interessanten Gespräche vermissen.

Ebenso zu Dank verpflichtet bin ich PD Dr. Claudia Hillebrandt. Noch bevor sie sich als Zweitbetreuerin zur Verfügung stellte, hat sie meiner Arbeit viel Aufmerksamkeit gewidmet, die ohne ihre Kritik und Anregungen nicht denkbar gewesen wäre. Darüber hinaus ist es ihr zu verdanken, dass ich an den Treffen des Netzwerks Lyrikologie teilnehmen durfte, auf denen ich wertvolle Kontakte für meine Arbeit knüpfen konnte.

Auch danken möchte ich meinen beiden Kolleginnen Caroline Will und Stefanie Spindler, die mir durch die gemeinsamen Gespräche viel Kraft für meine Promotion gegeben haben. Auch allen Beteiligten des Doktorandencolloquium möchte ich für die stets konstruktive Kritik, die spannenden Gespräche und einfach für die angenehme Atmosphäre bei unseren Treffen danken.

Für die finanzielle Unterstützung danke ich der Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit. Diese hat von Beginn an meine Promotion nicht nur finanziell unterstützt, sondern mir durch die Vernetzung mit anderen Promovierenden viel Rückhalt und Sicherheit gegeben.

Danken muss ich außerdem meinen Freunden, die nicht nur bei der Korrektur geholfen haben, sondern die auch immer wieder zuverlässig für die oft dringend notwendige Ablenkung gesorgt haben. Vielen Dank Renne, Felix, Steve und Bine! Bei der Korrektur geholfen hat auch meine Patentante Andrea, der ich herzlich danken möchte.

Nicht denkbar gewesen wäre die Arbeit ohne meine Familie, die immer an mich geglaubt haben – auch dann, wenn meine Zweifel am größten waren.

Und für all die Liebe und Geduld Zsófi – Szeretlek téged.

1 Einleitung

1.1 Lyrik und Fotografie zwischen Fiktionalität und Faktualität

Es wäre absurd einen Augenzeugenbericht vor Gericht als Gedicht vorzutragen. Ebenso absurd wäre es, in einer Nachrichtensendung die aktuellen Ereignisse oder das Wetter in Reimen zu verlesen. In beiden Fällen könnte zwar ein gewisser Unterhaltungswert oder gar eine subversive Kritik an geltenden Konventionen unterstellt werden, die Authentizität und Glaubhaftigkeit der Zeugenaussage wie der Nachrichtensendung – und damit zwei konstitutive Säulen dieser beiden Formate – wären jedoch stark in Mitleidenschaft gezogen.

Ähnlich absurd oder zumindest provokativ war es lange Zeit eine Fotografie als Kunstwerk in einer Galerie auszustellen. Und auch wenn es heute selbstverständlich sein mag, dass auch Fotografien als Kunst verstanden werden können, so ist die ihnen primär zugeschriebene Funktion nach wie vor weniger eine ästhetische, als vielmehr eine referentielle. Ihre Aufgabe ist es, unsere Wirklichkeit zu dokumentieren, ob nun als Beweismittel, vor Gericht, oder als Beleg für die aktuellen Ereignisse in einer Nachrichtensendung.

Die Funktionen lyrischer Texte¹ und fotografischer Bilder in unserer Gegenwart lassen sich aus dieser Perspektive als nahezu gegensätzlich verstehen. Während fotografische Bilder konventionell ‚bloß‘ die Wirklichkeit wiedergeben würden – eine Möglichkeit, die für lyrische Texte heute oft nicht einmal vorgesehen wird – würden lyrische Texte sich vor allem um sich selbst und ihre eigene formale Gestalt drehen. Die Formate oder

¹ Als ‚lyrisch‘ werden hier Texte bezeichnet, die der Gattung der Lyrik zugerechnet werden. Der Autor ist sich dabei bewusst, dass in der aktuellen Lyrikologie vor allem der Begriff des ‚lyrischen Sprachzeichengebildes‘ Verwendung findet, da nicht jede lyrische Äußerung zwingend als Text verstanden werden muss. Vgl. Hillebrandt, Claudia, Sonja Klimek u. a. (Hrsg.): Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Berlin: DE GRUYTER 2018. Dennoch wird hier der Begriff ‚lyrischer Text‘ verwendet. Erstens, um eine Begriffsverwirrung zu vermeiden und zweitens, da die in dieser Arbeit untersuchten lyrischen Darstellungen allesamt als Texte verstanden werden können. Findet im Folgenden der Begriff des ‚Gedichts‘ Verwendung ist damit ein lyrischer Text gemeint. Auch hier ist sich der Autor bewusst, dass nicht jedes Gedicht zwingend als ‚lyrisch‘ verstanden werden muss. Doch auch dies bildet die Ausnahme und trifft auf keinen der hier untersuchten lyrischen Texte respektive Gedichte zu.

Räume, in denen lyrische Texte konventionell zu finden sind, überschneiden sich wohl auch deswegen eher selten mit jenen, in denen konventionell Fotografien anzutreffen sind.

1.2 Foto-Lyrik als Phänomen der Gegenwart

Umso bemerkenswerter ist es, dass ausgerechnet in den letzten Jahren vermehrt lyrische Texte mit fotografischen Bildern kombiniert werden. Ein Phänomen der jüngeren Gegenwart, das bisher weitge-

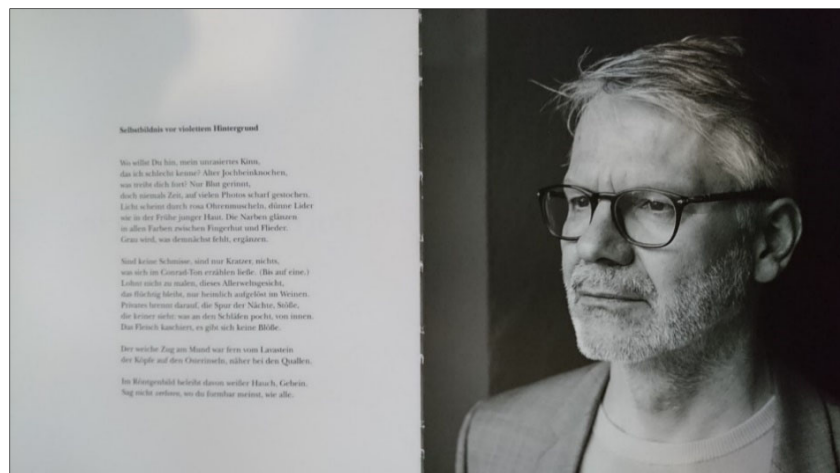


Abb. 1: *Das Gedicht & Sein Double*. Dresden: edition AZUR 2018, S. 16-17.

hend unbeachtet blieb. Ein Beispiel ist der 2018 veröffentlichte Band *Das Gedicht & sein Double*, in dem 100 schwarz-weiß Porträts namhafter Lyriker:innen der Gegenwart mit je einem Gedicht derselben kombiniert werden.² Gleich zu Beginn dieses foto-lyrischen Lexikons des *Who's Who* der deutschsprachigen Lyrikszene ist eine Porträtaufnahme Durs Grünbeins zu finden. Dieser zugeordnet sind die folgenden Verse des Dichters:

Selbstbildnis vor violetterm Hintergrund

Wo willst du hin, mein unrasiertes Kinn,
das ich schlecht kenne? Alter Jochbeinknochen,
was treibt dich fort? Nur Blut gerinnt,
doch niemals Zeit, auf vielen Photos scharf gestochen.
Licht scheint durch rosa Ohrenmuscheln, dünne Lider
wie in der Frühe junger Haut. Die Narben glänzen
in allen Farben zwischen Fingerhut und Flieder.
Grau wird, was demnächst fehlt, ergänzen.

Sind keine Schmissee, sind nur Kratzer, nichts,
was sich im Conrad-Ton erzählen ließe. (Bis auf eine.)

² Hüngeer, Nancy, Helge Pfannenschmidt u. Dirk Skiba (Hrsg.): *Das Gedicht & sein Double*. Die zeitgenössische Lyrikszene im Porträt. Dresden: edition AZUR 2018.

Lohnt nicht zu malen, dieses Allerweltsgesicht,
das flüchtig bleibt, nur heimlich aufgelöst im Weinen.
Privates brennt darauf, die Spur der Nächte. Stöße,
die keiner siegt: was an den Schläfen pocht, von innen.
Das Fleisch kaschiert, es gibt sich keine Blöße.

Der weiche Zug am Mund war fern vom Lavastein
der Köpfe auf den Osterinseln, näher bei den Quallen.

Im Röntgenbild beleibt davon weißer Hauch. Gebein,
Sag nicht *verloren*, wo du formbar meinst, wie alle.³

Die Äußerungsinstanz in den Versen beschreibt ein Selbstporträt. Doch wer hier genau spricht und sich selbst beschreibt bleibt zunächst unklar. Erst die Kombination mit dem fotografischen Porträt gibt hier eine eindeutige Antwort: Es ist Grünbein selbst, der hier spricht.

Auffällig ist jedoch, dass sich die Äußerungsinstanz in den Versen zwar auf ein fotografisches Porträt von sich bezieht – und auch einzelne in den Versen beschriebene Elemente, wie ein „unrasiertes Kinn“, ebenfalls auf der Fotografie zu finden sind – es sich hierbei jedoch um ein anderes Porträt zu handeln scheint, als das neben den Versen abgedruckte. So ist etwa auf der abgedruckten Schwarz-Weiß-Aufnahme weder der gleich im Titel beschriebene „violette[-] Hintergrund“, noch die später beschriebenen „rosa Ohrmuscheln“ zu erkennen. Noch dazu wurde das Gedicht bereits im 2012 publizierten Gedichtband *Koloss im Nebel* veröffentlicht.⁴ Die Vermutung liegt also nahe, dass das Gedicht bereits vor der Porträtaufnahme entstanden ist.

Während die Äußerungsinstanz darüber nachdenkt, was Fotografien abbilden können und was nicht, kann aus rezeptionstheoretischer Perspektive gefragt werden, ob es eigentlich einen Unterschied macht, wenn die Äußerungsinstanz in diesen Versen mit dem Verfasser Grünbein identifiziert wird – und wenn ja, welchen. Darüber hinaus lässt sich auch kritisch fragen, ob die Person auf der Fotografie eigentlich wirklich Durs Grünbein ist, wie im Paratext behauptet.

³ Ebd., S. 16.

⁴ Vgl. Grünbein, Durs: *Koloss im Nebel*. Gedichte. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 32.

Ein weiteres Beispiel für die Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder in der jüngeren Gegenwart ist der Band *Ins Wort gesetzt*.⁵ In diesem sind es Fotografien des Künstlers Robert Häusser, die von eigens verfassten Gedichten ausgewählt Lyriker:innen

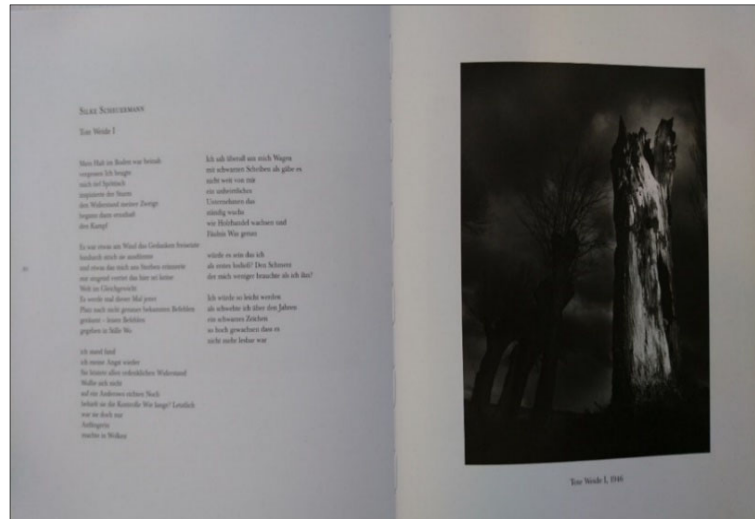


Abb.2: *Ins Wort gesetzt*. Heidelberg: Edition Braus 2007, S. 80-81.

der Gegenwart begleitet werden. So widmet etwa Silke Scheuermann Häussers Fotografie *Tote Weide I* die folgenden Verse:

Tote Weide I

Mein Halt im Boden war beinah
vergessen Ich beugte
mich tief Spöttisch
inspizierte der Sturm
den Widerstand meiner Zweige
begann ernsthaft
den Kampf

Es war etwas am Wind das Gedanken freisetzte
hindurch strich sie ausdünnte
und etwas das mich ans Sterben erinnerte
mir singend verriet das hier sei keine
Welt im Gleichgewicht
Es werde mal dieser Mal jener
Platz nach nicht genauer bekannten Befehlen
geräumt – leises Befehlen
gegeben in Stille Wo

[...] ⁶

In dieser foto-lyrischen Kombination ist nicht, wie im vorherigen Beispiel, die Dichterin selbst zu erkennen, sondern ein abgestorbener Baum. Die Verse Scheuermanns sind keine

⁵ Wieczorek, Alfred, Robert Häusser u. Claude W. Sui (Hrsg.): *Ins Wort gesetzt*. Zeitgenössische Lyrik zu Fotografien von Robert Häusser. Heidelberg: Ed. Braus 2007.

⁶ Ebd., S. 80–81.

Ekphrasis der Fotografie, sondern beschreiben einen Moment – den Kampf der Weide gegen ein Unwetter – der der Fotografie vorausgegangen ist. Ein Kampf, den die Weide offensichtlich verloren hat. Das Gedicht ‚vergegenwärtigt‘ oder ‚simuliert‘ vielmehr etwas, das der Fotografie vorausgegangen ist. Etwas, das auf ihr zwar nicht direkt sichtbar, ihr aber dennoch irgendwie eingeschrieben ist: Der Kampf gegen den Tod.

Dies zumindest legen die Verse Scheuermanns nahe, die ein bestimmtes Verständnis der Fotografie indizieren, das weit über eine referentielle Funktion hinausgeht. Die tote Weide wird zu einem Stellvertreter für das Sterben, in dessen Hintergrund eine dunkle, aufgewühlte Stimmung zu erkennen ist. Das ehemals Lebendige ist dabei nur noch als zerfurchtes Negativ zu erkennen. Die Weide wird zum Symbol für einen schmerzvollen Kampf gegen das Sterben und für die Erkenntnis der eigenen Vergänglichkeit in einer bedrohlichen und oft mitleidlosen Welt. Was in den Versen dabei noch an Widerstand zu erkennen ist, wird von der Endgültigkeit der Fotografie konterkariert. Der im Gedicht beschriebene Kampf endet im unausweichlichen Tod.

Sowohl das foto-lyrische Porträt Grünbeins, wie die Kombination der Fotografie Häußers mit dem Gedicht Scheuermanns, sind Teil eines bisher kaum beachteten Phänomens der Gegenwartslyrik: Die Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder. Die beiden oben angeführten foto-lyrischen Arbeiten sind dabei lediglich zwei ausgewählte Beispiele für das produktive intermediale Zusammenwirken lyrischer Texte und fotografischer Bilder in der jüngeren Gegenwart. Ob nun in der Kooperation der Lyrikerin Ann Cotten und der Fotografin Kerstin Smelka, in den Autobiographien Durs Grünbeins oder Kurt Drawerts, den Lyrikbänden Esther Kinskys, Angela Krauß⁷, Barbara Köhlers oder Thomas Klings – die Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder ist ein bisher nahezu unreflektiertes Phänomen der Gegenwart.⁷

1.3 Fragestellung

Ausgehend von dieser Beobachtung widmet sich diese Arbeit der Analyse der Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder in der jüngeren Gegenwart. Grundlage dafür ist der oben beschriebene, potentielle Gegensatz zwischen fotografischen Bildern und

⁷ Für eine umfangreichere Übersicht vergleiche die Liste am Ende der Arbeit, Kapitel 6.

lyrischen Texten im Verhältnis zu einer diesen äußeren Wirklichkeit. Dieses gegensätzliche Verhältnis lyrischer Texte und fotografischer Bilder kann dabei in den Begriffen der Fiktionalität und Faktualität gefasst werden.

Mit Bezug auf die obigen Beispiele untersucht diese Arbeit, inwiefern das Gedicht *Selbstbildnis vor violetterem Hintergrund* als faktual oder fiktional verstanden werden kann und inwiefern diese Frage durch die Kombination mit dem fotografischen Porträt Grünbeins beeinflusst wird. Gleichzeitig wird gefragt, inwiefern Häussers Fotografie der toten Weide überhaupt noch als faktuales Abbild der Wirklichkeit verstanden werden kann und inwiefern die Antwort auf diese Frage, durch die Kombination mit den Versen Scheuermanns bestimmt wird. Oder zusammengefasst: Was sind die Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität in der intermedialen Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder in ausgewählten foto-lyrischen Arbeiten der jüngeren Gegenwart? Für eine Analyse ausgewählt werden dabei Angela Krauß' *Eine Wiege*, Barbara Köhlers *Istanbul, zusehends* sowie Thomas Klings Zyklus *aufnahme mai 1914* und den in Kooperation mit Ute Langanky entstandenen Zyklen *mahlbezirk* und *blick auf beowulf*.⁸

1.4 Methode und Aufbau

Für eine Antwort auf diese Fragestellung wird in einem ersten Schritt das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit in den aktuellen Forschungsdiskurs zum intermedialen Verhältnis von Literatur und Fotografie eingeordnet (Kapitel 2). Dabei wird gefragt, inwiefern in der Untersuchung der Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder in der jüngeren Gegenwart, an bisherige Arbeiten angeschlossen werden kann und inwieweit eine eigene theoretische und methodische Grundlagenarbeit notwendig ist. Dafür wird spezifisch ge-

⁸ Krauß, Angela: *Eine Wiege*. Berlin: Suhrkamp 2015; Köhler, Barbara: *Istanbul, zusehends*. Gedichte, Lichtbilder. Düsseldorf: Lilienfeld-Verlag 2015; Kling, Thomas: *aufnahme mai 1914*. In: *brennstabm*. Gedichte. Hrsg. von Thomas Kling. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 121–133; Kling, Thomas u. Ute Langanky: *mahlbezirk*. In: *Neue Rundschau* 2 (2003). S. 117–135; Kling, Thomas u. Ute Langanky: *Blick auf Beowulf*. In: *Der "Blick auf Beowulf"*. Eine Spurensuche zwischen Medialität und Materialität. Hrsg. von Sophia Burgenmeister. Bielefeld: Transcript Verlag 2018. S. 8–17.

fragt, inwiefern in der bisherigen Forschung – etwa von Anne-Kathrin Hillenbach, Marina Ortrud Hertrampf oder Irene Albers – die Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität aus einer dezidiert medien- und gattungsspezifischen Perspektive untersucht wurden.⁹

Die Einordnung des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit in den aktuellen Forschungsdiskurs dient dabei als Ausgangspunkt für eine medien- und gattungsspezifische Untersuchung der Möglichkeiten und Bedingungen der Fiktionalität und Faktualität lyrischer Texte und fotografischer Bilder (Kapitel 3). In diesem Kapitel werden aktuelle Erkenntnisse aus der Fiktionalitäts- und Faktualitätsforschung mit neueren Ansätzen aus der Lyrik- und der Fotografietheorie kombiniert.

Dafür wird zunächst eine Definition von Faktualität und Fiktionalität mit einem transmedialen Gültigkeitsanspruch entwickelt, die explizit die medien- und gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität berücksichtigt (Kapitel 3.1). Hier werden vor allem Arbeiten von Marie-Laure Ryan, Irina Rajewsky und Frank Zipfel berücksichtigt, die Fiktionalität und Faktualität als eine transmediale Kommunikationspraxis definieren und explizit nach deren gattungs- und medienspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen fragen.¹⁰

Im Anschluss an die Definition von Faktualität und Fiktionalität werden die gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität lyrischer

⁹ Hertrampf, Marina Ortrud M.: *Photographie und Roman. Analyse - Form - Funktion ; Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*. Bielefeld: Transcript Verlag 2011; Hillenbach, Anne-Kathrin: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: Transcript Verlag 2012; Albers, Irene: *Das Fotografische in der Literatur*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart: J.B. Metzler 2001. S. 535–550.

¹⁰ Vgl. etwa Ryan, Marie-Laure: *Fact, Fiction and Media*. In: *Narrative Factuality. A Handbook*. Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 75–94; Enderwitz, Anne u. Irina O. Rajewsky (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2016; oder Zipfel, Frank: *Ein institutionelles Konzept der Fiktion. aus einer transmedialen Perspektive*. In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hrsg. von Anne Enderwitz u. Irina O. Rajewsky. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2016. S. 19–44.

Texte herausgearbeitet (Kapitel 3.2). Hierfür werden mit Bezug auf ein Mehrkomponentenmodell Eva-Müller Zettelmanns und Werner Wolfs und auf verschiedene Ansätze aus der neueren Lyriktheorie – etwa von Sonja Klimek, Peer Trilcke oder Ralph Müller – bestimmte Konventionen und Regeln für das Verständnis lyrischer Texte mit ausgewählten Konventionen und Regeln für das Verständnis einer Äußerung als faktual oder fiktional verglichen.¹¹

In einem zweiten Abschnitt werden analog – diesmal mit Bezug auf aktuelle Arbeiten aus der Fotografiethorie, etwa von Lars Blunck, Martin Nies und Jens Schröter – die Konventionen und Regeln für das Verständnis fotografischer Bilder mit den Konventionen und Regeln für das Verständnis einer Äußerung als faktual oder fiktional verglichen (Kapitel 3.3).¹²

Diese theoretische Arbeit bildet die methodische Grundlage für das zentrale Erkenntnisinteresse dieser Arbeit: Die Untersuchung ausgewählter foto-lyrischer Arbeiten der jüngeren Gegenwart. So werden im textanalytischen Teil dieser Arbeit ausgewählte foto-lyrische Arbeiten der jüngeren Gegenwart einer Analyse unterzogen und hinsichtlich der

¹¹ Müller-Zettelmann, Eva: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg: Winter 2000; Wolf, Werner: The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation. In: Theory into poetry. New approaches to the lyric. Hrsg. von Eva Müller-Zettelmann u. Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi 2005. S. 21–56; Klimek, Sonja: Lyrik und Autobiographik. Zur Funktion von Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Gedichten. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018b. S. 177–206; Trilcke, Peer: Wer 'spricht' Fontanes journalistisches Gedicht "Ein Ball in Paris"? In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 124–147; Müller, Ralph: Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen? In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 87–102.

¹² Nies, Martin: Fotografie. Referentialität, Bedeutung und kultureller Speicher. In: Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. Hrsg. von Hans Krahl u. Michael Titzmann. Passau: Stutz 2013. S. 291–323; Schröter, Jens: Fotografie und Fiktionalität. In: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung - Fiktion - Narration. Hrsg. von Lars Blunck. Bielefeld: Transcript Verlag 2010. S. 143–158.

Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität in der intermedialen Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder analysiert (Kapitel 4).

Als erstes wird hier Angela Krauß' *Eine Wiege* untersucht, das laut Paratext in der Kombination fotografischer Bilder und lyrischer Texte einen dezidiert autobiographischen Anspruch verfolgt (Kapitel 4.1).¹³ In der Analyse von Krauß' *Eine Wiege* wird dabei untersucht, inwiefern dessen primär über die Fotografien markierte autobiographische Dimension, in den lyrischen Texten aufgegriffen und problematisiert wird.

Im Anschluss wird Barbara Köhlers *Istanbul, zusehends* einer detaillierten Analyse unterzogen (Kapitel 4.2).¹⁴ Dieses wird im Paratext als Reisebericht vorgestellt und die Fotografien wie Gedichte als Dokumente einer tatsächlich stattgefundenen Reise markiert. Gleichzeitig fällt jedoch die auffällige collagenartige, dezidiert ästhetische Gestaltung der Bilder und Texte auf, so dass kritisch gefragt werden kann, inwiefern eine im Paratext indizierte Faktualität nicht in einem potentiellen Widerspruch zu einer dezidiert ästhetischen Funktion der lyrischen Texte und fotografischen Bilder steht.

Als drittes werden drei ausgewählte foto-lyrische Zyklen von Thomas Kling, *beowulf spricht, mahlbezirk* – entstanden in Zusammenarbeit mit Ute Langanky – und *aufnahme mai 1914* untersucht (Kapitel 4.3).¹⁵ In diesen kann – vor allem mit Blick auf die Fotografien von Ute Langanky – kritisch gefragt werden, inwiefern sich sowohl die lyrischen Texte als auch fotografischen Bilder überhaupt noch in einem potentiellen Spannungsfeld aus Faktualität und Fiktionalität erschließen.

Den Abschluss bildet eine Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse, sowohl aus der theoretisch fundierten Untersuchung der gattungs- und medienspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität mit Blick auf lyrische Texte und fotografische Bilder, als auch der textanalytischen Untersuchungen der ausgewählten foto-lyrischen Arbeiten der jüngeren Gegenwart (Kapitel 5). Anschließend werden mögliche, sich aus den Erkenntnissen dieser Arbeit ergebende Forschungsperspektiven auf-

¹³ Krauß, A.: *Eine Wiege*.

¹⁴ Köhler, B.: *Istanbul, zusehends*.

¹⁵ Kling, T. u. U. Langanky: *mahlbezirk*; Kling, T.: *aufnahme mai 1914*; Kling, T. u. U. Langanky: *Blick auf Beowulf*.

gezeigt, wie etwa zu den medien- und gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität, oder zu den Funktionen lyrischer Texte und fotografischer Bilder in unserer Gegenwart.

2 Literatur und Fotografie: Ein Forschungsbericht

Eine Untersuchung der intermedialen Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder kann auf einen umfangreichen Forschungsdiskurs zum Verhältnis von Literatur und Fotografie zurückgreifen. Im folgenden Kapitel wird das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit, die Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität in der intermedialen Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder, kritisch in den Forschungsdiskurs zum Verhältnis von Literatur und Fotografie eingeordnet. Zentrale Frage ist dabei, inwiefern im bisherigen Forschungsdiskurs zur Kombination literarischer Texte und fotografischer Bilder die gattungs- und medienspezifischen Dimensionen der Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität mit Blick auf lyrische Texte und fotografische Bilder berücksichtigt wurden.

Die bisherige, sehr umfangreiche Forschung zum Verhältnis von Literatur und Fotografie bewegt sich im Spannungsfeld historischer Untersuchungen – hier ist etwa Erwin Koppens grundlegende Arbeit *Literatur und Photographie* oder Thomas Steinaeckers Arbeit *Literarische Foto-Texte* zu nennen¹⁶ – detaillierter Analysen ausgewählter foto-literarischer Texte – zu denen ebenfalls Steinaeckers Arbeit, aber etwa auch jene von Irene

¹⁶ Vgl. zur historischen Untersuchung des intermedialen Verhältnisses von Literatur und Fotografie: Koppens, Erwin: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: J.B. Metzler 1987 Gerstner, Jan: *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript Verlag 2012 Cunningham, David, Andrew Fisher u. Sas Mays (Hrsg.): *Photography and literature in the twentieth century*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Univ. Press 2008 Rabb, Jane Marjorie (Hrsg.): *Literature & photography. Interactions 1840 - 1990 ; a critical anthology*. Albuquerque, NM: Univ. of New Mexico Press 1995 Bryant, Marsha (Hrsg.): *Photo-textualities. Reading photographs and literature*. Newark, London: University of Delaware Press; Associated University Press 1996 Steinaecker, Thomas von: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. s.l.: Transcript Verlag 2007 Amelunxen, Hubertus von: *Photographie und Literatur. In: Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film*. Hrsg. von Peter V. Zima. Darmstadt: Wiss. Buchges 1995. S. 213–229 Albers, I.: *Das Fotografische in der Literatur* Neumann, Michael: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden: Thelem 2006 Horstkotte, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau 2009.

Albers oder Marina Ortrud Hertrampfs gezählt werden können¹⁷ – sowie theoretischer Arbeiten – hier ist vor allem Anne-Kathrin Hillenbachs, aber auch Martina-Ortrud Hertrampfs Arbeit hervorzuheben.¹⁸

Die hier in den Fokus gestellte Frage nach den Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität ist dabei ein zentraler Topos, wobei immer wieder eine *fiktionale Literatur* einer *faktualen Fotografie* gegenübergestellt wird. So ging bereits Erwin Koppen, der 1987 das intermediale Verhältnis von Literatur und Fotografie noch zu Recht als Randphänomen im wissenschaftlichen Diskurs bezeichnete, trotz einiger Differenzierungen prinzipiell davon aus, dass fotografische Bilder, anders als literarische Texte, „ihrem Wesen nach nicht fiktional“ sind.¹⁹

Die bereits von Koppen vorgenommene Gegenüberstellung einer prinzipiell faktualen Fotografie und einer prinzipiell fiktionalen Literatur bestimmt die Forschung zum Verhältnis Literatur und Fotografie bis heute. So widmet sich etwa Hertrampf in ihrer 2011 publizierten Untersuchung von Patrick Devilles foto-literarischen Arbeiten dem ‚Realitätseffekt‘ fotografischer Bilder und vergleicht diesen mit dem *Realitätseffekt* literarischer Texte. Nach Hertrampf wäre ein solcher *Realitätseffekt* in der Medialität der Fotografie bereits angelegt, während literarische Texte diesen erst künstlich erzeugen würden:

¹⁷ Albers, I.: Das Fotografische in der Literatur; Steinaecker, T. von: Literarische Foto-Texte; Kawashima, Kentaro: Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald. s.l.: Transcript Verlag 2014; Zetzsche, Jürgen: Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker. Heidelberg: Winter 1994; Blazejewski, Susanne: Bild und Text - Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' "L'amant" und Michael Ondaatjes "Running in the family". Würzburg: Königshausen & Neumann 2002; Lehmann, Florian: Realität und Imagination. Photographie in W. G. Sebalds Austerlitz und Michelangelo Antonionis Blow up. Bamberg: Univ. of Bamberg Press 2013; Hertrampf, M. O. M.: Photographie und Roman.

¹⁸ Hillenbach, A.-K.: Literatur und Fotografie; vgl. aber etwa auch Hughes, Alex u. Andrea Noble (Hrsg.): Phototextualities. Intersections of photography and narrative. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press 2003. Wobei zu ergänzen ist, dass die Unterscheidung zwischen historischen, analytischen und theoretischen Arbeiten rein systematischer Natur ist und die genannten Arbeiten im Prinzip alle mehr oder weniger im Schnittfeld dieser drei Perspektiven zu situieren sind.

¹⁹ Koppen, E.: Literatur und Photographie, S. 240.

Der Vergleich des photographischen mit dem literarischen Realitätseffekt verdeutlicht, dass beide Formen insofern nur Wirklichkeitsillusionen sind, als sie keinen wörtlich zu verstehenden unmittelbaren und direkten Zugang zur Wirklichkeit eröffnen. Allerdings unterscheiden sich Photographie und Sprache hinsichtlich ihrer semiotischen Zeichenstruktur. Während sich der photographische Realitätseffekt trotz der oben angestellten Einschränkungen quasi obligatorisch einstellt und aufgrund des ikonisch-indexikalischen Zeichenmaterials immer auch eine tatsächliche Verbindung zur gewesenen Realität besteht, sind literarische Erzählungen nie Mimese im Sinne des photographischen Zeigens, Abbildens oder Reproduzierens, sondern vermögen immer nur mit Hilfe der stofflich-thematischen und der darstellungstechnischen Festlegung „realistisch“ zu wirken.²⁰

Nach Hertrampf ermöglichen dabei weder literarische Texte noch fotografische Bilder einen „unmittelbaren und direkten Zugang zur Wirklichkeit“.²¹ Fotografische Bilder wären zwar als „ikonisch-indexikalische“ Zeichen mit der Realität verbunden, würden diese jedoch nicht unmittelbar abbilden, sondern hätten lediglich den *Effekt*. Auch Fotografien sind nach Hertrampf – parallel zu literarischen Texten – nur *Illusionen von Wirklichkeit*.

Folgt man Hertrampf, würden literarische Texte und fotografische Bilder in ihrem Verhältnis zu einer ihnen äußeren Wirklichkeit unterschieden werden können. Während Fo-

²⁰ Hertrampf, M. O. M.: Photographie und Roman, S. 124, vgl. auch S. 122: „Seit die formalistische und strukturalistische Literaturtheorie mit dem Konzept einer vorgängigen realen Welt, die im literarischen Kunstwerk mimetisch wiedergespiegelt wird, aufräumten und allen voran Roland Barthes die fundamentale Andersartigkeit von wirklicher und literarisch dargestellter Welt postulierte, wird allgemein davon ausgegangen, dass das als ‚real‘ Bezeichnete aufgrund des abstrakten und arbiträren Referentenbezugs des sprachlichen Zeichensystems, nie mehr als ein spezifischer Repräsentations- bzw. Bedeutungskode sein kann. Literatur hat demzufolge keinen Zugang zur ‚reinen Realität‘, zur Wirklichkeit an sich. Der Realitätseffekt ist also nicht mehr als eine bestimmte Kategorie der Künstlichkeit: Was die Literatur im Rezipienten mittels ihrer Botschaft hervorruft, ist allein die mental erzeugte, visuelle Vorstellung, Wirklichkeit unmittelbar zu erleben – folglich also nicht mehr als eine ästhetische Illusion oder, wie Barthes sagt, eine *illusion référentielle*. Diegese kann also nie wirklich Mimese im eigentlichen Sinne eines direkten Abbildens der Natur sein, sie kann immer nur Mimesisillusion sein. Literatur vermag lediglich über den narrativen Realitätseffekt ‚realistisch‘ zu sein, denn im Rahmen des Erzählten wird immer nur eine mögliche Welt zitiert, die freilich extrem große Ähnlichkeit mit der realen Welt aufweisen kann, in der der Autor und der Rezipient existieren, identisch werden sie allerdings nicht, denn das Geschriebene selbst ist ja stets nur Teil der Realität.“

²¹ Ebd.

tografien lediglich auf eine konkrete Wirklichkeit verweisen würden und an sich bedeutungslos wären, würden literarische Texte in einer für sie spezifischen Medialität stets auf eine ihnen äußere Wirklichkeit reflektieren; und diese eben nicht bloß abbilden.²² Während literarische Texte „als fiktionale Texte gelesen werden“ würden, würden „photografische Bilder in erster Linie als Analogon der Wirklichkeit und damit als faktionaler dokumentarischer Garant des Realen rezipiert.“²³

Hertrampfs Verständnis literarischer Texte als prinzipiell fiktional – dass sie selbst leider nicht weiter begründet – muss jedoch zumindest mit Blick auf ein heutiges Literaturverständnis kritisch hinterfragt werden. So schließt Hertrampf eine ganze Reihe von Texten aus der Literatur aus, wie etwa Autobiographien, aber auch Reiseberichte, oder Tagebücher, die nach dem aktuell gültigen Verständnis von Literatur ebenso als faktual wie als literarisch verstanden werden können.

Uneindeutig bleibt auch, was Hertrampf mit dem Begriff „faktional“ meint. So lässt sich lediglich vermuten, dass Hertrampf hier eine Mischung zwischen Faktualität und Fiktionalität meint. Zu dieser Vermutung würde passen, dass nach Hertrampf Fotografien ‚tatsächlich‘ überhaupt nicht faktual wären: „Diese beinahe archaisch anmutende Erwartungshaltung stellt sich – wenn auch unterbewusst – fast automatisch ein, obwohl sie doch in vehementem Gegensatz zur allgemein betriebenen Photopraxis steht, man denke nur an die Werbephotographie.“²⁴

Hier scheint Hertrampf von einer hinter einer Kommunikationspraxis liegenden Fiktionalität fotografischer Bilder auszugehen. Fotografien würden zwar konventionell als

²² Ebd., S. 120: „Die Photographie bildet stets eine konkrete, singuläre, mögliche Welt in der Vollständigkeit aller optisch erfassbaren Elemente ab. Anders als die Sprache verfügt das Photo allerdings über keine Metasprache, kann also nicht wirklich selbstreflexiv sein. Die Signifikate der Photographie sind immer mittelbar und indirekt gegeben. Der literarische Text liefert hingegen mehr oder weniger abstrakte, unvollständige fiktionale Darstellungen der Wirklichkeit und charakterisiert sich gerade durch seine Unbestimmtheitsstellen (Ingarden) respektive Leerstellen (Iser). Zudem kann er, im Gegensatz zur Photographie, generalisierende Aussagen über die dargestellte Wirklichkeit machen.“

²³ Ebd., S. 126.

²⁴ Ebd.

faktual verstanden, wären dies jedoch *in Wirklichkeit* überhaupt nicht.²⁵ Diese These lässt sich nur halten, wenn man die Faktualität und Fiktionalität fotografischer Bilder an deren Medialität knüpft. Eine Position, die mit Blick auf die aktuelle Fiktionalitäts- und Faktualitätstheorie kritisch bewertet werden kann (vgl. Kapitel 3.1).

Mit Blick auf die neuere Forschung zur Intermedialität von Literatur und Fotografie ist auch Anne-Kathrin Hillenbachs Arbeit *Literatur und Fotografie* hervorzuheben.²⁶ In dieser Arbeit bleiben zugunsten einer systematischen Theoriearbeit detaillierte Analysen foto-lyrischer Arbeiten weitestgehend aus. Die wenigen von Hillenbach erwähnten foto-lyrischen Arbeiten sind dabei – analog zur Forschung zur Intermedialität von Literatur und Fotografie insgesamt – beinahe ausnahmslos prosaische Texte der Gattung der Epik. Auch Hillenbach berücksichtigt nicht die gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität in der Kombination dezidiert lyrischer Texte und fotografischer Bilder.

Auch nach Hillenbach würden Fotografien in der Regel in Bezug auf eine ihnen äußere Wirklichkeit als faktual verstanden werden, während literarische Texte dazu konträr als fiktional verstanden werden würden.²⁷ So würden literarische Texte, auch wenn sie von einer konkreten Person erzählen, stets auf den Menschen im Allgemeinen reflektieren,

²⁵ Wobei Hertrampf auch eine prinzipielle Fiktionalität fotografischer Bilder kritisch betrachtet. Vgl. ebd., S. 126–127: „Die postmoderne Lösung der Frage nach Lüge bzw. Unwahrheit der Photographie liegt im Gegensatz dazu in der Definition des photographischen Bildes als Fiktion [...]. Nimmt man an, die Photographie sei grundsätzlich fiktionaler Natur, so lügen Photos konsequenterweise ebenso wenig wie fiktionale Texte, die ja auf einem ‚Fiktionsvertrag‘ zwischen Autor und Leser beruhen. Doch auch wenn sich die Frage nach der photographischen Wahrheit auf der Grundlage dieses Postulats auf den ersten Blick problemlos auflösen lässt, so stößt diese Definition doch schnell an ihre Grenzen: Denn folgt man ihr mit aller Konsequenz bis ins Letzte, dann verliert die Photographie jeden Anspruch auf Authentizität und einhergehend damit jedwede Beweiskraft und dies hieße gleichsam, dass man die photographischen Zeitdokumente all der Kriegsgräuel und Genozide der Geschichte von vornherein als fingiert, imaginiert und konstruiert interpretierte. Die daraus resultierende ethisch-moralische wie politisch-ideologische Gefahr liegt auf der Hand.

²⁶ Hillenbach, A.-K.: *Literatur und Fotografie*.

²⁷ Ebd., S. 82–87, vgl. auch S. 37–57.

die Fotografie eines Menschen hingegen verweist nur auf diesen einen konkreten Menschen. Während Fotografien einen literarischen Text in Bezug auf eine allgemein als gültig anerkannte Wirklichkeit präzisieren, würden literarische Texte das auf Fotografien Dargestellte abstrahieren und in einen allgemeingültigen Kontext überführen.²⁸

Hillenbach löst diesen vermeintlichen Gegensatz zwischen einer konventionell als faktual verstandenen Fotografie und einer konventionell als fiktional verstandenen Literatur jedoch immer wieder gezielt auf, definiert aber zentrale Begriffe ihrer theoretischen Untersuchungen – wie etwa jene der Fiktionalität und Faktualität – leider nur ungenügend.²⁹ Dabei lässt sich auch bei Hillenbach immer wieder ein implizites Verständnis von Faktualität und Fiktionalität als immanente Eigenschaften literarischer Texte und fotografischer Bilder finden, das kritisch hinterfragt werden kann (vgl. Kapitel 3.1).³⁰

Auch wenn Hillenbach betont, dass fotografische Bilder stets auch subjektiv gestaltet wären und somit potentiell auch von der Wirklichkeit abweichen könnten, will sie foto-

²⁸ Ebd., S. 82–87.

²⁹ Ebd., S. 87–90.

³⁰ Vergleiche hier die in Kapitel 3.1 paraphrasierte *Institutionelle Theorie*. Erwähnt werden soll hier noch, dass Hillenbach einige konkrete Kriterien für die Untersuchung foto-literarischer Arbeiten, wie etwa die Unterscheidung zwischen einer expliziten und einer impliziten Bezugnahme eines literarischen Textes auf eine Fotografie, respektive der Möglichkeit der Unabhängigkeit von Text und Bild, anbietet. Außerdem könne nach Hillenbach zwischen verschiedenen Hierarchien im Zusammenwirken eines literarischen Textes mit einem fotografischen Bild unterschieden werden. All diese genannten Kriterien beruhen jedoch zum größten Teil auf dem allgemeinen Forschungsstand der Intermedialitätstheorie (Vgl. etwa Wolf, Werner: *Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: ders.: *Selected essays on intermediality by Werner Wolf. Theory and typology, literature-music relations, transmedial narratology, miscellaneous transmedial phenomena*. Leiden, Boston: Brill Rodopi 2018. S. 38–62) und berücksichtigen nur sehr bedingt das medienspezifische Verständnis fotografischer Bilder und literarischer Texte; geschweige denn das gattungsspezifische Verständnis lyrischer Texte. Vgl. Hillenbach, A.-K.: *Literatur und Fotografie*, S. 95–100.

grafische Bilder, ähnlich wie Hertrampf, prinzipiell als objektive Abbilder der Wirklichkeit verstanden wissen.³¹ Für literarische Texte hingegen sieht Hillenbach zwar grundlegend die Möglichkeit eines Verständnisses als faktual vor, hält ein solches aber für einen Ausnahmefall, der in ihren Untersuchungen kaum Berücksichtigung findet.³²

Hillenbachs primär theoretischer Überblick zum Verhältnis von Literatur und Fotografie wird ergänzt durch weitere Arbeiten, die sich vor allem der Untersuchung einzelner foto-literarischer Werke widmen. So untersucht etwa Irene Albers – die auch eine Monographie zum *Photographische[m] im Romanwerk Emile Zolas*, sowie einen ausführlichen Artikel zum Verhältnis von Fotografie und Literatur im Lexikon *Ästhetische Grundbegriffe* veröffentlicht hat³³ – in einem Aufsatz im Sammelband *Literatur & Visuelle Kultur* am Beispiel von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* das Verhältnis literarischer Texte und fotografischer Bilder.³⁴

In diesem widmet sich Albers zunächst der Geschichte eines von Gegensätzen geprägten Diskurses um das Verhältnis von Literatur und Fotografie, in dem stets auch die Medialität der Literatur und der Fotografie im Spiegel des jeweils anderen Mediums verhandelt wurde.³⁵ So wäre etwa das Nachdenken über die Medialität der Literatur symptomatisch für den Diskurs um ihr Verhältnis zur Fotografie: „Das Fotografische erscheint mit hin als eine Ebene der Selbstreflexion der spezifischen Möglichkeiten literarischer Medialität, fungiert als einmal imaginäres, mal reales Gegenüber der Literatur.“³⁶

³¹ Hillenbach, A.-K.: Literatur und Fotografie, S. 37–57.

³² Ebd., S. 55–58.

³³ Albers, Irene: Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas. München: Fink 2002; Albers, I.: Das Fotografische in der Literatur.

³⁴ Albers, Irene: Foto-Poetiken der Erinnerung in der Literatur des 20. Jahrhunderts. M. Proust: *À la recherche du temps perdu*. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Hrsg. von Claudia Benthien u. Brigitte Weingart. Berlin: DE GRUYTER 2014. S. 408–425.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 409, vgl. auch S. 418: „Literarische Selbstreflexion ist immer auch eine Form der Selbstreflexion des Mediums Sprache. Das ist seit der Erfindung der Fotografie eine Konstante in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Medium und gilt auch für Proust: Dabei steht die Sprache mit ihrer offenen Dynamik virtueller Bezüge und Analogien zwischen der zu großen Objektivierung und Fixierung

Das Verständnis der Fotografie ist nach Albers seit ihrer Erfindung von der Spannung zwischen Kunst und Dokumentation geprägt. So würden fotografische Bilder sowohl als unmittelbare Abbilder der Wirklichkeit, wie als subjektive Bezugnahmen zu derselben verstanden werden:

Darin spiegelt sich eine für die Fototheorie seit ihren Anfängen festzustellende Unentschiedenheit zwischen der formgebenden Tätigkeit der Optik und des Fotografen auf der einen Seite und der ihren Realitätsgehalt garantierenden Selbsttätigkeit des Mediums auf der anderen Seite, zwischen Fotografie als Kunst oder Übersetzung der Realität und Fotografie als Aufzeichnung von Spuren oder als „Emanation des Referenten“ aus den Silbersalzen, wie Barthes schreibt.³⁷

Albers verweist dabei auf die paradigmatische Unterscheidung fotografischer Bilder und literarischer Texte bei Barthes, der die Fotografie als *stummen Zeugen* und die Literatur demgegenüber als *Sprechenden* metaphorisiert, der jedoch nicht bezeugen könnte.³⁸ Fotografischen Bildern wird in diesem Vergleich primär eine referentielle Funktion zugeschrieben, wobei sie jedoch *bedeutungslos* wären, da sie nichts aussagen würden. Literarischen Texten wäre wiederum stets eine Aussage inhärent, sie würden jedoch nicht – wie die Fotografie – unmittelbar auf eine ihnen äußere Wirklichkeit referieren können.

Nach Albers wäre es eben diese Spannung eines konventionellen Verständnisses fotografischer Bilder als faktual und eines konventionellen Verständnisses literarischer Texte als fiktional, das in foto-literarischen Arbeiten immer wieder kritisch reflektiert werden würde:

In literarischen Texten, die sich [...] intensiv auf (eigene oder gefundene, reale oder fiktive, zeithistorische oder private) Fotografien beziehen, werden ‚Unglück‘ und ‚Lust‘ der Sprache angesichts der Fotografie in eine spannungsreiche Konstellation von Fiktion und Faktizität gebracht und damit auch neue Verfahren der Vertextung von Erinnerungen entwickelt [...].³⁹

der Fotografie – man denke an den Blick auf die Großmutter – und der zwar ästhetisch interessanten, aber bedrohlichen Serialisierung von Perspektiven durch das Medium (wie in der Kusszene).“

³⁷ Ebd., S. 419.

³⁸ Vgl. ebd.: Während die Fotografie nicht sagen kann, was sie zeigt, und etwas beweist, aber nicht preisgibt, was, ist die Sprache für Barthes mit dem komplementären Mangel behaftet. Sie kann nicht beweisen oder zeigen, was sie sagt, sie kann keinerlei Gewissheit über die Realität vermitteln.

³⁹ Ebd., S. 419–420. Vgl. auch Albers Ausführungen im Wörterbuch für Ästhetische Grundbegriffe: Albers, I.: Das Fotografische in der Literatur; sowie ihre Monographie: Albers, I.: Sehen und Wissen.

Die Gegenüberstellung einer konventionell als faktual verstandenen Fotografie und einer konventionell fiktional verstandenen Literatur ist auch in der Arbeit Silke Horstkottes zu finden.⁴⁰ Horstkotte führt jedoch aus, dass ein solches Verständnis fotografischer Bilder als prinzipiell faktual auch kritisch hinterfragt werden kann. Insgesamt nimmt Horstkotte so – ähnlich zu Albers – eine differenzierte Position bezüglich des Verhältnisses fotografischer Bilder zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit ein. Zwar würden Fotografien konventionell als *Abdruck der Wirklichkeit* verstanden werden, jedoch würden auch Fotografien als Bilder stets interpretiert werden und wären entsprechend bestimmten variablen Parametern ausgesetzt.⁴¹ Die Begriffe der Faktualität und Fiktionalität verwendet jedoch auch Horstkotte nur am Rande und bietet keine genauere Definition an.

Auch andere Forschungsarbeiten zum Verhältnis von Literatur und Fotografie arbeiten zwar immer wieder mit den Begriffen der Fiktionalität und Faktualität, bieten dabei jedoch ebenfalls keine explizite Definition an. So reflektiert auch Steinaecker, der in seiner Untersuchung foto-literarischer Arbeiten von Rolf-Dieter Brinkmann, Alexander Kluge und W. G. Sebald, sowie von Bertolt Brecht und Kurt Tucholsky, einen grundlegenden Beitrag zur Untersuchung foto-literarischer Arbeiten geleistet hat, die Möglichkeiten und Bedingungen des Verständnisses fotografischer Bilder als fiktional oder faktual nur oberflächlich in einem knappen Überblick zur Geschichte der Fotografietheorie.⁴²

Die These, dass sich fotografische Bilder und literarische Texte hinsichtlich ihres Verhältnisses zu einer ihnen äußeren Wirklichkeit oppositiv gegenüberstehen würden, lässt sich auch bei Ingrid Hölzl finden, die mit Bezug auf Ansätze aus der Autobiographieforschung – vor allem auf die Theorie des *Autobiographischen Pakts* von Lejeune – am Beispiel der Fotografien von Samuel Fosso eine Theorie der fotografischen Selbstdarstellung entwickelt.⁴³

⁴⁰ Horstkotte, S.: *Nachbilder*, S. 30–35.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 34–37.

⁴² Steinaecker, T. von: *Literarische Foto-Texte*.

⁴³ Hölzl, Ingrid: *Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso* 2008.

Hölzl erläutert den Unterschied zwischen der Beziehung der Literatur und der Fotografie zu einer ihnen äußeren Wirklichkeit mit den Begriffen der *Indexikalität* und des *Symbolismus*. Während literarische Texte in einem symbolischen Verhältnis zur Wirklichkeit stehen würden, wären fotografische Bilder mit derselben als indexikalische Zeichen unmittelbar verbunden.⁴⁴ Hölzl betont dabei jedoch, dass auch fotografische Bilder als Symbole verstanden werden können.⁴⁵

Eine solche differenzierte Position vertritt auch Schwanecke in ihrer Untersuchung des Verhältnisses der englischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur zum Medium der Fotografie. So merkt Schwanecke bezüglich der *Zeichenhaftigkeit* der Fotografie an:

In contrast to painted or drawn pictures the semiotic status of photographs has always been heavily disputed. They have been perceived as arbitrary, symbolic signs because they can be staged, manipulated and do not necessarily reproduce situations which really existed. Conversely, it has been argued that photographs are icons, as they are to a certain extent perfectly analogous to what they represent. Finally, they have been regarded as indices, since photographs are 'physically forced to correspond point by point to nature' and, as a consequence, are evidence for something that has actually been there in reality. Against all appearances, these classifications are not necessarily mutually exclusive. Quite the contrary: photographs can be seen as special signs which are in principle able to feature symbolical, iconic as well as indexical element (and, as a consequence, can be read as symbolical, iconic or indexical).⁴⁶

Doch auch wenn Schwanecke betont, dass Fotografien je nach Kontext in ihrem Verhältnis zu einer ihnen äußeren Wirklichkeit unterschiedlich verstanden werden können, geht auch sie nicht genauer auf die Frage der Fiktionalität oder Faktualität fotografischer Bilder ein. Die Frage, ob und wann Fotografien als faktual oder fiktional verstanden werden, respektive inwiefern sich die Konventionen und Regeln für das Verständnis fotografischer Bilder mit den Konventionen und Regeln für das Verständnis einer Äußerung als faktual oder fiktional überschneiden, bleibt auch bei Schwanecke unbeantwortet.

⁴⁴ Ebd., S. 123 Vgl. hier auch: Krauss, Rosalind: Anmerkungen zum Index. Teil 2. In: Paradigma Fotografie. Hrsg. von Herta Wolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002b. S. 265–276.

⁴⁵ Hölzl, I.: Der autoporträtistische Pakt, S. 17–46.

⁴⁶ Schwanecke, Christine: Intermedial storytelling. Thematisation, imitation and incorporation of photography in English and American fiction at the turn of the 21st century. Trier: WVT Wiss. Verlag Trier 2012, S. 32–33.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich im bisherigen Forschungsdiskurs zum Verhältnis von Literatur und Fotografie, die medienspezifische Frage nach den Möglichkeiten und Bedingungen von Fiktionalität und Faktualität immer wieder in der Gegenüberstellung einer konventionell als faktual verstandenen Fotografie und einer konventionell als fiktional verstandenen Literatur gefasst wird. Eine genaue Definition der Begriffe Faktualität und Fiktionalität bleibt dabei weitgehend aus.

Darüber hinaus ist auch eine gattungsspezifische Perspektive, die nach den Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität dezidiert lyrischer Texte fragt, bisher kaum Beachtung geschenkt worden. So wurden bisher beinahe ausnahmslos prosaische Texte der Gattung der Epik in der Kombination mit fotografischen Bildern untersucht.

Die hier vorgenommene Analyse der Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität in der intermedialen Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder rechtfertigt sich entsprechend in einer medien- und einer gattungsspezifischen Perspektive. Um das Phänomen der Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder in der Gegenwartsliteratur adäquat untersuchen zu können, sind – so die These – die Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität in der intermedialen Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder sowohl medien- wie gattungsspezifisch ausdifferenzieren. Der folgende theoretische Teil dieser Arbeit bildet als Analyse der medien- und gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität lyrischer Texte und fotografischer Bilder die methodische Grundlage für die Untersuchung ausgewählter foto-lyrischer Arbeiten der jüngeren Gegenwart.

3 Faktualität und Fiktionalität lyrischer Texte und fotografischer Bilder

3.1 Faktualität und Fiktionalität: Eine transmediale Perspektive

Bevor medien- und gattungsspezifisch die Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität für die Lyrik und die Fotografie herausgearbeitet werden können, bedarf es einer allgemein- respektive transmedial gültigen Definition des Begriffs der Fiktionalität und Faktualität. Für eine solche wird im folgenden Kapitel zunächst eine am aktuellen Forschungsstand orientierte Definition von Fiktionalität herausgearbeitet. Ausgehend von dieser wird die Position, dass Faktualität als Negativ zu Fiktionalität und als Synonym zu Nicht-Fiktionalität verstanden werden kann, kritisch hinterfragt. Anschließend wird eine eigenständige, an der Fragestellung dieser Arbeit ausgerichtete Definition von Faktualität und Fiktionalität entwickelt, die abschließend in ihrer transmedialen Gültigkeit kritisch überprüft wird.

Faktualität wie Fiktionalität wird hier zunächst als ein spezifisches – im Folgenden auszuarbeitendes – Verhältnis einer Äußerung zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit definiert. Wirklichkeit wird dabei pragmatisch als eine diskursiv formatierte Übereinkunft verstanden. Der Eiffelturm ist Teil unserer Wirklichkeit, da er allgemein als Teil unserer Wirklichkeit verstanden wird – im Gegensatz etwa zu Einhörnern. Wirklichkeit wäre in diesem Sinne das, was als wirklich definiert wird; und ist entsprechend diskursiv formatiert.⁴⁷

In diesem Sinne könnte theoretisch auch etwas *reales*, im Sinne von etwas tatsächlich Existierendem, als nicht wirklich verstanden werden; wie etwa die Vorstellung einer runden Erde im Mittelalter oder die Nicht-Existenz bestimmter Viren. Gleichzeitig könnte aber auch *nicht-reales* als wirklich verstanden werden; wie beispielsweise Einhörner. Wobei die Behauptung, Einhörner wären nicht wirklich, oder die Erde wäre eine Kugel, wiederum selbst ausschließlich auf einer diskursiv formatierten Annahme von Wirklichkeit beruht; ob es tatsächlich Einhörner gibt, kann hier zumindest aus eigener Erfahrung

⁴⁷ Vgl. zu diesem Verständnis von Wirklichkeit etwa Hertrampf, M. O. M.: Photographie und Roman, S. 117..

nicht konsequent ausgeschlossen werden. Mit Sicherheit kann hier jedoch festgehalten werden, dass Einhörner nicht Teil einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit sind. Wirklichkeit ist in diesem Sinne eine soziale Praxis, eine Institution.

Was genau auch außerhalb einer bestimmten Äußerung allgemein als gültig, respektive als tatsächlich im Sinne eines Teils unserer Wirklichkeit verstanden wird – oder was nicht – wird definiert durch bestimmte Konventionen und Regeln:

Thus, the category of theoretical objects and events exists in a liminal state between the factual and the nonfactual, with objects and events typically remaining on the nonfactual side of the boundary until enough people (or the right people, or institutions) confer the status of the (f)actual on them.⁴⁸

Ziel der folgenden Untersuchung ist es, dieses spezifische Verhältnis einer als faktual oder als fiktional verstandenen Äußerung, zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit herauszuarbeiten und so eine Definition von Faktualität und Fiktionalität mit einem transmedialen Gültigkeitsanspruch zu entwickeln.

Eine der wohl geläufigsten Definitionen von Fiktionalität geht davon aus, dass es als fiktional verstandenen Äußerung erlaubt ist von einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit abzuweichen, ohne für diese Abweichung – etwa durch den Vorwurf der Lüge – entsprechend sanktioniert zu werden. Fiktionalität kann in diesem Sinne als die Abweichung von einer als Norm definierten Kommunikationspraxis verstanden werden.⁴⁹ Wenn jemand sagt, er habe ein Einhorn gesehen, würde man ihm wohl aller Wahrscheinlichkeit nach der Lüge bezichtigen; sollte der Lügner dennoch auf seiner – von einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit abweichenden – Aussage bestehen, würde man ihn wahrscheinlich für verrückt erklären. Wird hingegen in einem als fiktional verstandenen Roman behauptet, jemand hätte ein Einhorn gesehen, wird diese Behauptung nicht – zumindest nicht zwingend – als Lüge sanktioniert. Ihr kann sogar Glauben geschenkt und für den Akt der Rezeption wird die Behauptung ein Einhorn gesehen zu haben, zumindest für die erzählte Welt, als gültig angenommen.

⁴⁸ Wolf, Mark J. P.: Typology of Nonfactual. In: Narrative Factuality. A Handbook. Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 111–126, S. 115.

⁴⁹ Vgl. zur Definition von Fiktionalität als eine von der Norm abweichende, als faktual definierte Kommunikationssituation: Franzen, Johannes: Factuality and Convention. In: Narrative Factuality. A Handbook. Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 533–542.

Dieses, heute in der akademischen Diskussion weit verbreitete Verständnis von Fiktionalität, definiert dieselbe als eine spezifische Kommunikationspraxis, die aufgrund bestimmter Regeln und Konventionen eine Äußerung von einer unmittelbaren Überprüfbarkeit an einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit befreit:

Propositions whose imaginings are mandated are fictional, and the fact that a given proposition is fictional is a fictional truth. Fictional worlds are associated with collections of fictional truths; what is fictional is fictional in a given world – the world of a game of make-believe, for example, or that of a representational work of art.⁵⁰

Während Fiktivität die Eigenschaft des Dargestellten bezeichnet – eine fiktive Figur etwa existiert nicht in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit – wird mit Fiktionalität die Äußerung, respektive ein bestimmtes Verständnis dieser Äußerung bezeichnet.⁵¹ Fiktionalität definiert entsprechend nicht die Verfasstheit einer Äußerung, sondern eine spezifische Kommunikationspraxis, in der die Äußerung aufgrund bestimmter Konventionen und Regeln in einem spezifischen Verhältnis zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit verstanden wird.⁵²

⁵⁰ Walton, Kendall L.: *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1990, S. 69.

⁵¹ Diese Definition von Fiktivität ist sich ihres pragmatischen Status durchaus bewusst, zur Problematik der Definition von Fiktivität, vgl. Köppe, Tilmann: Bausteine einer Theorie der Fiktionalität. In: *Fiktionalität. ein interdisziplinäres Handbuch.* Hrsg. von Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: DE GRUYTER 2014. S. 3–32, S. 6–7.

⁵² Walton geht dabei sogar davon aus, dass eine Fiktion im Sinne einer fiktionalen Äußerung, nicht einmal fiktive Elemente beinhalten muss: „But there is no reason why a work of fiction could not be exclusively about people and things (particulars) that actually exist.“ Walton, K. L.: *Mimesis as make-believe*, S. 74. Alexander Bareis erläutert mit Verweis auf diesen Satz von Walton: „Im Grunde genommen ist es also in Waltons Theorie möglich, dass ein fiktionales Werk nur wahre respektive faktische Propositionen enthält und nur von Entitäten handelt, die wirklich existieren.“ Bareis, J. Alexander: *Fiktionen als Make-Believe.* In: *Fiktionalität. ein interdisziplinäres Handbuch.* Hrsg. von Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: DE GRUYTER 2014. S. 50–67, S. 61–62; vgl. auch Rajewsky, Irina: *Theories of Fictionality and Their Real Other.* In: *Narrative Factuality. A Handbook.* Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 29–50

Fiktionen können also von Fiktivem handeln, müssen es jedoch – zumindest in Waltons Theorie des *Make-Believe* – keinesfalls. Eine Position, die jedoch in der Forschung durchaus umstritten ist. Vgl. etwa Zipfel, Frank: *Fiction across Media. Toward a Transmedial Concept of Fictionality.* In:

Fiktionalität wird aus dieser Perspektive verstanden als eine *Institution* oder eine *soziale Praxis*, die das Verständnis einer Äußerung im Verhältnis zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit regelt. Fiktionalität lässt sich in diesem Sinne als eine *Kommunikationspraxis* verstehen, die durch bestimmte Regeln und Konventionen bestimmt wird. Anhand dieser Konventionen und Regeln wird entschieden, wann – also unter welchen konkreten Bedingungen – eine Äußerung als fiktional verstanden wird.

Den Grundstein für eine solche *Institutionelle Theorie* legten Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen mit ihrer Definition von Fiktionalität als eine institutionelle Praxis:

An institutional practice, as we understand it, is *constituted* by a set of conventions and concepts which both regulate and *define* the actions and products involved in the practice. [...] An institution, in the relevant sense, is a rule-governed practice which makes possible certain (institutional) actions which are defined by the rules of the practice and which could not exist as such without those rules.⁵³

Auch hier wird Fiktionalität – analog zu Lamarque und Olsen – als eine bestimmte Kommunikationspraxis verstanden, die eine Äußerung von einem unmittelbaren Anspruch auf Gültigkeit in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit befreit.⁵⁴

Wann eine Äußerung als fiktional verstanden wird, wird dabei jedoch nicht willkürlich entschieden, sondern durch spezifische Regeln und Konventionen bestimmt. In diesem Sinne wird Fiktionalität hier als eine *soziale Praxis*, als eine *Institution* definiert, die als *Pakt*⁵⁵ zwischen einer Äußerung und ihrem Rezipienten verstanden werden kann.⁵⁶ In

Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology. Hrsg. von Marie-Laure Ryan u. Jan-Noël Thon. Lincoln: UNP - Nebraska Paperback 2014. S. 103–125, S. 105.

⁵³ Lamarque, Peter u. Stein Haugom Olsen: Truth, fiction, and literature. A philosophical perspective. Oxford: Clarendon Press 1994, S. 256.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 37..

⁵⁵ Der Begriff des Pakts ist insofern problematisch, als dass er das Verständnis einer Äußerung oder Darstellung als einen Akteur impliziert. Sieht man von dieser Implikation ab, wird der Begriff des *Pakts* hier jedoch als durchaus geeignet für die Definition von Faktualität und Fiktionalität verstanden.

⁵⁶ Bareis, J. A.: Fiktionen als Make-Believe, S. 63–64.

einem Punkt weicht die hier vertretene Definition jedoch von einer solchen *Institutionellen Theorie* ab, zumindest wie sie etwa von Tobias Klauk und Tilmann Köppe vertreten wird:

T ist genau dann ein fiktionaler Text, wenn gilt: (1) T wurde von seinem Verfasser mit der Absicht A verfasst, dass für Leser das Vorliegen von A ein hinreichender Grund ist, (i) sich vorzustellen, dass ein Sprecher/Erzähler mit den in T vorkommenden Sätzen bestimmte Sprechakte ausführt (obwohl sie wissen, dass gewöhnliche Sprechaktkonventionen zumindest zum Teil aufgehoben sind), und (ii) in eine vielschichtige imaginative Auseinandersetzung mit dem Gehalt der vorgestellten Sprechakte einzutreten und (iii) keine unmittelbaren Schlüsse vom Gehalt der Sätze von T auf das Vorliegen von Sachverhalten in der Wirklichkeit zu ziehen; und (2) der Gehalt der Sätze von T ist durch die fiktionalen Äußerungsakte bestimmt.⁵⁷

Es wird explizit nicht davon ausgegangen, dass Fiktionalität von einer Äußerungsinstanz intendiert sein muss. Eine Äußerung kann auch dann als fiktional verstanden werden, wenn dies von der Äußerungsinstanz überhaupt nicht vorgesehen wurde, respektive auch dann, wenn eine Intention einer solchen Äußerungsinstanz nicht festgestellt werden kann.⁵⁸

Fiktionalität wird hier definiert als eine spezifische, durch historisch wie kulturell wandelbare Konventionen und Regeln bestimmte Kommunikationspraxis, die eine Äußerung von einer unmittelbaren Überprüfbarkeit an einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit befreit. In der hier vertretenen Definition von Fiktionalität kann dabei ein und dieselbe Äußerung, je nach den aktuell gültigen Konventionen und Regeln, als fiktional oder eben nicht-fiktional verstanden werden – und zwar potentiell unabhängig von einer dieser Äußerung zugrundeliegenden Intention.

Diese Definition von Fiktionalität legt dabei implizit bereits ein bestimmtes Verständnis von Faktualität nahe. So lässt der hier verwendete Begriff der *Befreiung*, der in vielen Fiktionalitätstheorien zu finden ist, Rückschlüsse auf ein bestimmtes Verständnis von Faktualität zu.⁵⁹ Wird eine als fiktional verstandene Äußerung von einer unmittelbaren Gültigkeit *befreit*, dann wird implizit davon ausgegangen, dass fiktionale Äußerungen

⁵⁷ Köppe, Tilmann: Die Institution Fiktionalität. In: Fiktionalität. ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: DE GRUYTER 2014. S. 35–49, S. 40.

⁵⁸ Vgl. Bareis, J. A.: Fiktionen als Make-Believe, S. 63–64.

⁵⁹ Vgl. Franzen, Johannes: Fiktionskritik. Überlegungen zur 'Unwahrheit' des literarischen Erfindens. In: Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept. Hrsg. von Johannes Franzen, Patrick Galke u. a. Würzburg: Ergon Verlag 2018. S. 269–284, S. 269.

von einer Norm – in der das Geäußerte unmittelbar in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit zutrifft – abweichen würden.

Diese Norm einer typischen Kommunikationssituation ist es wiederum, die konventionell oft als Faktualität definiert wird. Während mit Fiktionalität also eine von der Norm abweichende Kommunikationspraxis definiert wird, wird mit Faktualität eine Norm definiert, in der das Geäußerte – zumindest theoretisch – unmittelbar an der Wirklichkeit überprüft werden kann.⁶⁰ Faktualität wird entsprechend immer wieder als Synonym zu Nicht-Fiktionalität definiert: „Thus, factuality as a concept is mainly used to describe the opposite of fictionality.“⁶¹

Auf dieses primär negative Verständnis von Faktualität als Synonym zu Nicht-Fiktionalität wurde bereits mehrfach kritisch hingewiesen, hier etwa von Werner Wolf:

⁶⁰ Vgl. Rajewsky, I.: Theories of Fictionality and Their Real Other, S. 31–32: Firstly, if *factuality* is defined as the counterpart of *fictionality*, a more precise definition of *factuality* evidently depends on one’s related understanding of *fictionality*. This is as much as to say that *factuality* is rooted within the fiction/ality debate and has been conceptualized in relation to *fictionality*. This is striking since nonfictional discourse is generally seen as the default mode of communication. Consequently, the main section of this contribution will outline the extent to which different conceptions of *fiction/ality* have affected the notion and understanding of *factuality*.”

⁶¹ Franzen, J.: Factuality and Convention, S. 533. Vgl. zur Tradition der Definition von Faktualität als Nicht-Fiktionalität auch Rajewsky, I.: Theories of Fictionality and Their Real Other, S. 39–40: “According to the *OED*, *fiction* is derived originally from Latin and means ‘to fashion or form: see FEIGN,’ and its obsolete meaning is ‘The action of fashioning or imitating’ (meaning 1a). Thus, *fictional* refers to a deliberate fabrication, whereas *nonfactual* does not necessarily imply something being fashioned or feigned, though the term can include such things. Thus, *fictional* seems to acclaim the fact that something is invented or made-up and seems to be in favor of the creative act, unlike *nonfactual*, which merely indicates a condition that lacks something. The meanings may be similar, but the attitude is different. The term *nonfiction* is formed as a negation of *fiction* and appears later than *fiction* (the *OED*’s earliest usage listed for the former is 1867, whereas it is 1398 for the latter, as ‘ficcions’). While not used as a pejorative, the term *nonfiction* is used to distinguish the two basic types of literature. Interestingly, it is the term *fiction* that appears to have been used as a pejorative, at least early in its history; meaning 3a describes it as ‘The action of ‘feigning’ or inventing imaginary incidents, existences, states of things, etc., whether for the purpose of deception or otherwise’ and lists examples of this meaning from 1605 to 1840. Today, neither *fictional* nor *nonfictional* imply a negative attitude, and the two are often found side by side in the same work.”

To begin with, the positive original terms of these two binary oppositions have contradictory meanings; *factual* and *fictional* are the positive terms, with *nonfactual* and *nonfictional* defined in opposition against them. The two positive terms, *fact* and *fiction*, are often paired as antonyms, instead of coupled with the negations that are etymologically directly derived from them. A quick look at the words *factual*, *fictional*, *nonfictional*, and *nonfactual* on Google's Ngram Viewer reveals that the positive terms are used far more often than their negative counterparts.⁶²

In der Definition von Faktualität als Nicht-Fiktionalität würde eine faktuale Äußerung theoretisch – im Gegensatz zu einer fiktionalen Äußerung – in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit als zutreffend verstanden werden. Als faktual verstandene Äußerungen müssen demnach nicht zwingend der Wirklichkeit entsprechen, können jedoch – im Gegensatz zu fiktionalen Äußerungen – als Lüge oder Falschinformation diffamiert werden, wenn sie fiktive Elemente beinhalten, also nicht in einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit zutreffen.⁶³

Als Beispiel würde das auf einer Fotografie Dargestellte prinzipiell als ‚wirklich‘ – im Sinne von: zutreffend in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit – verstanden werden. Bildet eine Fotografie jedoch eindeutig Erfundenes, also von dieser Wirklichkeit abweichendes, ab – wie beispielsweise ein Einhorn – könnte sie in ihrem Verständnis als faktual der Lüge respektive Täuschung bezichtigt werden. Ein als fiktional verstandenes Gedicht hingegen würde ‚lediglich‘ in einem mittelbaren Bezug zu einer ihm äußeren Wirklichkeit stehen. Selbst wenn das im Gedicht Geäußerte nicht einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit entsprechen würde, wäre es nicht möglich – oder unsinnig – es der Lüge überführen zu wollen.

Ansaulicher wird diese Unterscheidung von Fiktionalität und Faktualität, differenziert man – analog zur weiter oben nachvollzogenen Unterscheidung von Fiktionalität und Fiktivität – zwischen Faktualität und Faktizität. Während *faktisch* oder *fiktiv* die Eigenschaft von etwas Bezeichnetem meint, definiert Faktualität analog zu Fiktionalität eine bestimmte Kommunikationspraxis; eine spezifische, auf bestimmten Konventionen und Regeln beruhende Art und Weise der Rezeption.⁶⁴ Eine fiktionale Äußerung wäre von einem unmittelbaren Bezug auf eine auch außermedial allgemein als gültig anerkannte Wirklichkeit befreit, während eine faktuale Äußerung zumindest theoretisch stets

⁶² Wolf, M. J. P.: Typology of Nonfactual, S. 118–119.

⁶³ Vgl. Rajewsky, I.: Theories of Fictionality and Their Real Other, S. 32.

⁶⁴ Ebd., S. 36–39.

an einer solchen Wirklichkeit überprüft werden könnte, respektive für eine Abweichung von dieser Wirklichkeit entsprechend sanktioniert werden kann. Faktualität würde in diesem Sinne – analog zu Fiktionalität – eine auf bestimmten Konventionen und Regeln beruhende Kommunikationspraxis bezeichnen.

Das Verhältnis zwischen Fiktionalität und Fiktivität, sowie Faktualität und Faktizität, ist in der Forschung dabei durchaus umstritten. Während auf der einen Seite Fiktionalität zwingend mit Fiktivität verbunden wird – also davon ausgegangen wird, dass als fiktional verstandene Äußerungen zwingend fiktive Elemente beinhalten würden – trennt die andere Position Fiktionalität und Faktualität konsequent von Fiktivität und Faktizität. Sie geht davon aus, dass eine als fiktional verstandene Äußerung nicht zwingend fiktive Elemente beinhalten muss, also theoretisch auch ausschließlich von Faktischem handeln könnte; respektive dass eine als faktual verstandene Äußerung zumindest theoretisch ausschließlich etwas Fiktives bezeichnen könnte.⁶⁵

Hier wird aus einer vermittelnden Perspektive zwar von einer prinzipiellen Verbindung zwischen Fiktionalität und Fiktivität sowie Faktualität und Faktizität ausgegangen, jedoch ohne Fiktivität oder Faktizität als zwingendes Kriterium für Fiktionalität oder Faktualität zu verstehen. So würden als fiktional verstandene Äußerungen konventionell auch fiktive Elemente beinhalten, sie müssten dies jedoch nicht. Als faktual verstandene Äußerungen wiederum würden konventionell aus Fakten bestehen, müssen dies jedoch ebenfalls nicht. Grundsätzlich kann die Fiktivität von etwas Dargestellten also als Fiktionalitätssignal verstanden werden.

Jedoch können auch als faktual verstandene Äußerungen fiktive Elemente beinhalten, ohne der Lüge oder der Täuschung bezichtigt zu werden, wie etwa Franzen am Beispiel

⁶⁵ Vgl. zur Unterscheidung des Verhältnisses von Fiktionalität/Fiktivität und Faktualität/Faktizität: ebd., S. 38: “It should be noted that, with regard to *Faktualität* as a term and concept, the German-language debate nonetheless features two conflicting positions (both of which employ the term *Faktualität* as synonymous with *Nicht-Fiktionalität*): – The first one indeed links *Fiktionalität/Faktualität* to *Fiktivität/Faktizität*. For instance, Frank Zipfel takes the position that *Fiktionalität* is always determined by *Fiktivität*. Conversely, this implies that factual narratives are linked to facticity. The second and prevalent position disengages the concepts from one another and thus also explicitly detaches the concept of *Faktualität* from *Faktizität* or *Nicht-Faktizität*. This position therefore considers *Fiktionalität* and *Fiktivität* as well as *Faktualität* and *Faktizität* as logically independent notions.”

eines Rankings des Online-Magazin *Slate* betont. Dieses listet verschiedene konventionell als faktual verstandene Genres nach ihrer Erlaubnis zur Darstellung von Fiktivem:

A special case of factual texts that lays claim to some of the epistemological licenses of fictionality is the factual literary narrative. Creative nonfiction is as much (and sometimes more) concerned with its aesthetics as with the truths of its story. Authors such as Joan Didion, David Foster Wallace or David Sedaris have used the form of the personal essay to write about cultural problems in a style that has been praised for its beauty or humor as much as for its insightfulness. Problems arise when fabrications in these works are uncovered. This was the case with Wallace and Sedaris who had to admit to embellishments in their work. The online-magazine *Slate* even published a visual guide, classifying authors according to how much they could “make stuff up.” The reason the authors give for this guide is that “recent years have seen a cornucopia of storytellers – journalists, memoirists, humorists, novelists, and so on – fudging facts”. Unsurprisingly, at the top of the chart with a clear ‘No’ one finds the journalist (embodied by Stephen Glass). Second place among those authors who should not invent elements of their stories is the memoirist (embodied by James Frey, who was uncovered as a liar, too).⁶⁶

Doch auch wenn faktuale Äußerungen unter bestimmten Umständen fiktive Elemente beinhalten dürfen: Die grundsätzliche Regel, dass fiktionale Äußerungen gegenüber faktualen Äußerungen die Erlaubnis besitzen, von Fiktivem zu handeln, ohne der Lüge bezichtigt werden zu können, bleibt davon unberührt.

Das in als fiktional verstandenen Äußerungen Dargestellte wird entsprechend nicht zwingend als faktisch im Sinne von gültig in einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit verstanden. Es besteht zumindest die Möglichkeit, dass das Geäußerte auch fiktiv sein kann. Als faktual verstandene Äußerungen hingegen können zwar ebenfalls, bis zu einem gewissen Maß, fiktive Elemente beinhalten, das in ihnen Dargestellte wird jedoch prinzipiell als zutreffend in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit verstanden; auch wenn die Möglichkeit der Lüge und Täuschung besteht.

Faktualität wird hier – analog zu Fiktionalität – als eine durch spezifische Konventionen und Regeln bestimmte Kommunikationspraxis definiert, in der das Geäußerte in einem unmittelbaren Bezug zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit steht und in dieser als zutreffend verstanden wird. Analog zu der hier vertretenen Definition von Fiktionalität wird angenommen, dass Faktualität zwar nicht zwingend intendiert sein muss, jedoch stets durch spezifische Konventionen geregelt wird.

Faktualität wird aus dieser Perspektive explizit nicht als Synonym zu Nicht-Fiktionalität verstanden. Nicht jede nicht als fiktional verstandene Äußerung wird automatisch als

⁶⁶ Franzen, J.: *Factuality and Convention*, S. 538.

faktual verstanden, respektive nicht jede nicht als faktual verstandene Äußerung wird zwingend als fiktional verstanden. Während in einem alltäglichen Gespräch Faktualität zwar als Normalfall und Fiktionalität als ein davon abweichender und entsprechend markierter Sonderfall verstanden werden kann, ist für konventionell fiktionale Äußerungen, wie etwa literarische Texte, genau das Gegenteil der Fall. Faktualität muss in diesen, als Abweichung von der Norm, entsprechend markiert sein.

Um konventionell als fiktional verstandene Medien, oder auch Genres, als faktual zu verstehen, sind spezifische Marker notwendig, die aufgrund bestimmter Konventionen und Regeln als Faktualitätssignale verstanden werden können.⁶⁷ Faktualität wird in diesem Fall ebenso als eigenständige Kommunikationspraxis verstanden, wie Fiktionalität. Eine Position, die etwa an die Arbeit Irina Rajewskys anschließt:

This becomes apparent from the implications arising from pragmatic approaches to fictional narratives. Whenever one assumes a fictional ‘contract’ between author and reader or conceives of fictionality as an ‘institution’ or as a ‘convention’, one also presupposes a *nonfictional* contract, an institution or a convention of nonfictionality. Just as in the case of fictional narratives, an appropriate reception of factual narratives requires the reader to assume an appropriate attitude or disposition, approaching a given narrative *as* fictional or factual.⁶⁸

Definiert man Faktualität nicht als ‚Nicht-Fiktionalität‘, sondern als eine eigenständige Kommunikationspraxis, sind auch Äußerungen denkbar, die weder als faktual noch als fiktional verstanden werden können. Also Äußerungen, für deren Verständnis die Frage nach Fiktionalität oder Faktualität eine untergeordnete oder sogar überhaupt keine Rolle spielt.

⁶⁷ Für den Begriff ‚Faktualitätssignal‘ vgl. Rajewsky, I.: *Theories of Fictionality and Their Real Other*, S. 42: “While the term *signpost* or *signal of fictionality* can be considered a standard one in the international debate (in German: *Fiktions-* or *Fiktionalitätssignal*), the term *signal of factuality* (*Faktualitätssignal*) has recently gained popularity particularly in the German-language debate. In conceptual analogy to *Fiktionalitätssignal*, *Faktualitätssignal* serves to denote textual as well as para- or contextual strategies that indicate a given narrative’s factual status, thus triggering a ‘factual reading’ of the respective text.”

⁶⁸ Ebd., S. 39–40.

So lässt sich beispielsweise kritisch fragen, inwiefern das Verständnis eines Gemäldes als fiktional oder faktual tatsächlich einen Erkenntnisgewinn verspricht oder nicht vielmehr irrelevant sein kann. Und auch bei lyrischen Texten kann gefragt werden, ob diese immer zwingend als faktual oder fiktional verstanden werden müssen, oder ob vielleicht die Frage nach deren Verständnis als faktual oder faktual weniger relevant ist.⁶⁹

Nicht ausgeschlossen wird hier außerdem die Möglichkeit, dass aufgrund gleichzeitig greifender Konventionen und Regeln eine Äußerung sowohl als faktual wie als fiktional verstanden werden kann.⁷⁰ Eine Position, die an die Theorie des *Kompositionalismus* anschließt:

⁶⁹ Vgl. für eine ausführliche Auseinandersetzung mit dieser These Kapitel 3.2.3.

⁷⁰ Von der Möglichkeit der Gleichzeitigkeit respektive Parallelität von Konventionen und Regeln, die ein faktuales Verständnis indizieren, sowie von Konventionen und Regeln, die ein fiktionales Verständnis einer Darstellung indizieren, geht auch die Theorie der ‚Autofiktion‘ aus, die diese Gleichzeitigkeit als bewusstes Stilmittel einer bestimmten Art von Texten definiert. Vgl. etwa Rajewsky, I.: *Theories of Fictionality and Their Real Other*, S. 43: „The fact that these boundaries [zwischen Faktualität und Fiktionalität, Anm. Des Autors] are permeable constructs and can thus be undermined does not suggest that one should question their existence. On the contrary, it is only when one conventionally recognizes a demarcation that one can play with the boundaries concerned, challenge them or even cross and renegotiate them. This also applies to autofictional formats, which unfold their specific potential on the very basis of conventionalized demarcations between fictionality and factuality (in the case of literary autofiction, notably challenging the established disjunction between author and narrator).“ Vgl. auch Schaefer, Christina: *Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion*. In: *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht : Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Irina O. Rajewsky u. Ulrike Schneider. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. S. 299–326; sowie Zipfel, Frank: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität*. In: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis u. Gerhard Lauer. Berlin: DE GRUYTER 2009. S. 285–314, S. 311: „Das Charakteristikum der Autofiktion ist die Verbindung von zwei sich eigentlich gegenseitig ausschließenden Praktiken: die referentielle Praxis und die Fiktions-Praxis. [...] Das Verhältnis von Fiktionalität und Literarität wird in all seinen Variationen thematisiert: von der literaturtheoretischen Frage, inwiefern Literarität durch Fiktionalität bestimmt werden kann, über die Frage des Verhältnisses zwischen Fiktionalität und Poetizität bis hin zu rechtlichen Problemen zwischen der ›Freiheit‹ der Fiktion und den Persönlichkeitsrechten der Dargestellten.“

Der Kompositionalismus schließlich wurde als Antithese zum Automatismus formuliert. Seine Kernthese besteht dementsprechend in der Behauptung, dass fiktionale Texte nicht vollständig fiktional sein müssen, sondern Mischungen aus fiktionalen und faktualen Textpassagen sein können.⁷¹

Fiktionalität wie Faktualität werden hier nicht als sich ausschließende Gegensätze verstanden, sondern als zwei eigenständige, durch spezifische Regeln und Konventionen bestimmte Kommunikationspraktiken, die das Dargestellte in ein bestimmtes Verhältnis zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit setzen.

Dieses Verständnis von Fiktionalität und Faktualität erhebt dabei explizit einen transmedialen Gültigkeitsanspruch. Dieser kann sich auf aktuelle Ansätze in der Forschung stützen, auch wenn eine solche Übertragung genuin literaturtheoretischer Begriffe auf andere Medien zu Recht mitunter durchaus kritisch gesehen wird.⁷² So betont etwa Zipfel, dass bei einer solchen Übertragung stets die Sinnhaftigkeit, das heißt die Möglichkeit eines Erkenntnisgewinns, kritisch überprüft werden muss.⁷³ Auch Zipfel betont dabei, dass es nicht für jede Äußerung sinnvoll ist, nach deren Fiktionalität oder Faktualität zu fragen, da längst nicht jede Äußerung hinsichtlich ihrer Referenzialität bestimmt wäre.⁷⁴

⁷¹ Konrad, Eva-Maria: Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft. Münster: Mentis 2014, S. 477.

⁷² Vgl. etwa Zipfels und Ryans Kritik an Walton, S. 32.

⁷³ Vgl. Zipfel, F.: Ein institutionelles Konzept der Fiktion, S. 19–20.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 24–25: „Es ist möglich, dass es Kunstformen gibt, für deren praktisches und theoretisches Verständnis das Konzept der Fiktion irrelevant, ja irreführend ist. Allgemeine Überlegungen zu mehr oder weniger abstrakten Konzepten, wie dem der Fiktion/Fiktionalität, sollten allerdings m. E. Antworten auf konkrete ästhetische Fragestellungen ermöglichen, z.B. das Verständnis von kulturellen und künstlerischen Phänomenen vertiefen oder eine dieses Verständnis befördernde Einordnung oder Gruppenbildung hervorbringen. Eine Theorie der Fiktion sollte deshalb als heuristisches Hilfsmittel gesehen werden, das uns erlaubt, komplexe kulturelle und künstlerische Interaktionen besser zu verstehen, bzw. das uns Werkzeuge und Kategorien an die Hand gibt, um solche Interaktionen zu analysieren und zu beschreiben. Insofern kann es durchaus sein, dass das Konzept der Fiktionalität nicht für alle Kunstformen theoretisch gleichermaßen fruchtbar zu machen ist. [...] Es stellt sich in diesem Zusammenhang nicht nur die Frage, ob eine Ausweitung des Fiktionskonzeptes auf solche Bereiche sinnvoll ist, sondern auch ob die Konzeption eines transmedialen Fiktionskonzeptes, das solche Phänomene umfassen will, nicht zu undifferenzierten oder gar verzerrenden Bestimmungen führt.“

Eine Definition von Faktualität und Fiktionalität mit einem transmedialen Gültigkeitsanspruch darf also nicht die Unterschiede zwischen den Medien zugunsten einer allgemeingültigen Definition vernachlässigen, sondern muss diese im Gegenteil kritisch herausarbeiten.⁷⁵ Auch wenn Faktualität und Fiktionalität hier als transmedial gültige Kommunikationspraktiken definiert werden, wird explizit nicht davon ausgegangen, dass die Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität für alle Medien und auch Gattungen identisch wären.⁷⁶ Wann und unter welchen konkreten Umständen eine Äußerung als faktual und/oder als fiktional verstanden werden kann, muss stets medien-spezifisch ausdifferenziert werden.⁷⁷

⁷⁵ Vgl. Zipfel, F.: *Fiction across Media*, 103; vgl. außerdem Zipfel, F.: Ein institutionelles Konzept der Fiktion, S. 24: „Jede Art der Fiktionstheorie sollte die spezifische Natur der Kunstform und des Mediums berücksichtigen, für die sie formuliert wird. Eine transmediale Fiktionstheorie müsste deshalb so konzipiert sein, dass sie den Unterschieden zwischen den Kunstformen und Medien, für die sie gelten soll, Rechnung tragen kann, ohne diese Unterschiede in inadäquater Weise zu nivellieren.“

⁷⁶ Vgl. etwa Rajewsky, I.: *Theories of Fictionality and Their Real Other*, S. 33, vgl. auch S. 45: “More generally, reference is not necessarily verbal: it can also be visual (e.g. a photograph makes reference claims without being of a discursive nature). The same holds for fiction. Not every fiction is verbal (paintings can be, and very often are, fictional), and not every fiction, or even every verbal fiction, is narrative: both a painted portrait [...] and a verbal description of a unicorn are fictions without being narrations. Factual narrative is a species of referential representation, just as fictional narrative is a species of nonfactual representation. And of course not every verbal utterance without factual content is a fiction: erroneous assertions and plain lies are also utterances without factual content. Indeed, fiction, and its species narrative fiction, are best understood as a specific way of producing and using mental representations and semiotic devices, be they verbal or not.”

⁷⁷ Eine Position, die im Wesentlichen etwa auch im von Enderwitz und Rajewsky herausgegebenen Sammelband *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien* vertreten wird. Vgl. Enderwitz, Anne u. Irina O. Rajewsky (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*, S. 12–13: „Vor diesem Hintergrund sind der Titel und das Selbstverständnis des vorliegenden Bandes zu sehen, der ganz bewusst den Aspekt des Künste- und *Medienvergleichs* in den Mittelpunkt stellt und auf dieser Basis einen Beitrag zu einer ‚transmedialen Fiktionalitätstheorie‘ zu leisten sucht. [...] Sicherlich geht es transmedial konzipierten Ansätzen zunächst einmal um *Gemeinsamkeiten* unterschiedlicher Medien, die es – ausgehend von einem gewissen Abstraktionsniveau – überhaupt erst erlauben, eine transmediale Relevanz der je einschlägigen Phänomene, Kategorien oder Konzepte zu konstruieren. Gleichzeitig aber erlaubt es eine transmedial ausgerichtete Forschungsperspektive gerade auch, mediale *Spezifika und Differenzen* in den

Die These, dass es medien- wie gattungsspezifische Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität gibt, beruht dabei auf der Annahme, dass zwischen dem Verständnis einer Darstellung als faktual oder fiktional und dem Verständnis einer Darstellung als fotografisch oder lyrisch – oder auch als Computer- oder Videospiele, Spielfilm, Dokumentation, etc. – Berührungspunkte existieren. So sind die Konventionen und Regeln für das Verständnis eines lyrischen Textes als faktual oder fiktional gegenüber jenen Konventionen und Regeln für das Verständnis einer Fotografie als faktual oder fiktional zu unterscheiden, respektive müssen kritisch miteinander verglichen werden.

Die Frage nach der Faktualität und Fiktionalität eines fotografischen Bildes ist also prinzipiell identisch mit der Frage nach der Faktualität und Fiktionalität eines lyrischen Textes. Die Frage jedoch, wann und warum genau eine Fotografie als faktual oder fiktional verstanden werden kann, muss von der Frage, wann und warum ein lyrischer Text als faktual oder fiktional verstanden werden kann, unterschieden werden.⁷⁸

Blick zu bekommen, meint also nicht einfach eine übergreifende ‚Anwendbarkeit‘, sondern auch ein Ausloten von Differenzen. Vgl. auch Ryan, Marie-Laure: Fiktion, Kognition und nichtverbale Medien. In: "Es ist, als ob". Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. Hrsg. von Gertrud Koch u. Christiane Voss. München: Fink 2009. S. 69–86, S. 84–86.

⁷⁸ Vgl. auch Rajewsky, I.: Theories of Fictionality and Their Real Other, S. 41–42:

3.2 Fiktionale Lyrik?

Gemessen an den Verkaufszahlen war Yahya Hassans Debüt *Yahya Hassan: Degit* der erfolgreichste Lyrikband in der jüngeren Geschichte Dänemarks. Die große mediale und auch politische Aufmerksamkeit, die Hassans Verse erfuhren, widmete sich dabei weniger der formalen Struktur der Gedichte – wobei auch diese immer wieder positiv hervorgehoben wurde – sondern vor allem dem Bezug der lyrischen Texte zur Autobiographie ihres Autors. Aufgewachsen in einem als ‚Ghetto‘ verrufenen Stadtteil wurde die Person Yahya Hassan und seine Erlebnisse unmittelbar mit seinen Gedichten verknüpft. Seine Verse wurden immer wieder als autobiographische Dokumente verstanden, die das Leben vieler Jugendlicher beschreiben würden, die aufgrund ihrer äußeren Erscheinung und ihrer sozialen Herkunft diskriminiert werden.⁷⁹

UMZUG

HEIM NUMERO EINS WO ICH UNTERGEBRACHT WAR
 WAR IN EINEM KAFF AUF DEM LAND IN DER NÄHE VON
 VEJLE
 DORT WOHNTE DER NACHWUCHS VON SÄUFERN
 DER NACHWUCHS VON JUNKIEMÜTTERN
 SIE ERTRUGEN ES NOCH ZU GEBÄREN
 DOCH ERTRUGEN NICHT DIE EXISTENZ
 DIE AUS IHREM SCHOSS KAM
 ICH PISSTE INS FEUER WENN SIE STOCKBROT
 MACHTEN
 UND FUHR MIT DEM TRAKTOR ZUM LADEN
 WENN DIE BETREUER NICHT FAHREN WOLLTEN
 ICH VERBRIET MEIN GANZES TASCHENGELD FÜR
 KIFFEN
 UND STAHL SÜSSES UND LIMO UND ALK
 ICH SCHLUG MICH MIT ALLEN UND JEDEM
 [...] ⁸⁰

Die, die Rezeption von Hassans Gedichten bestimmende Identifizierung der Person des Autors mit seinen Texten, würde in einigen Teilen der Lyriktheorie vehement abgelehnt werden. Allein die Frage, inwieweit die Äußerungsinstanz in einem Gedicht unter gewissen Umständen mit der Person der Autorin oder des Autors identifiziert werden kann –

⁷⁹ Vgl. etwa Ich bin die wandernde Zielscheibe. Wer war Yahja Hassan? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (17.5.2020).

⁸⁰ Hassan, Yahya: Gedichte. Berlin: Ullstein 2014.

und die Verse so als autobiographisch verstanden werden – wurde in der Lyriktheorie der letzten Jahrzehnte zumeist entschieden abgelehnt.

So hat sich in der Lyriktheorie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend eine strikte Trennung von Äußerungs- und Autorinstanz durchgesetzt und damit auch ein Verständnis der Lyrik als fiktional. Diese Trennung und das daraus resultierende Verständnis der Lyrik als fiktional wird in der jüngeren Gegenwart jedoch zunehmend in Frage gestellt. Die Möglichkeit, dass die Verse Hassans auch als autobiographisch verstanden werden können, ist in der neueren Lyriktheorie wieder denkbar.

Bevor hier jedoch aus einer gattungsspezifischen Perspektive die Möglichkeiten und Bedingungen des Verständnisses lyrischer Texte als faktual oder fiktional untersucht werden, wird zunächst ein knapper Überblick zu den Möglichkeiten und Bedingungen der Fiktionalität und Faktualität literarischer Texte im Allgemeinen gegeben. Festzuhalten ist hier zunächst, dass die Fiktionalitäts- wie Faktualitätsforschung nicht nur ein genuin literaturtheoretisches Phänomen ist – das sich erst in den letzten Jahren zunehmend einer allgemein medientheoretischen Perspektive öffnet (vgl. Kapitel 3.1) – sondern, dass sich die bisherige Forschung auch primär mit prosaischen Texten der Gattung der Epik beschäftigt hat. Eine gattungsspezifische Perspektive blieb in der Fiktionalitäts- wie Faktualitätsforschung bisher weitgehend aus und ist auch heute noch nur in Ansätzen vorhanden.

Der Begriff der Faktualität fand bis zum Ende des 20. Jahrhunderts primär als Antagonist zu jenem der Fiktionalität Verwendung und literarische Texte wurden konventionell als fiktional verstanden. Als faktual wurden im Wesentlichen nicht-literarische Texte bezeichnet, wie etwa journalistische oder auch autobiographische Texte. Und auch wenn in den letzten Jahrzehnten die Möglichkeit der Faktualität literarischer Texte in der Literaturtheorie in weiten Teilen Konsens geworden ist, so wird ein literarischer Text nach wie vor von einigen Teilen der Literaturwissenschaft prototypisch als fiktional verstanden, wie etwa hier bei Martínez und Scheffel:

[...] was ganz offensichtlich zur adäquaten Rezeption nicht nur dieses Romans, sondern von Dichtung überhaupt gehört: Soll sie ihre Wirkung entfalten können, müssen wir ihre Rede als die authentische (wenn auch fiktive) Rede eines bestimmten (wenn auch fiktiven) Sprechers verstehen, die nicht auf nichts, sondern auf bestimmte (wenn auch z.T. fiktive) Dinge referiert.⁸¹

⁸¹ Martínez, M. u. M. Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 13–14.

Diese weitverbreitete Trennung von Autor- und Äußerungsinstanz für das Verständnis literarischer Texte beschreibt auch Pettersson in einem 2019 publizierten Aufsatz zum Verhältnis von Literarizität und Faktualität. Pettersson schließt dabei mit Blick auf die Gegenwart die Möglichkeit des Verständnisses literarischer Texte als faktual zwar nicht grundlegend aus. Doch auch wenn das Kriterium der Literarizität längst nicht mehr die Möglichkeit der Faktualität ausschließen würde, betont Pettersson ein nach wie vor festzustellendes Spannungsverhältnis zwischen Faktualität und Literarizität. So würde die Faktualität literarischer Texte immer wieder als ein von dem Normalfall der Fiktionalität abweichender Sonderfall verstanden, der einer entsprechenden Rechtfertigung bedarf.⁸²

Ausgehend von der Annahme, dass auch literarische Texte prinzipiell als faktual verstanden werden können, die Untersuchung der Faktualität literarischer Texte jedoch spezifischer Methoden bedarf, hat sich dabei in den letzten Jahren ein mittlerweile umfassender Forschungsdiskurs zu den konkreten Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität literarischer Texte formiert.

Das folgende Kapitel widmet sich dabei der Suche nach einer Antwort auf die Frage, wann und unter welchen konkreten Umständen ein dezidiert lyrischer Text als fiktional oder eben faktual verstanden werden kann, als den gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen des Verständnisses lyrischer Texte als faktual oder fiktional.

Ziel ist es dabei nicht lyrische Texte in einer für sie spezifischen Fiktionalität oder Faktualität zu definieren. Vielmehr sollen die Konventionen und Regeln, die das Verständnis lyrischer Texte bestimmen, mit jenen Konventionen und Regeln verglichen werden, die unser Verständnis eines Textes als faktual oder fiktional bestimmen. Dabei wird, analog zum bereits für die Literatur allgemein festgestellten Spannungsverhältnis zwischen Literarizität und Faktualität, von einer tendenziellen Nicht-Faktualität lyrischer Texte ausgegangen: Im Normalfall würden lyrische Texte als fiktional, oder zumindest nicht-faktual verstanden. Diese Hypothese wird in den folgenden Kapiteln auf Basis aktueller Arbeiten der Lyriktheorie kritisch hinterfragt und so die gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen des Verständnisses lyrischer Texte als fiktional oder faktual herausgearbeitet.

⁸² Pettersson, A.: Factuality and Literariness.

Die Basis für eine solche Untersuchung bietet dabei die im folgenden Kapitel vorgekommene und an einem Mehrkomponentenmodell und einer Prototypentheorie orientierte Definition der Lyrik (Kapitel 3.2.1). Dieses Verständnis der Lyrik bildet die Basis für einen kritischen Vergleich der Konventionen und Regeln für das Verständnis eines Textes als lyrisch, mit den Konventionen und Regeln für das Verständnis eines Textes als faktual und fiktional.

Hier wird zunächst gefragt, inwiefern eine für lyrische Texte typische Kommunikationssituation die Möglichkeiten und Bedingungen ihres Verständnisses als fiktional oder faktual beeinflusst (Kapitel 3.2.2). In einem zweiten Kapitel wird anschließend gefragt, inwiefern eine für lyrische Texte typische Ästhetizität das Verständnis derselben als faktual oder fiktional bestimmt (Kapitel 3.2.3) und abschließend wird in einem dritten Kapitel gefragt, inwiefern eine für lyrische Texte typische Temporalität ausschlaggebend für Verständnis derselben als fiktional oder faktual sein kann (Kapitel 3.2.4).

3.2.1 Die Lyrik in einem Mehrkomponentenmodell: Merkmale und Tendenzen lyrischer Texte

Die Lyrik ist zusammen mit der Epik und dem Drama eine der grundlegenden Ordnungskategorien für literarische Texte. Die Zuordnung eines Textes zur Gattung der Lyrik bestimmt, neben einer Vielzahl weiterer Ordnungskategorien, wie etwa Genrebezeichnungen, zentral sein Verständnis. Je nachdem, ob ein Text als *lyrisch*, *dramatisch* oder *episch* verstanden wird, gelten für dessen Verständnis unterschiedliche Regeln und Konventionen. Ein, der Gattung der Lyrik zugeordneter Text, wird anders verstanden, als ein Text, der der Gattung der Epik oder dem Drama zugeschrieben wird. Die Lyrik als Gattung existiert entsprechend schlicht durch die Tatsache, dass bestimmte Texte aufgrund bestimmter Merkmale als lyrisch – also der Gattung der Lyrik zugehörig – verstanden werden, respektive, dass als lyrisch verstandenen Texten, bestimmte Merkmale und Eigenschaften zugeschrieben werden.⁸³

Die hier vertretene Definition der Gattung der Lyrik orientiert sich grundsätzlich an einer deskriptiven Perspektive, die untersucht, welche Merkmale und Eigenschaften lyri-

⁸³ Vgl. Wolf, W.: *The Lyric*, S. 21–22.

schen Texten – unter Berücksichtigung einer historischen und auch kulturellen Variabilität – konventionell zugeschrieben werden. Die hieraus ableitbaren Regeln und Konventionen für das Verständnis eines Textes als lyrisch werden in den folgenden Kapiteln dann kritisch mit den Regeln und Konventionen für das Verständnis eines Textes als fiktional oder faktual verglichen.

Für die Frage nach den Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität lyrischer Texte ist aus dieser deskriptiven Perspektive nicht relevant, welche Eigenschaften alle lyrischen Texte miteinander teilen, sondern vielmehr, welche für die Lyrik als typisch verstandenen Merkmale und Tendenzen die Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität lyrischer Texte beeinflussen, oder genauer: an welchen Punkten sich die Regeln und Konventionen für das Verständnis eines Textes als lyrisch und die Regeln und Konventionen für das Verständnis eines Textes als fiktional oder faktual überschneiden.

Die Frage, was genau Lyrik ist oder was das Verständnis eines Textes als lyrisch bestimmt ist wohl eine der umstrittensten Fragen in der Lyriktheorie. Und dies, obwohl viele intuitiv recht eindeutig bestimmen würden, ob ein vorgelegter Text lyrisch ist oder nicht. Auch wenn es also schwer sein mag begrifflich exakt zu benennen was einen lyrischen Text ausmacht, lässt sich nicht leugnen, dass es eine relativ genaue, wenn auch nicht zwingend reflektierte Vorstellung davon gibt, wie ein lyrischer Text aussieht und wie mit einem solchen umzugehen ist.⁸⁴

Während sich die moderne Gattungstheorie in ihren Ursprüngen im 18. Jahrhundert – etwa bei Charles Batteux und Johann Adolf Schlegel⁸⁵ – mit Bezug auf die Antike noch

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 22.

⁸⁵ Vgl. zur Gattungstheorie im 18. Jahrhundert etwa ebd., S. 21: “‘The lyric’ is a familiar category in literary studies. This familiarity is above all due to a well-known attempt at a systematization of ‘poetry’ by Johann Wolfgang v. Goethe: in a famous passage in his *Noten und Abhandlungen zum Westöstlichen Divan* he distinguished between the epic, the lyric and drama (‘Epos, Lyrik und Drama’) as ‘natural forms of poesy’ (‘Naturformen der Poesie’). This ternary differentiation, which can be traced back to Charles Batteux’s *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, was subsequently taken up by innumerable scholars all over the world. It has since become an undisputed basis for most generic classifications of literature (not only of metrical poetry), so that it now is no longer confined to French or German criticism, but has gained an almost world-wide relevance.”

auf eine natürliche Ordnung literarischer Texte berief, werden Gattungen heute vorwiegend als sozial konstruierte Ordnungspraktiken verstanden, die – anhand bestimmter Konventionen und Regeln – sowohl die Produktion wie Rezeption literarischer Texte steuern. Ein Verständnis von Gattungen, das etwa auch von Werner Wolf vertreten wird:

Genres such as the lyric [...] are in fact not fixed essences that are defined by a finite number of inalienable textual traits, but flexible communicative devices that are located in the minds of both authors and recipients and enable them (in most cases) to encode and decode the generic affiliation of individual texts correctly. Thus, before a poem is written or read, poets and readers already possess a notion of 'poeticalness' or 'lyricalness' as part of their cultural competence.⁸⁶

Gattungen lassen sich analog zu Wolf als eine auf bestimmten Konventionen und Regeln beruhende und entsprechend markierte Produktions- wie Rezeptionsweise literarischer Texte verstehen. Aus dieser Perspektive wird nicht gefragt, was ein lyrischer Text ist, sondern, welche gattungsspezifischen Strukturen in der Produktion wie Rezeption lyrischer Texte festzustellen sind und wie diese systematisch geordnet werden können. Die Frage, ob es die Lyrik als natürliche Entität überhaupt gibt und wenn ja, wie sie aussieht, interessiert aus dieser Perspektive nicht.

Orientierungspunkt für einen solchen deskriptiven Lyrikbegriff ist Wolfs, an einer *Prototypentheorie* angelehnte Definition der Lyrik. Wolf geht dabei von einem *Prototyp* eines lyrischen Textes aus, dem er bestimmte Merkmale und Eigenschaften zuschreibt. Für das Verständnis eines Textes als lyrisch müssen dabei nicht alle prototypischen Merkmale zutreffen, sondern lediglich Einzelne:

A prototype is characterized by a number of features that are mentally stored and are then used as standards for the identification of phenomena which are intuitively felt to be similar, but on closer inspection may turn out to correspond to these standards to various degrees only. These features, however, are not fixed and in each case necessary defining qualities, but characteristic tendencies.⁸⁷

So schreibt Wolf lyrischen Texten beispielsweise die Eigenschaft der ‚Mündlichkeit‘ zu, jedoch ohne davon auszugehen, dass jede lyrische Äußerung sich zwingend als auditiv

⁸⁶ Ebd., S. 33; vgl. auch Petzold, Jochen: Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, 3; 11-19; sowie Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. Information und Synthese. München: Wilhelm Fink Verlag 1973, S. 221.

⁸⁷ Wolf, W.: The Lyric, S. 34. Neben Wolf definiert etwa auch Petzold die Lyrik anhand einer solchen Prototypentheorie. Vgl. Petzold, J.: Sprechsituationen lyrischer Dichtung.

manifestieren müsste, noch dass ‚Mündlichkeit‘ als Eigenschaft lediglich als lyrisch verstandenen Texten zugeschrieben werden würde.

Insgesamt benennt Wolf die folgenden neun Merkmale und Tendenzen, die unser Verständnis eines Textes als lyrisch bestimmen würden:

1. Mündlichkeit
2. Kürze
3. Abweichung von der Alltagssprache
4. Verse / ‚Vershaftigkeit‘
5. Selbstreferenzialität
6. Monologizität
7. Subjektivität
8. ‚Nicht-Narrativität‘
9. Absolutheit / ‚Nicht-Referenzialität‘⁸⁸

Diese Konventionen und Regeln, die das Verständnis eines Textes als lyrisch bestimmen, werden in den folgenden Kapiteln mit den Konventionen und Regeln für das Verständnis eines Textes als faktual oder fiktional verglichen. Prinzipiell wird dabei davon ausgegangen, dass nicht alle Eigenschaften und Merkmale, die lyrischen Texten zugeschrieben werden, für deren Verständnis als fiktional oder faktual gleichermaßen relevant

⁸⁸ Vgl. Wolf, W.: *The Lyric*, S. 41. Die Merkmale und Tendenzen, die Wolf der Lyrik zurechnet, decken sich dabei in weiten Teilen mit dem Mehrkomponentenmodell Müller-Zettelmanns, auf das sich Wolf auch selbst explizit bezieht. Vgl. Wolf, W.: *The Lyric*, S. 21–22. So definiert Müller-Zettelmann etwa auch die Kürze als zentrales Merkmal lyrischer Texte, wobei sie darüber hinaus auch eine für lyrische Texte typische Reduktion des Dargestellten hervorhebt. Vgl. Müller-Zettelmann, E.: *Lyrik und Metalyrik*, S. 73–83. Viele der von Wolf genannten Merkmale und Eigenschaften lyrischer Texte überschneiden sich entsprechend mit den von Müller-Zettelmann in ihrem Mehrkomponentenmodell genannten. So sind Wolfs Ausführungen zu einer für lyrische Texte typischen ‚Abweichung von der Alltagssprache‘ in weiten Teilen deckungsgleich zu denen Müller-Zettelmanns bezüglich einer für lyrische Texte typischen ‚Devianz‘. Auch die von Wolf angeführte ‚Selbstreferenzialität‘ lyrischer Texte ist unter demselben Begriff bei Müller-Zettelmann zu finden, während die von Müller-Zettelmann herausgearbeitete ‚Tendenz zu erhöhter epistemologischer Subjektivität‘ lyrischer Texte bei Wolf schlicht unter dem Begriff der ‚Subjektivität‘ zusammengefasst ist.

sind. So ist es für das Verständnis eines Textes als faktual oder fiktional etwa weniger relevant, ob dieser mündlich vorgetragen wird oder lediglich schriftlich vorliegt. Ebenso kann auf den ersten Blick keine Relevanz einer für lyrische Texte typischen Monologizität für das Verständnis eines Textes als faktual oder fiktional erkannt werden.

Anders sieht dies – so die Hypothese – jedoch bei den folgenden drei Merkmalen aus, die lyrischen Texten konventionell zugeschrieben werden. So wird lyrischen Texten eine typische Kommunikationssituation (vgl. bei Wolf die Punkte Monologizität und Subjektivität) zugeschrieben wird, die für das Verständnis eines Textes als faktual oder fiktional ausschlaggebend sein kann. Diese Korrelation wird in Kapitel 3.2.2 genauer untersucht.

Außerdem werden lyrischen Texte konventionell als ästhetisch geformte Gebilde verstanden und eine solche ästhetische Dimension kann auch ausschlaggebend für das Verständnis eines Textes als faktual oder fiktional sein. Diese These korrespondiert wiederum mit Wolfs These einer für lyrische Texte typischen *Abweichung von der Alltagssprache*, sowie einer für diese typischen *Nicht-Referenzialität*. In Kapitel 3.2.3 wird untersucht, inwiefern eine für lyrische Texte als typisch verstandene Ästhetizität das Verständnis derselben als faktual oder fiktional beeinflusst.

Abschließend wird in Kapitel 3.2.4 untersucht, inwiefern eine für lyrische Texte als typisch verstandene Temporalität das Verständnis derselben als faktual oder fiktional beeinflusst, wobei diese These mit Wolfs Punkt der *Nicht-Narrativität* lyrischer Texte korrespondiert. Hier wird analysiert, inwieweit eine bestimmte Temporalität eines Textes, dessen Verständnis als faktual oder fiktional bestimmen kann.

3.2.2 Die Kommunikationssituation in lyrischen, faktualen und fiktionalen Texte

Ein Autor-Ich, das sich im Hier und Jetzt konstituiert und seine ganz eigene, subjektive Wahrnehmung der Welt in Verse fasst. Die auch heute noch anzutreffende Vorstellung, dass sich in lyrischen Texten unmittelbar die Autorin oder der Autor selbst äußern würde, reicht bis ins 18. Jahrhundert zurück und auch wenn sie aus lyriktheoretischer Perspektive naiv anmuten mag, so besitzt sie für das intuitive Verständnis lyrischer Texte vermutlich nach wie vor eine nicht zu unterschätzende Relevanz.

Als faktual oder fiktional verstandenen Äußerungen ist eine je spezifische Kommunikationssituation zu eigen, die sich unmittelbar aus dem Verhältnis der Äußerung zu einer

auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit ableiten lässt. In literarischen Texten manifestiert sich diese spezifische Kommunikationssituation primär in dem Verhältnis der textinternen Äußerungsinstanz zur textexternen Person der Autorin oder des Autors.

Versteht man einen Text als fiktional, wird die Äußerungsinstanz als fiktiv verstanden.⁸⁹ Diese übernimmt zwar unmittelbar die Verantwortung für das von ihr Geäußerte, kann also etwa auch als unzuverlässig verstanden werden, sie ist jedoch keine tatsächliche – und damit etwa juristisch belangbare – Person und entsprechend von der textexternen Person des Autors zu unterscheiden. Wird ein Text hingegen als faktual verstanden, so ist auch die Äußerungsinstanz im Text nicht fiktiv, sondern wird unmittelbar mit der Person der Autorin oder des Autors identifiziert. Eine Identifikation, die die Grundlage für die Überprüfung des Geäußerten an einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit bildet.

Das Verständnis eines Textes als fiktional oder faktual bedingt also unmittelbar das Verhältnis von Autor- und Äußerungsinstanz: In einem als faktual verstandenen Text werden Autor- und Äußerungsinstanz miteinander identifiziert, in einem als fiktional verstandenen Text hingegen voneinander getrennt. Ausgehend von dieser Feststellung einer für faktuale und einer für fiktionale Texte konstitutiven Kommunikationssituation, kann nach einer für die Lyrik prototypischen Kommunikationssituation gefragt werden und diese anschließend mit jener für faktuale und für fiktionale Texte verglichen werden.

Bereits Hegel definierte in seiner Gattungstheorie die Lyrik dabei als subjektiv im Sinne des unmittelbaren Ausdrucks der Autorin oder des Autors.⁹⁰ Er verstand Autor- und Äußerungsinstanz jedoch nicht als völlig identisch, sondern beschrieb deren Verhältnis als durchaus widersprüchlich:

⁸⁹ Vgl. etwa Hillebrandt, Claudia: Figur und Person im Gedicht. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 148–163.

⁹⁰ Wobei Hegel sich zentral auf bereits vorhandene Gattungstheorien bezog, etwa auf jene von Johann Adolf Schlegel und seine Exegese der Gattungstheorie von Charles Batteux. Vgl. Zipfel, Frank: Lyrik und Fiktion. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2011. S. 184–189, S. 185.

Der Dichter ist er selbst und auch nicht; er gibt nicht sich, sondern etwas zum besten und ist gleichsam Schauspieler, der unendlich viel Rollen durchspielt, [...] doch, was er auch darstellen mag, immer zugleich sein eigenes künstlerisches Inneres, das Selbstempfundene und Durchlebte lebendig darein verwebt.⁹¹

Spätere Lyriktheorien, die sich auf Hegels Theorie beziehen – wie etwa jene von Dilthey, Vischer, Kommerell oder Staiger – haben Hegels widersprüchliches Verständnis des Verhältnisses von Autor- und Äußerungsinstanz jedoch oft auf eine schlichte Identität reduziert, indem sie davon ausgingen, dass sich die Dichter:in in der Lyrik unmittelbar selbst zum Ausdruck bringen würde.⁹² Die Ich-Instanz in einem Gedicht wäre stets mit der Person der Autorin oder des Autors zu identifizieren. Zugespitzt wurde diese Theorie im Begriff der ‚Erlebnislyrik‘, der – zum allgemeinen Dichtungsparadigma ausgerufen – jede lyrische Äußerung als Äußerung des Dichters verstanden wissen wollte.⁹³

⁹¹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke. Zehnter Band. Dritte Abteilung. Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik. Berlin: Duncker und Humblot; Unger 1838, S. 429.

⁹² Vgl. Dilthey, Wilhelm: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens ; zweite Hälfte: Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik. 7., unveränd. Aufl. Stuttgart: Teubner 1994; Vischer, Friedrich Theodor von (Hrsg.): Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 2. Auflage. Hildesheim: Olms 1975; Kommerell, Max: Gedanken über Gedichte. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Klostermann 1985; und Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. 5. Auflage. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1983.

⁹³ Anzumerken ist hier, dass die Identität von Autor- und Äußerungsinstanz im Begriff der Erlebnislyrik keinesfalls zu einem Verständnis lyrischer Texte als faktual führte, sondern gerade zu einem Verständnis lyrischer Texte als fiktional. Vgl. hierzu etwa Lampart, Fabian: Plädoyer für die Skalierung. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 105–123, S. 112–113: „Warum haben wir solche Probleme damit, das Nebeneinander von faktischen Referenzen und einer differenzierten ästhetischen Gestaltung in einem lyrischen Text als faktual zu konzeptualisieren? Historisch ist der Beginn der Fiktionalisierung der ›Sprecher‹-Stimme wohl am ehesten in der gerade in der deutschsprachigen Lyriktheorie prominenten Annäherung von Lyrik und Subjektivität zu sehen, die sich im Konzept der ›Erlebnislyrik‹ verdichtete. Die für biographistische Lektüren attraktive und von den Autoren selbst gelegentlich beförderte Annäherung von im Gedicht inszeniertem Ich und empirischem Autor wurde in der Interpretationspraxis im Sinne der Subjektivitätstheorie modifiziert. Es gehe eben nicht um die Erlebnisse eines bestimmten empirischen Subjekts, sondern vielmehr um Erlebnisse mit einem gewissen Allgemeingültigkeitsanspruch.“

Dieses Verständnis einer für die Lyrik konstitutiven Identität von Autor- und Äußerungsinstanz dominierte bis in das 20. Jahrhundert hinein die Lyriktheorie. Erstmals kritisch hinterfragt wurde es von Margarete Susman, die mit dem Begriff des *lyrischen Ichs* die Äußerungsinstanz kategorisch von der Person der Autorin oder des Autors trennte. Susman – und im Anschluss Oskar Walzel – wendete sich gegen eine bis dato dominierende Lesart lyrischer Texte als autobiographische Zeugnisse:

Die Blüte der modernen Lyrik, isoliert betrachtet, strömt einen so starken Duft der individuellen Seele aus, dass ihre Wurzel und ihr Keim und damit ihr innerstes Gerüst darüber vergessen wurden. Nur so lässt sich die eigentümliche Tatsache erklären, dass selbst die Ästhetik so lange die Lyrik als ein persönliches, ja subjektives Gebilde betrachtete, dass sie das in ihr redende Ich für das persönliche des Dichters halten konnte.

[...] Wenn so allerdings das Ich in der Lyrik eine entscheidendere Stelle einnimmt, wenn es in ihr die Basis des ganzen Gebäudes ist, so muss doch gerade darum für das lyrische Ich die Tatsache umso reiner bestehen bleiben, dass es prinzipiell eine Erhöhung des empirischen Ich zu einem übergeordneten formalen ist.⁹⁴

Walzel griff Susmans Begriff des *lyrischen Ichs* auf und baute ihn zu einer umfassenden Lyriktheorie aus. Beide wendeten sich gegen ein mit Bezug auf Hegel propagiertes Verständnis der Lyrik als subjektiv, mit dem jeder Vers auf das Innere des Dichters zurückgeführt und entsprechend als autobiographisches Selbstzeugnis interpretiert wurde:

Das ‚Ich‘ der reinen Lyrik ist so wenig persönlich und subjektiv, dass es eigentlich einem ‚Er‘ gleichkommt. Denn Gegenstand der reinen Lyrik ist nicht ein vereinzelt, einmaliges Erlebnis, sondern etwas Allgemeines, immer Wiederkehrendes, das von der Persönlichkeit des Dichters sich rein und vollständig abgelöst hat.⁹⁵

Auch wenn der Begriff des *lyrischen Ichs* heute durchaus kritisch diskutiert wird, prägt die mit ihm in der Regel einhergehende Differenzierung zwischen Autor- und Äußerungsinstanz die Lyriktheorie bis heute.⁹⁶ Prominente Ausnahme ist das von Hamburger oder

⁹⁴ Susman, Margarete: Ichform und Symbol. In: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ludwig Völker. Stuttgart: Reclam 1990. S. 290–293; vgl. auch: Susman, Margarete: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart: Strecker & Schröder 1910, S. 18–20.

⁹⁵ Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Heidelberg: Quelle & Meyer 1968, S. 270.

⁹⁶ Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2015, S. 182–184.

auch Culler für lyrische Texte ausgerufene Faktualitätspostulat, mit dem die Lyrik – gegenüber der Prosa und dem Drama – in der Identität von Autor- und Äußerungsinstanz definiert wird.⁹⁷ Folgt man Hamburger, sind lyrische Texte als faktual zu verstehen:

Wir erleben das lyrische Aussagesubjekt, und nichts als dieses. Wir gehen nicht über sein Erlebnisfeld hinaus, in das es uns bannt. Dies aber besagt, dass wir die lyrische Aussage als Wirklichkeitsaussage erleben, die Aussage eines echten Aussagesubjekts, die auf nichts anderes bezogen werden kann als eben auf dieses selbst. Gerade das unterscheidet ja das lyrische Erlebnis von dem eines Romans oder Dramas, dass wir die Aussagen eines lyrischen Gedichtes nicht als Schein, Fiktion, Illusion erleben.⁹⁸

Auch wenn Hamburgers Definition der Lyrik vergleichsweise viel Aufmerksamkeit erfuhr, wurde sie in der Absolutheit eines *Wirklichkeitspostulats* für lyrische Texte doch zumeist vehement abgelehnt.⁹⁹ Durchgesetzt hat sich in der Lyriktheorie vielmehr ein entgegengesetztes Verständnis lyrischer Texte als prinzipiell fiktional und der damit verbundenen kategorischen Trennung von Autor- und Äußerungsinstanz.¹⁰⁰ Eine Position, die etwa auch Wolf vertritt:

⁹⁷ Culler, Jonathan D.: *Theory of the lyric*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press 2015; Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. 3. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 1977; vgl. auch Müller, R.: *Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen?*, S. 94: „Der auffälligste Unterschied zwischen Culler und Hempfer betrifft aber die Position des Autors im Verhältnis zum Adressanten, denn den kommunikativen Akt des Adressanten versteht Culler im Anschluss an Hamburger als ‚Wirklichkeitsaussage‘.“

⁹⁸ Hamburger, K.: *Die Logik der Dichtung*, 239f. Vereinzelt wurde die Theorie einer für lyrische Texte konstitutiven Faktualität auch aufgegriffen, etwa von Culler, J. D.: *Theory of the lyric*.

⁹⁹ Vgl.: Zipfel, F.: *Lyrik und Fiktion*, S. 164; Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* 2001, S. 300–301; Burdorf, D.: *Einführung in die Gedichtanalyse*, S. 167.

¹⁰⁰ Vgl. Müller, R.: *Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen?*, S. 89: „Hier setzt auch das Interesse dieses Beitrags an: Wie die nachfolgende Diskussion ausgewählter theoretischer Arbeiten zeigen soll, orientieren sich tatsächlich viele gegenwärtige Definitionen von Lyrik mehr oder weniger offen an einem Adressantenmodell, indem sie zum Beispiel eine notwendige Fiktionalisierung der Gattung aufgrund einer Vermittlungsstruktur setzen oder die Lyrik aufgrund einer besonderen Redehaltung des Dichters bestimmen. Insofern findet sich dabei auch häufig die Auffassung, dass ein lyrisches Ich, der Sprecher (oder welche Instanz auch immer in der Position des lyrischen Adressanten postuliert wird) notwendigerweise vom Autor unterschieden werden muss. Diese Annahme wird im Folgenden als ‚dekontextualisierter Adressant‘ betrachtet.“

There are only two basic features that are unproblematic, since they constitute the common literary ground in which the lyric is embedded and where it is supposed to occupy a particular domain (notably as opposed to drama and narrative fiction), namely that a poem is a literary **text** and that it is **fictional**.¹⁰¹

Für Wolf sind – neben einer Reihe prototypischer Merkmale – lediglich zwei Merkmale für lyrische Texte verbindlich: Fiktionalität und Literarizität. Die Fiktionalität lyrischer Texte ist für Wolf sogar derart selbstverständlich, dass er eine Begründung seiner These für nicht notwendig erachtet.¹⁰² Wolf schließt dabei die Möglichkeit der Faktualität sogar für literarische Texte insgesamt aus.¹⁰³ Eine These, die mit Blick auf die aktuelle Fiktionalitäts- und Faktualitätstheorie in der Literaturwissenschaft zumindest einer Erläuterung bedürfen würde.

Die These, dass spezifisch lyrische Texte prinzipiell fiktional oder zumindest nicht-faktual wären, lässt sich etwa auch bei Lejeune finden. In seiner einflussreichen Theorie des *autobiographischen Pakts* schließt Lejeune die Gattung der Lyrik explizit von der Möglichkeit eines Verständnisses als faktual aus.¹⁰⁴ Lyrische Texte können nach Lejeune nicht autobiographisch sein oder verstanden werden, da die Äußerungsinstanz als eine Art Leerstelle nicht mit der Person der Autorin oder des Autors identifiziert werden könne.

¹⁰¹ Wolf, W.: *The Lyric*, S. 23-24; vgl. auch S. 30-31. Hervorhebungen im Original.

¹⁰² Vgl. auch Müller, R.: *Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen?*, S. 91.

¹⁰³ Vgl. die diskursive Verbundenheit der Konzepte der Fiktionalität und der Literarizität Kapitel 2.2.

¹⁰⁴ Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 230–245; vgl. auch Bode, Frauke: *Autobiographical/Autofictional Poetry*. In: *Handbook Autobiography/Autofiction*. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin: DE GRUYTER 2017. S. 473–484, S. 474–475: “Philippe Lejeune’s influential definition in *Le pacte autobiographique* (1975) explicitly limits autobiographical writing to prose. Interestingly, and in contrast to the observation made above that the ‘I’ in poetry is often confused with the ‘I’ of the author, Lejeune sees the reader of poetry as perceiving an open deixis without reference and context. Nevertheless, for formal definition as autobiography, he stipulates the existence of a clear identity between the author, the narrator, and the protagonist, an equation consolidated by Gérard Genette. This would suggest that a poem can qualify as autobiography if it is spoken by a real person who tells his or her life story in retrospect.”

Lejeune schließt hier an die Theorie einer ‚Leerdeixis‘ in der Lyrik an, die etwa auch von Spinner und Stierle vertreten wird.¹⁰⁵ In dieser wird davon ausgegangen, dass die Äußerungsinstanz in lyrischen Texten in der Regel unbestimmt ist und deswegen mehr oder weniger frei identifiziert werden kann, in der Regel durch die Rezeptionsinstanz selbst. Die Äußerungsinstanz in einem Gedicht wäre entsprechend nicht mit der Autorin zu identifizieren, sondern die Rezipientin oder der Rezipient würde sich selbst mit dieser identifizieren. Mit Verweis auf diese Position schließt Lejeune die Möglichkeit der Identität von Autor- und Äußerungsinstanz für die Gattung der Lyrik – und damit auch die Möglichkeit der Faktualität – prinzipiell aus:

[...] in den meisten Fällen ist das ‚Ich‘ der Gedichte ja ein ‚Ich‘ ohne Referenz, in das sich ein jeder Leser einzufühlen vermag: Gefühl ‚von der Stange‘. Die universelle Subjektivität der Lyrik unterscheidet sich grundsätzlich von der autobiographischen Rede, die ein Kommunikationsverhältnis zwischen zwei verschiedenen, deutlich voneinander getrennten Personen voraussetzt.¹⁰⁶

In den letzten Jahren lassen sich jedoch immer mehr Arbeiten finden, die eine deutlich differenziertere Position im Hinblick auf das Verhältnis von Autor- und Äußerungsinstanz in der Lyrik vertreten. Diese sehen sowohl die Möglichkeit der Identität, wie der Differenz zwischen der textinternen Äußerungsinstanz und der textexternen Person der Autorin oder des Autors vor.¹⁰⁷

In aktuellen Arbeiten der Lyriktheorie wird dieses Verhältnis zwischen Autor- und Äußerungsinstanz vor allem unter der Frage „Wer spricht das Gedicht?“ verhandelt. So heißt es etwa in der Einleitung der 2020 erschienenen *Grundfragen der Lyrikologie*:

¹⁰⁵ Vgl. Stierle, Karlheinz: Die Identität des Gedichts. Hölderlin als Paradigma. In: Identität. Hrsg. von Odo Marquard u. Karlheinz Stierle. München: Fink 1979 (= Poetik und Hermeneutik 8). S. 505–552; und Spinner, Kaspar Heinrich: Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt am Main: Akad. Verlagsges 1975.

¹⁰⁶ Lejeune, P.: Der autobiographische Pakt, S. 294–295.

¹⁰⁷ Vgl. etwa Müller, R.: Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen?, S. 99: „Auf dem gegenwärtigen Stand der Debatte erscheint es aber sowieso verfrüht, vermutlich auch insgesamt ungünstig, die Definition der Lyrik mit einer spezifischen Äußerungsstruktur zu verknüpfen. [...] Eine Festschreibung der Gattung auf eine notwendig fiktionale Adressanteninstanz wäre nicht zuletzt eine bedauerliche Einschränkung der Lyrikologie.“

Wer spricht im Gedicht? Ist es der Dichter? Das ‚lyrische Ich‘? Das ‚Textsubjekt‘? Oder ist die ‚Äußerungsinstanz‘ im Gedicht gar eine Unbestimmtheitsstelle des Textes, die Rezipienten beliebig ausfüllen können, indem sie sich entweder den Dichter, sich selbst oder eine fiktive Figur vorstellen?¹⁰⁸

Dabei wird immer wieder nach der autobiographischen Dimension lyrischer Texte gefragt, etwa bei Sonja Klimek, Frauke Bode oder Fabian Lampart.¹⁰⁹ Versteht man einen lyrischen Text als autobiographisch, so identifiziert man die Äußerungsinstanz mit der Person der Autorin oder des Autors, die oder der Auskunft über sich selbst und die eigene Geschichte gibt. Da das in einem solchen Text Geäußerte auch für eine textexterne Wirklichkeit als gültig verstanden wird – konkret für die Person der Autorin oder des Autors – müsste der rezipierte Text entsprechend zumindest in Teilen als faktual verstanden werden.¹¹⁰

Arbeiten, die nach der autobiographischen Dimension konkreter lyrischer Texte fragen, wenden sich entsprechend gegen eine kategorische Trennung von Autor- und Äußerungsinstanz für das Verständnis lyrischer Texte, wie sie etwa – zumindest implizit – von Burdorf vertreten wird, der die Möglichkeit der Identität von Autor- und Äußerungsinstanz als eine ‚biographische Lesart‘ negiert, die die Literarizität der Lyrik verkennen würde.¹¹¹

¹⁰⁸ Hillebrandt, Claudia, Sonja Klimek u. a.: Einleitung: Wer spricht das Gedicht? Adressantenmarkierung in Lyrik. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 1–24, S. 2.

¹⁰⁹ Klimek, Sonja: Lyrik und Autobiographik. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018a. S. 177–206; Lampart, F.: Plädoyer für die Skalierung; Bode, F.: Autobiographical/Autofictional Poetry.

¹¹⁰ Vgl. etwa Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographieforschung. Alte Fragen - neue Perspektiven. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2017.

¹¹¹ Vgl. Burdorf, D.: Einführung in die Gedichtanalyse, S. 188. Vgl. auch ebd.: „Aber wenn man ein Gedicht in seinem unmittelbaren lebensgeschichtlichen Situations- und Adressatenbezug verortet, so setzt man es mit anderen pragmatischen Äußerungen in dieser Situation wie beispielsweise einem Brief gleich. Das ist eine durchaus legitime Herangehensweise, aber man muss sich darüber im Klaren sein, dass man das Gedicht dann ausschließlich als biographisches Dokument, nicht jedoch als literarisches Kunstwerk liest. Als literarischer Text betrachtet tritt das Gedicht dagegen aus den konkreten Bedingungen seiner Entstehung heraus“

Auch wenn es verschiedene Möglichkeiten der Bezugnahme zwischen Autor- und Äußerungsinstanz in der Lyrik geben würde, so würde sich ein Verständnis eines lyrischen Textes als literarisch und als (auto-)biographisch grundsätzlich ausschließen, da „ein kategorialer Unterschied zwischen dem empirischen Urheber (dem Autor oder der Autorin) und dem sprachlich konstituierten Ich eines Gedichts besteh[en]“ würde.¹¹²

Eine solche Identität von Autor- und Äußerungsinstanz für lyrische Texte – und damit auch die Möglichkeit ihres Verständnisses als faktual – schließt auch Müller-Zettelmann kategorisch aus. Eine solche wäre in letzter Konsequenz stets „illusorisch“ und würde lediglich über die eigentliche Fiktionalität lyrischer Texte hinwegtäuschen:

Die Tatsache, dass in Verkennung der ontologischen Trennlinie zwischen Realität und Fiktion das lyrische Ich oft mit dem realen Autor gleichgesetzt wird, ist weniger verwunderlich, wenn man die Möglichkeit bedenkt, dass diese Illusion autobiographischer Seelenschau nicht selten intendiert ist und dem Leser über bestimmte textseitige Strukturen nahegelegt wird. Der Schein autobiographischer Gültigkeit ist daher die lyriktypische Form der Authentizitätsfiktion.¹¹³

Nach Müller-Zettelmann würden lyrische Texte zwar tendenziell eine autobiographische Lesart indizieren, die damit verbundene Identität von Autor- und Äußerungsinstanz wäre jedoch nur eine Illusion. Es wäre typisch, dass lyrische Texte als autobiographisch und damit Autor- und Äußerungsinstanz als identisch verstanden würden. Diese Identität wäre nach Müller-Zettelmann jedoch lediglich durch gezielte Authentifizierungsstrategien vorgetauscht. Für lyrische Texte wäre es typisch, ihre eigentliche Fiktionalität zu verschleiern.¹¹⁴

Die These, dass die Identität von Autor- und Äußerungsinstanz für lyrische Texte stets illusorisch wäre, ist auch in Fischers Theorie des *Poetischen Pakts* zu finden: „Wenn man einige der zentralen Ergebnisse des voranstehenden Forschungsüberblicks zusammenfasst, dann zeigt sich, dass den Bezügen zwischen Werk und Autor nach wie vor bei der Interpretation von Lyrik eine erhebliche Relevanz konzidiert wird.“¹¹⁵

¹¹² Ebd.

¹¹³ Müller-Zettelmann, E.: Lyrik und Metalyrik, 135-136.

¹¹⁴ Ebd., S. 123.

¹¹⁵ Fischer, Carolin: Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire. Heidelberg: Winter 2007, S. 41.

Fischer geht analog zu Müller-Zettelmann von einer für die Rezeption lyrischer Texte typischen Tendenz zur Identifizierung der textexternen Autor- mit der textinternen Äußerungsinstanz aus. So würden lyrische Texte in der Regel aufgrund einer entweder implizit (überall dort, wo eine Ich-Instanz zu finden ist) oder explizit (überall dort, wo im Text selbst die Identität von Autor- und Äußerungsinstanz behauptet wird) im Text indizierten Identität von Autor- und Äußerungsinstanz als autobiographisch verstanden werden.¹¹⁶ Diese Identität von Autor- und Äußerungsinstanz würde jedoch lediglich über die eigentliche Trennung von Autor- und Äußerungsinstanz hinwegtäuschen.¹¹⁷

Beide lehnen so implizit eine hier vertretene *institutionelle Theorie* ab (vgl. Kapitel 3.1). Denn nach dieser wird Faktualität als eine Kommunikationspraxis verstanden und nicht als Eigenschaft einer Darstellung. Aus dieser Position heraus ist es nicht möglich einen ‚eigentlich‘ fiktionalen Text (fälschlicherweise) als faktual zu verstehen. Auch ein als faktual verstandener Text wäre aus dieser Perspektive – sofern er literarisch ist – stets fiktional. Eine Behauptung, die jedoch in keiner Weise argumentativ gestützt, sondern als selbstverständlich vorausgesetzt wird.

Eine Lyriktheorie, die hingegen explizit zwischen der Möglichkeit der Fiktionalität und Faktualität lyrischer Texte unterscheidet, ist jene von Zymner. Auch wenn Zymner ebenfalls in letzter Konsequenz für eine Trennung von Autor- und Äußerungsinstanz plädiert, unterscheidet er prinzipiell vier verschiedene Kommunikationssituationen in lyrischen Texten: *autorfiktional*, *personafiktional*, *autorfaktual* und *personafaktual*.¹¹⁸ *Autorfiktional* sind nach Zymner lyrische Texte, in denen der Autor selbst Fiktives mitteilt, während *personafiktional* jene lyrischen Texte sind, in denen eine fiktive Figur Fiktives mitteilt. Mit *autorfaktual* hingegen bezeichnet Zymner lyrische Texte, in denen die Autorin oder der Autor etwas Tatsächliches, nicht-fiktives, mitteilt. *Personafaktual* schließlich ist ein lyrischer Text, in dem eine fiktive Figur etwas Tatsächliches mitteilt.¹¹⁹

¹¹⁶ Ebd., S. 73–118.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Zymner, Rüdiger: Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn: Mentis 2009, S. 10–20.

¹¹⁹ Ebd., S. 11–12.

Doch auch hier ist mit Blick auf die hier vertretene *Institutionelle Theorie* ein durchaus hinterfragbares Verständnis von Fiktionalität und Faktualität anzutreffen. So wird Faktualität nicht dadurch definiert, dass etwas Tatsächliches dargestellt wird. Auch fiktionale Texte können faktische Elemente beinhalten und tun dies nach dem *Realitätsprinzip* sogar immer (vgl. Kapitel 3.1).¹²⁰ Faktuale Texte werden in einer *Institutionellen Theorie* definiert als eine spezifische Kommunikationspraxis, in der das Dargestellte in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit zutreffen würde – ob dem auch tatsächlich so ist, ist für das Verständnis als faktual oder fiktional irrelevant. Ansonsten ließen sich auch Lügen als fiktional bezeichnen, da in ihnen Fiktives mitgeteilt wird. Außerdem kann auch die Äußerungsinstanz in einem faktualen Text nicht fiktiv sein – wie es Zymner im Begriff *personafaktual* behauptet – da ein Text mit einer fiktiven Erzählinstanz nach der hier vertretenen *institutionellen Theorie*, als fiktional verstanden wird.

¹²⁰ So ist es beispielsweise auch in einer fiktionalen Welt üblich, dass Menschen rotes Blut haben. Und selbst wenn explizit erwähnt wird, dass das Blut einer bestimmten Kreatur kupferfarben ist, dann macht es durchaus Sinn, dass es, wenn es auf einer Wunde trocknet, respektive oxidiert, grün wird – da auch in einer fiktionalen Welt prinzipiell dieselben (Natur-)Gesetze gelten wie in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit. Der Unterschied ist lediglich, dass es Fiktionen grundsätzlich frei steht, von den Regeln und Gesetzen einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit abzuweichen und eigene zu erfinden. Diese Regel wird in der Forschung unter dem Begriff des ‚Realitäts-Prinzips‘ respektive des ‚Prinzips der minimalen Abweichung‘ gefasst. Vgl. Bareis, J. A.: Fiktionen als Make-Believe, S. 59; Bareis, J. Alexander: Was ist wahr in der Fiktion? Zum Prinzip der Genrekonventionen und die Unzuverlässigkeit des Erzählers Patrick Süskinds "Die Geschichte von Herrn Sommer". In: *Scientia poetica* (2009) H. 13. S. 230–254; Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001, S. 22–25; sowie Wolf, M. J. P.: Typology of Nonfactual, S. 120: „Such a mixture of fictional and nonfictional elements is even expected by the audience, who will typically fill in actual-world defaults for background details when they are not provided by an author. We tend to assume that the details in a fictional work about New York City will match the actual-world New York City, unless the author tells us otherwise, a process that occurs so naturally that the audience is usually not even aware of the assumptions they are making. This automatic gap-filling is called the ‘reality principle’ by Kendall Walton and the ‘principle of minimal departure’ by Marie-Laure Ryan.”

Noch deutlicher wird Zymners Verständnis von Fiktionalität und Faktualität in seiner Definition einer *autorfiktionalen* Kommunikationssituation. Diese definiert Zymner als die Darstellung von etwas Fiktivem durch die tatsächliche Person der Autorin oder des Autors. Doch nur weil etwas Fiktives dargestellt wird, muss eine Darstellung nicht zwingend fiktional verstanden werden. *Erfundenes* ist im Sinne von Fiktivität nicht mit Fiktionalität zu verwechseln.¹²¹

Während die Begriffe Fiktionalität und Faktualität eine spezifische Kommunikationspraxis bezeichnen, wird mit den Begriffen Fiktivität und Faktizität die Verfasstheit des Dargestellten definiert. Wie in Kapitel 3.1 ausgeführt, kann Fiktivität/Faktizität zwar als Indikator für Faktualität/Fiktionalität verstanden werden, aus der Fiktivität/Faktizität des Dargestellten kann jedoch nicht zwingend das Verständnis der entsprechenden Äußerung als fiktional oder faktual abgeleitet werden.¹²² Zymner scheint Fiktionalität und Faktualität jedoch vielmehr als textimmanente Eigenschaften einer Darstellung selbst zu verstehen und lehnt damit eine heute konventionell vertretene institutionelle Theorie implizit ab.

Dieses von Zymner vertretene Verständnis von Fiktionalität und Faktualität kritisiert auch Nora Zügel in ihrer Untersuchung der Möglichkeiten und Bedingungen autobiographischer Lyrik. So merkt Zügel mit Blick auf Zymners Definition von *personafaktual* an, dass die Äußerung von etwas Tatsächlichem durch eine fiktive Figur eben nicht als faktual verstanden werden kann, da Faktualität konventionell nicht in der Faktizität des Dargestellten definiert wird, sondern als ein bestimmter, zwischen dem Rezipienten und einer Darstellung vereinbarter Pakt, aus dem sich wiederum die Identität von Autor und Äußerungsinstanz ableiten lässt.¹²³ Eine fiktive Figur kann entsprechend zwar durchaus Tatsächliches im Sinne von etwas Faktischem mitteilen, diese Äußerungen wären aber eben nicht als faktual, sondern als fiktional zu verstehen.

¹²¹ Vgl. Kapitel 2.1, S. 13–14 und 20–21.

¹²² Vgl. Fludernik, Monika u. Marie-Laure Ryan: *Factual Narrative. An Introduction*. In: *Narrative Factuality. A Handbook*. Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 1–26.

¹²³ Zügel, Nora: *Faktuale Lyrik. Neues Forschungsfeld oder Rückkehr zur "Erlebnislyrik"?* In: *Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven*. Hrsg. von Mathis Lessau u. Nora Zügel. Baden-Baden: Ergon Verlag 2019. S. 159–171.

Während bei Zymner die implizit vorgenommene Definition von Faktualität und Fiktionalität mit Blick auf eine *Institutionelle Theorie* kritisch hinterfragt werden muss, ist in den Arbeiten von Müller-Zettelmann und Fischer eine zwiespältige Position zum Verhältnis von Autor- und Äußerungsinstanz in lyrischen Texten festzuhalten. Sowohl Müller-Zettelmann als auch Fischer sehen zwar die Möglichkeit der Identität von Autor- und Äußerungsinstanz vor, verstehen diese in letzter Konsequenz jedoch als eine Behauptung. Autor- und Äußerungsinstanz könnten in lyrischen Texten zwar als identisch und der entsprechende lyrische Text als faktual verstanden werden, in letzter Konsequenz würde ein solches Verständnis jedoch den zwingend fiktionalen Status eines lyrischen Textes ignorieren und wäre entsprechend ‚falsch‘.

Dieses kategorische Verständnis eines lyrischen Textes als stets fiktional wird jedoch – wie bereits weiter oben angedeutet – von jüngeren Forschungsarbeiten zunehmend hinterfragt. Eine dezidierte Kritik an der These einer für lyrische Texte konstitutiven Fiktionalität lässt sich etwa bei Ralph Müller finden:

Fiktionalität wird der Lyrik aus unterschiedlichen Gründen zugesprochen. [...] In allen diskutierten Fällen scheint es aber insbesondere darum zu gehen, dass Lyrik sich grundsätzlich durch eine Dekontextualisierung und Ablösung von realweltlicher Referenz auszeichnet. Während man solche Effekte in vielen lyrischen Texten erkennen kann, wird mit dieser Bestimmung zugleich eine ganze Reihe von Gedichtformen wie Epigramm oder Gelegenheitsgedicht von der Gattung ausgeschlossen. [...] Dies wäre eine Entscheidung für einen spezifisch ästhetischen Lyrikbegriff, dessen transhistorischer Anspruch meines Erachtens nicht überzeugend erfüllt werden kann.¹²⁴

Neben Müller sehen auch Borkowski und Winko in ihrer Untersuchung der möglichen Kommunikationssituationen in lyrischen Texten explizit die Möglichkeit der Identität von Autor- und Äußerungsinstanz und damit die Möglichkeit der Faktualität lyrischer Texte vor; ohne diese Identität als bloße Illusion oder Behauptung zu relativieren. Ähnlich zu Zymner differenzieren auch Borkowski und Winko in ihrem Aufsatz zum Begriff

¹²⁴ Müller, R.: Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen?, S. 98–99, vgl. auch S. 93: „An Hempfers Betonung einer grundlegenden Unterscheidung von Adressant und Autor lässt sich also die These der grundsätzlichen Dekontextualisierung oder Fiktionalisierung von Lyrik festmachen. Das heißt, dass ein Text in einem bestimmten Kontext als Gebrauchstext lediglich ein Gedicht ist, aber zur Lyrik werden kann, sofern er losgelöst von diesem Kontext lesbar wird. Dass unter dieser Prämisse ein Text unter bestimmten Umständen Lyrik und unter anderen Bedingungen Nicht-Lyrik sein soll, erscheint mir kontra-intuitiv.“

des *lyrischen Ichs* zwischen verschiedenen Kommunikationssituationen in lyrischen Texten.

Konkret geben sie dabei drei mögliche Antworten auf die Frage „Wer spricht das Gedicht?“: Entweder hat ein Gedicht textintern einen Sprecher angelegt (1), es wird tatsächlich in einer Aufführungssituation ‚gesprochen‘ (2) oder es hat keinen Sprecher (3). Im Anschluss an diese drei Möglichkeiten der Bestimmung der Äußerungsinstanz in einem lyrischen Text fragen beide nach den Möglichkeiten des Verhältnisses einer textexternen Autor- zu einer textinternen Äußerungsinstanz:

Geht man von diesen drei Antworttypen aus und fragt nach dem Verhältnis der jeweiligen Sprechinstanz zum empirischen Autor, so ergeben sich insgesamt acht Möglichkeiten, die Sprechinstanz zu bestimmen. Es liegt (1.1) ein Sprecher 1 vor oder es wird (1.2.) kein Sprecher 1 angenommen, sondern die Versrede unmittelbar dem empirischen Autor zugeschrieben. Dies kann in Gedichten der Fall sein, die als Gelegenheitsgedicht eingestuft oder nach der Erlebnislyrik-Konvention gelesen und damit auf einen realen biographischen Kontext bezogen werden. Es gibt (2.1.) nur einen Sprecher 1, der nicht der Autor ist, oder es gibt (2.2) einen solchen Sprecher 2 und einen Sprecher 1. Ist der Autor selbst ein Sprecher 2, dann ist es zum einen möglich, dass er (2.3) nur Vermittler der Versrede ist. Ist das der Fall, dann kann es auch (2.4.) zusätzlich einen Sprecher 1 geben. Zum anderen ist es auch möglich, dass (2.5) die von einem als Sprecher 2 auftretenden Autor vorgetragene Versrede auf den Autor selbst referiert. Bei (1.1), (2.2) und (2.4) liegt gestaffelte Kommunikation vor, da sowohl eine textexterne als auch eine textinterne Kommunikationsebene anzusetzen ist. Sind alle diese sieben Fälle auszuschließen, dann gibt es (3) keine Sprechinstanz und das Gedicht verweist auf den empirischen Autor in seiner Minimalfunktion als Produzent des Textes.¹²⁵

In Punkt 1.2 sehen Borkowski und Winko die Möglichkeit der Identität zwischen der textexternen Autor- und der textinternen Äußerungsinstanz vor und definieren diese als eine biografische Lesart eines lyrischen Textes. Borkowskis und Winkos Ansatz lässt sich insofern mit der hier vertretenen Definition von Fiktionalität und Faktualität vereinbaren, als dass – im Gegensatz zu Fischer und Müller-Zettelmann – nicht zwischen einer ‚tatsächlichen‘ und einer ‚vorgetäuschten‘ Faktualität einer Äußerung unterschieden wird. Wenn Autor- und Äußerungsinstanz im Zuge einer bestimmten Kommunikationspraxis als identisch verstanden werden, dann sind sie es auch – unabhängig davon, ob einzelne Vertreterinnen oder Vertreter der Literaturwissenschaft dies als ‚falsch‘ verstehen. Die

¹²⁵ Winko, Simone u. Jan Borkowski: Wer spricht das Gedicht? Noch einmal Zum Begriff lyrisches ich und seinen Ersetzungsvorschlägen. In: Lyrische Narrationen - narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur. Hrsg. von Hartmut Bleumer u. Caroline Emmelius. Berlin: DE GRUYTER 2011. S. 43–78.

etwa von Müller-Zettelmann und Fischer vertretene normative These, dass die Identifikation von Autor- und Äußerungsinstanz für lyrische Texte zwar typisch, in letzter Konsequenz jedoch bloß eine Illusion wäre – und die damit implizit vertretene Position, dass lyrische Texte typischerweise als ‚falsch‘ verstanden werden würden – wird hier explizit nicht geteilt.

Im Gegenteil wird in Anschluss an neuere Arbeiten in der Lyriktheorie davon ausgegangen, dass lyrische Texte prinzipiell sowohl als faktual wie als fiktional verstanden werden können.¹²⁶ Diese Position vertritt etwa auch Zipfel, wobei dessen dezidierte Trennung der Frage der Fiktionalität und Faktualität von der Gattung der Lyrik hier kritisch gesehen wird.¹²⁷ So merkt Zipfel – mit Bezug auf Lampings Definition der Lyrik als *Einzelrede in Versen* – an, dass die Kriterien zur Bestimmung eines Textes als lyrisch sich nicht mit den Kriterien für die Bestimmung eines Textes als faktual oder fiktional überschneiden würden.¹²⁸

Mit Bezug auf das hier vertretene Mehrkomponentenmodell der Lyrik ist diese Position insofern als kritisch zu bewerten, als dass Zipfel lediglich zwei mögliche Kriterien, die für das Verständnis eines Textes als lyrisch ausschlaggebend sein können, benennt: Jenes der Monologizität und jenes der Vershaftigkeit. Die von Zipfel vertretene These, dass lyrische Texte prinzipiell sowohl als fiktional wie als faktual verstanden werden können, respektive die Frage nach der Faktualität und Fiktionalität stets am konkreten lyrischen Einzeltext entschieden werden muss, wird jedoch auch hier geteilt. Eine These, die auch von vielen anderen Arbeiten in der neueren Lyriktheorie geteilt wird.

So untersucht etwa Klimek, inwiefern bestimmte lyrische Texte gezielt die Identität von Autor- und Äußerungsinstanz indizieren und entsprechend als faktual verstanden werden können. Als Beispiel dient Klimek dabei das häufige Vorhandensein von Orts- und Zeitangaben im Paratext. Diese Angaben, meist in Form eines Datums und eines Ortes, an denen das Gedicht entstanden sein soll, würde diese in einer dem Text äußeren Wirklichkeit verankern und so als Faktualitätsindiz dienen.¹²⁹

¹²⁶ Vgl. etwa Hillebrandt, C.: *Figur und Person im Gedicht*, S. 152–154.

¹²⁷ Zipfel, F.: *Lyrik und Fiktion*.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 185.

¹²⁹ Klimek, S.: *Lyrik und Autobiographik*, 187-203.

Nimmt man all diese Formen des Referierens auf außertextuelle Zeit und Orte des Lebenswegs der empirischen Verfasser zusammen, so funktionieren diese Orts- und Zeitangaben oft als 'Faktualitätssignale': Bei Angaben der Form 'Ort, Komma, Datum' (etwa "Dornburg, 25. Aug. 1828" in der einem Brief an Marianne Willemer beigelegten Abschrift) handelt es sich um ein Formzitat aus explizit faktualen Textgattungen wie Vertrag, Brief, Tagebucheintrag oder Lebenslauf, deren Aufgabe es ist, die im Text getätigten Aussagen oder Vereinbarungen einer konkreten Person in der Realität zuzuweisen, an einem konkreten Ort, zu einem konkreten Zeitpunkt.¹³⁰

Klimek fragt dabei nach der Möglichkeit des Verständnisses ausgewählter lyrischer Texte als autobiographisch und damit, zumindest in einem gewissen Grad, auch als faktual. Eine Frage, die neben Klimek auch Frauke Bode untersucht, die – analog zu Klimek – kritisiert, dass in der Lyriktheorie die Möglichkeit des Verständnisses eines lyrischen Textes in der Identität von Autor- und Äußerungsinstanz – ungeachtet der historischen Variabilität des Verständnisses lyrischer Texte – bis heute teils vehement abgelehnt wird:

More recent discussion, however, underlines the fictionality of poetic speech (Eagleton 2007, 31; Fischer 2007, 43). In this view, poetry (like any other literary genre) is based on a fictitious enunciation with at least two pragmatic levels that allow us to distinguish between the author and the speaker (Weich 1998, 23). Nevertheless, it is equally important not to apply this postmodern notion to poetry in general, but to bear in mind the specific historical context and reading contract between author and reader, mediated by genre conventions and 'historical and pragmatic presuppositions'.¹³¹

Bode arbeitet entgegen der oben paraphrasierten Position dabei entschieden den Erkenntnisgewinn durch das Verständnis bestimmter lyrischer Texte als autobiographisch heraus.¹³² Und auch Müller fragt in einem Aufsatz kritisch, inwiefern es für das Verständnis lyrischer Texte zwingend notwendig ist, Autor- und Äußerungsinstanz zu trennen, respektive inwiefern nicht auch dezidiert lyrische Texte in der Identität von Autor- und Äußerungsinstanz – und damit als faktual – verstanden werden können:

Tatsächlich könnte man meines Erachtens mit gutem Recht die Frage stellen, inwiefern eine Unterscheidung von Adressant und Autorin einen Gewinn für das Verständnis des Texts verspricht. Im Sinne von Hempfer wäre dann aber der Schluss zu ziehen, dass es sich nicht mehr um Lyrik handelt. Dies erscheint mir als ein problematisches Ergebnis,

¹³⁰ Ebd., S. 195.

¹³¹ Bode, F.: *Autobiographical/Autofictional Poetry*, S. 474.

¹³² Vgl. ebd., S. 477.

da Gattungszuordnung und interpretative Konsequenzen in einem hohen Maße in ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis treten.¹³³

Müller kritisiert dabei die Verknüpfung der Gattungsfrage der Lyrik an das Verhältnis von Autor- und Äußerungsinstanz in lyrischen Texten und stellt ein für lyrische Texte konstitutives Verständnis als fiktional in Frage.¹³⁴ Eine Position, die auch Hillebrandt in ihrer Untersuchung der Relevanz der Unterscheidung von Figur und Person für das Verständnis lyrischer Texte vertritt.¹³⁵ Hillebrandt geht dabei davon aus, dass die Unterscheidung von Figur und Person für das Verständnis lyrischer Texte weniger relevant ist, als für die meisten Erzähltexte, wobei sie diese These vor allem mit einem für die Lyrik

¹³³ Müller, R.: Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen?, S. 96

¹³⁴ Ebd., S. 98–99: „Die vorangehende Darstellung hat gezeigt, dass zur Frage von Fiktionalität und Formen der Adressanten in der Lyrik immer noch konträre Auffassungen bestehen. Fiktionalität wird der Lyrik aus unterschiedlichen Gründen zugesprochen. [...] In allen diskutierten Fällen scheint es aber insbesondere darum zu gehen, dass Lyrik sich grundsätzlich durch eine Dekontextualisierung und Ablösung von realweltlicher Referenz auszeichnet. Während man solche Effekte in vielen lyrischen Texten erkennen kann, wird mit dieser Bestimmung zugleich eine ganze Reihe von Gedichtformen wie Epigramm oder Gelegenheitsgedicht von der Gattung ausgeschlossen. Problematisch hieran wäre aber insbesondere, dass das eine oder andere Gelegenheitsgedicht oder Gedankengedicht wieder aufgenommen werden kann, wenn es sich denn im Hempfer’schen Sinne lyrisch dekontextualisiert lesen lässt. Dies wäre eine Entscheidung für einen spezifisch ästhetischen Lyrikbegriff, dessen transhistorischer Anspruch meines Erachtens nicht überzeugend erfüllt werden kann.“

¹³⁵ Hillebrandt, C.: Figur und Person im Gedicht Vgl. etwa S. 149-150: „Die neuere literatur- und medienwissenschaftliche Figurenforschung bestimmt den Begriff der ›Figur‹ in Abhängigkeit von dem der ›Fiktion‹: Eine ›Figur‹ ist demzufolge von einem fiktionsinternen Standpunkt aus betrachtet eine Person, also ein Mensch oder ein menschenähnlich gestaltetes Wesen, innerhalb eines fiktionalen Mediums. [...] Für die Figurenforschung ergibt sich als Konsequenz aus der institutionellen Theorie der Fiktionalität: Einem menschlich gestalteten Wesen innerhalb eines fiktionalen Mediums darf erstens nicht ohne weiteres Hintergrundwissen der Status einer Person zugeschrieben werden, sondern nur der eines fiktiven Wesens. Von Figuren zu sprechen ist zweitens nur vor einem kulturellen Hintergrund sinnvoll, innerhalb dessen eine Fiktionsinstitution besteht.“

typischen „unklaren Fiktionsstatus“ begründet.¹³⁶ Eine auch in anderen Lyriktheorien vertretene These, die in Kapitel 3.2.3 ausführlicher untersucht wird.

Mit Bezug auf die angeführten neueren Arbeiten wird auch hier davon ausgegangen, dass lyrische Texte nicht in einer für diese konstitutiven Kommunikationssituation definiert werden können, sondern sowohl in der Identität wie der Trennung von Autor- und Äußerungsinstanz verstanden werden können. Aus der Kommunikationssituation lyrischer Texte kann also weder zwingend deren Verständnis als faktual, noch deren Verständnis als fiktional abgeleitet werden. Vielmehr muss am konkreten Einzelfall entschieden werden, ob ein lyrischer Text als faktual oder fiktional verstanden werden kann.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass eine für lyrische Texte zumindest typische Kommunikationssituation grundsätzlich von der Frage nach dem Verständnis eines konkreten lyrischen Textes als faktual oder fiktional zu trennen wäre. So kann für lyrische Texte zwar keine konstitutive, jedoch zumindest für einige lyrische Texte durchaus eine typische Kommunikationssituation festgehalten werden. Mit Bezug auf Fischer und Müller-Zettermann wird auch hier von einer für das Verständnis bestimmter lyrischer Texte typischen Identifizierung von Autor- und Äußerungsinstanz ausgegangen, die ein Verständnis als autobiographisch und faktual zumindest nahelegt.

¹³⁶ Vgl. etwa ebd., S. 154: „Anzunehmen ist allerdings mit Burdorf, dass die Relevanz der Figur-Person-Unterscheidung text- und gegebenenfalls auch kultur- und epochenspezifisch, nicht aber global gattungs- oder genrebezogen variiert. So ist sie für das Verständnis eines Rollengedichtes oder eines lyrischen Textes, der der Erlebnislyrikkonvention folgt, durchaus nicht unwichtig,6 in vielen anderen Fällen wie etwa im oben gegebenen Beispiel dagegen wohl von geringerer Bedeutung. Anders gesagt, wird hier angenommen, dass die Relevanz der Figur-Person-Unterscheidung für das Verständnis lyrischer Gebilde skalar variiert: Es ist immer möglich, sich die Frage zu stellen, ob ein menschliches Wesen innerhalb eines solchen Gebildes eine Figur oder eine Person ist, und in vielen Fällen auch, sie zu beantworten. Es kann aber fallweise für die Deutung der Menschendarstellung in Lyrik wenig wichtig sein zu wissen, wie die Antwort auf diese Frage ausfällt.“ Oder auch S. 161: „In lyrischen Gebilden sind Figuren und Personen wegen des im Vergleich mit Erzähltexten häufiger unklaren Fiktionsstatus oft nicht einfach voneinander abzugrenzen. Darüber hinaus ist für viele lyrische Gebilde die Figur-Person-Unterscheidung weniger relevant als für die meisten Erzähltexte (2.1.). Figuren finden sich in lyrischen Gebilden darüber hinaus weniger häufig und stehen weniger häufig im Zentrum der vermittelten Situation als in den meisten Erzählungen (2.2.)“

Da für lyrische Texte keine konstitutive, sondern lediglich eine typische Kommunikationssituation festgehalten werden kann, kann aus einer solchen auch kein prinzipielles Verständnis lyrischer Texte als faktual oder fiktional abgeleitet werden. Vielmehr muss am konkreten Einzelfall entschieden werden, ob ein lyrischer Text als fiktional oder faktual verstanden werden kann. Für eine Antwort auf diese Frage kann eine für das Verständnis lyrischer Texte typische Identifizierung von Autor- und Äußerungsinstanz jedoch durchaus ausschlaggebend sein.

3.2.3 Die Ästhetizität lyrischer, faktualer und fiktionaler Texte

Eines der wohl populärsten Kriterien für die Definition eines Textes als lyrisch ist seine grafische Erscheinungsform. Ein lyrischer Text ist ein in Versen verfasster Text und ein Vers ist – zumindest einem konventionellen Verständnis nach – eine grafisch definierte Einheit. Eine Verszeile endet aufgrund einer gestalterischen Entscheidung unabhängig von der Größe des materiellen Trägers, in der Regel eines Blatt Papiers, und die aus dieser resultierenden Begrenzung. Ein lyrischer Text ist also schlicht jener, dessen Zeilenenden einer bewussten gestalterischen Entscheidung unterliegen.

Der Vers ist jedoch nur eines von vielen Elementen – neben der Metrik, den Klangstrukturen, dem Reim und anderen – mit denen in lyrischen Texten die Sprache nicht nur als semantischer Informationsträger, sondern auch als Material in seiner auditiven und visuellen Dimension verstanden wird. Dieses besondere Verständnis lyrischer Texte in ihrer formalästhetischen Gestalt wird hier mit dem Begriff der *Ästhetizität* gefasst.

Die Frage, wie sehr ein Text gestaltet ist – respektive ob er in seiner Gestaltung verstanden wird – bestimmt jedoch auch die Frage, ob dieser als faktual oder fiktional verstanden werden kann. So werden Texten, die als faktual verstanden werden, tendenziell weniger gestalterische Freiheiten zugesprochen – respektive werden diese weniger hinsichtlich ihrer ästhetischen Gestaltung verstanden – wie Texten, die als fiktional verstanden werden. Andersherum werden Texte, die als besonders gestaltet verstanden werden, tendenziell eher als fiktional verstanden, während Texte, die als besonders ‚schlicht‘ im Sinne von ‚nicht-gestaltet‘ verstanden werden, tendenziell eher als faktual verstanden werden. Dies zumindest ist die Ausgangsthese für dieses Kapitel, die anhand der aktuellen

Fiktionalitäts- und Faktualitätstheorie sowie der aktuellen Lyrikforschung kritisch hinterfragt wird. Im Zentrum steht dabei die Frage, inwiefern das Verständnis lyrischer Texte in ihrer Ästhetizität auch deren Verständnis als fiktional oder faktual beeinflusst.

Ästhetizität wird hier zunächst definiert als ein spezifisches, an der formalen Gestalt orientiertes Verständnis lyrischer Texte. So wird lyrischen Texten konventionell eine spezifische Gestaltung oder Sprachverwendung, der formalen Gestaltung, zugesprochen. Dieses Verständnis lyrischer Texte schließt dabei an die Lyriktheorie Rüdiger Zymners an, nach der auf der Ebene der *Faktur* bestimmte *sprachliche Attraktoren* festgestellt werden können, die als ‚Störungen‘ die Aufmerksamkeit auf die ästhetische Gestalt des lyrischen Textes lenken.¹³⁷ Diese von Zymner für lyrische Texte als konstitutiv verstandene Abweichung von einer Norm – denn nichts anderes ist eine Störung – auf der Ebene der Faktur ist es, auf die hier mit dem Begriff der *Ästhetizität* verwiesen wird:

Oben schlage ich vor, mit dem Ausdruck Faktur alle kompositionellen Eigenschaften der graphischen oder phonischen Repräsentation von potenziell bedeutungsvermittelnder Sprache zu bezeichnen. Die Konzision der lyrischen Faktur ist nun ein stilistisches Phänomen, das sich mindestens im Hinblick auf Texte mit einem rhetorisch-stilanalytischen Vokabular als Lakonismus (knapp, verdichtet, schlagfertig), Lapidarstil (prägnante Wortreduktion), Brachylogie (knapp, gedrängt, prägnant und klar) oder gar als 'Telegrammstil' beschreiben lässt [...].¹³⁸

Die sprachlichen Attraktoren, die die Aufmerksamkeit auf die formale Gestaltung lyrischer Texte lenken, bestimmt Zymner dabei wie folgt:

- graphisch oder phonisch repräsentierte Reime
- graphisch oder phonisch repräsentierter Vokalismus bzw. Konsonantismus (Phonästhetik)
- graphisch oder phonisch repräsentierte prosodische Attraktoren (Metrum/Rhythmus)
- graphisch oder phonisch repräsentierte globale Organisationsmuster (Strophenformen, Gedichtformen)
- graphisch oder phonisch repräsentierte Stilgestalten¹³⁹

¹³⁷ Vgl. auch Zymner, R.: Lyrik, 113: „Ich schlage nun vor, die besonderen 'Störungen' in der spezifischen Sprachverwendung oder Sprachformung der Lyrik als spezifische aufmerksamkeitsbindende Attraktoren zu betrachten.“

¹³⁸ Ebd., S. 80.

¹³⁹ Ebd., 113-114.

Diese sprachlichen Attraktoren würden als *Störsignale* die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die sprachliche Gestaltung einer lyrischen Äußerung richten. Lyrische Äußerungen wären also nicht nur bloße Wiedergabe von Informationen, sondern würden sich durch eine ästhetische Gestaltung auszeichnen, die eine für die Alltagssprache als konstitutiv verstandene semantische Eindeutigkeit zugunsten einer sich ästhetisch konstituierenden Uneindeutigkeit aufgibt:

Dabei geht es in den lyrischen Gebilden allerdings auch nicht um die bloße thematisch-informierende Versorgung eines Rezipienten mit propositionalem Wissen, sondern um ästhetische Evidenz, die dem rezeptiven Zusammenspiel von Faktur, Information und Schriftbild bzw. Performanzereignis nichtpropositional entspringt. Lyrik kommuniziert nicht lediglich Erfahrungsberichte [...], die auch wesentlich einfacher, nämlich alltags-sprachlicher kommuniziert werden könnten - sondern sie konstituiert im rezeptiven Zusammenspiel ihrer sinnbildenden Schichten stets Evidenz durch ästhetische Fülle oder Dichte.¹⁴⁰

Dieses Verständnis lyrischer Texte in einer für sie spezifischen sprachlichen Verfasstheit, die sich durch eine „ästhetische Fülle oder Dichte“ auszeichnet, wird hier unter dem Begriff der *Ästhetizität* gefasst. Die „Dichte an Wahrnehmbaren“ bedingt nach Zymner dabei eine gewisse Uneindeutigkeit lyrischer Äußerungen.

Dies betont auch Wolf, der ebenfalls eine spezifische sprachliche Verfasstheit als eines der Kriterien für das Verständnis lyrischer Texte betont:

A third alleged trait of the lyric seems to be less problematic: the frequently-mentioned quality of lyric language to generally deviate from ordinary, everyday language and discursive conventions in a particularly salient way, so that extra meaning is created and the reception process is slowed down, in part owing to the difficulties presented by the text. [...]. With a view to one of its effects this deviation may alternatively be described as the ability of the lyric to maximally semanticize all possible elements and usages of language in the service of creating a surplus of meaning. As a consequence of this potential 'overkill of meaningfulness', lyric texts are particularly prone to a proliferation of different meanings and thus to ambiguity.¹⁴¹

Wolf hinterfragt jedoch auch, inwiefern eine solche *Ästhetizität* wirklich als spezifisches Kriterium für das Verständnis lyrischer Texte verstanden werden kann. So wäre diese vielmehr ein Kriterium für das Verständnis der Literatur insgesamt, das bloß für das Verständnis lyrischer Texte von besonderer Relevanz wäre:

Again, this feature does not appear to be totally convincing as a defining trait of the lyric, since it is not restricted to this genre, but is shared — to some extent — by other

¹⁴⁰ Ebd., S. 128.

¹⁴¹ Wolf, W.: *The Lyric*, S. 25.

literary forms. The very fact that, owing to an unusual but meaningful departure from everyday language, the lyric could be used as a paradigm of literariness indicates that there is at best a difference in degree between the lyric and other literary genres. As with the criterion of brevity, no one can say for sure from what degree onwards meaningful deviation and heightened semantization are specifically lyric.¹⁴²

Die These, dass lyrische Texte – mehr als Texte anderer Gattungen – in ihrer formalen Gestalt verstanden werden würden, lässt sich etwa auch bei Müller-Zettelmann finden. Nach Müller-Zettelmann wäre für lyrische Texte als „poetische[-] Gebilde“ eine spezifische „sprachliche Gestaltung“ typisch, eine „Tendenz zu erhöhter manifester Artifizialität“:

Zeichnen sich also literarische Nachrichten ganz allgemein durch ihren ‚Wertzuwachs‘, durch eine Vermehrung informationstragender Ebenen, durch Bedeutungsintensität und erhöhte Komplexität der textinternen Beziehungen aus, so gilt dies für die Gattung der Lyrik im besonderen Maße, da sie dazu neigt, nichtkodierte Komponenten aus allen Ebenen der Zeichenmaterie im verstärktem Ausmaß dem Zeichenträger hinzuzufügen.¹⁴³

Analog zu Zymner betont Müller-Zettelmann die „typographischen“ und die „klanglichen“, also die graphischen und phonischen Gestaltungsebenen in der Lyrik und hebt besonders die Funktion des Verses als sprachliches Gestaltungsmittel in der Lyrik hervor.¹⁴⁴ *Artifizialität* bezeichnet bei Müller-Zettelmann also primär die Gestaltung einer

¹⁴² Wolf, *The Lyric*, S. 25: Im Wesentlichen referiert Wolf hier auf Jakobsons Poetizitäts-Konzept, der eine Abweichung von der Sprachnorm als Kriterium zur Bestimmung literarischer Texte bestimmt und die Lyrik wiederum als prototypisch literarisch definiert, da hier in einem besonderen Maße von der Sprachnorm abgewichen wird: Jakobson, Roman: *Die neuste russische Poesie*. In: *Texte der russischen Formalisten*. Hrsg. von Jurij Striedter u. Wolf-Dieter Stempel. München: Fink 1969. S. 18–135. Vgl. für die These, dass lyrischen Texten eine für sie konstitutive Abweichung von einer Sprachnorm zu eigen ist, auch Petzold, J.: *Sprechsituationen lyrischer Dichtung*, S. 113: „Entscheidend ist, dass Normabweichungen ein häufiger – und somit typischer – Aspekt poetischer Texte sind, und dass dies als Erwartung im Schema eines ‚geübten‘ Lesers von Gedichten gespeichert ist (beispielsweise, um die Texte nicht als ‚ungrammatikalisch‘ und somit ‚schlecht‘ abzulehnen und die Rezeption abzubrechen).“

¹⁴³ Müller-Zettelmann, E.: *Lyrik und Metalyrik*, S. 86.

¹⁴⁴ Ebd., S. 84–96.

lyrischen Äußerung auf der Ebene ihrer visuellen (Versbildung) als auch ihrer auditiven (Klangstrukturen) Verfasstheit.¹⁴⁵

Müller-Zettelmann und auch Wolf verweisen in ihrer Untersuchung einer für die Lyrik (proto-)typischen Ästhetizität dabei beide auf die Tradition, literarische Texte insgesamt in einer für sie typischen Sprachverwendung zu definieren und die Gattung der Lyrik wiederum als ‚prototypisch literarisch‘ zu verstehen. Artifizialität wird von Müller-Zettelmann und Wolf entsprechend nicht als Alleinstellungsmerkmal lyrischer Texte verstanden, sondern als ein Merkmal für literarische Texte insgesamt. Die Lyrik wird dabei jedoch als besonders ‚literarisch‘ verstanden, da lyrische Texte noch mehr als etwa prosaische Texte der Gattung der Epik in ihrer ästhetischen Gestalt verstanden werden würden. Eine Position, die so ähnlich auch Zymner vertritt:

[...] im Fall der Lyrik [...] ist die Prägung durch lyrische Attraktoren (d. h.: die Wahrnehmung von lyrischen Attraktoren) im Unterschied zu anderen Gattungsbereichen (Epik, Dramatik, ›Kunstprosa‹ etc.), in denen sie grundsätzlich festzustellen ist, als eine ›distinktive Häufung‹, ›Intensität‹ oder ›Dominanz‹ der lyrischen Attraktoren auch generisch konstitutiv.¹⁴⁶

Die Idee, dass literarische Texte in einer für sie spezifischen Sprachverwendung definiert werden können, dominierte vor allem die Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts und ist eng mit Jakobsons Konzept der Poetizität verbunden.¹⁴⁷ Zusammen mit der Fiktionalität diente die Ästhetizität oder auch Literarizität, im Sinne einer für die Literatur konstitutiven ästhetischen Sprachverwendung, als das zentrale Bestimmungskriterium für literarische Texte.

¹⁴⁵ Der Begriff der Artifizialität wurde hier nicht übernommen, da er zum einen eine abwertende Dimension enthalten kann – wenn etwas als künstlich oder artifizuell kritisiert wird – und zum anderen, da er produktions-theoretisch orientiert ist und den Fokus auf die ästhetische Gestaltung eines Textes legt. Der Begriff der Ästhetizität betont hingegen rezeptions- respektive kommunikationstheoretisch das Verständnis eines Textes in seiner ästhetischen Gestalt. Ausschlaggebend ist für lyrische Texte weniger, dass sie in einem besonderen Maße ästhetisch gestaltet sind, als dass sie in einem besonderen Maße in ihrer ästhetischen Gestalt verstanden werden.

¹⁴⁶ Zymner, Rüdiger: Begriffe der Lyrikologie. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 25–50, S. 37–38.

¹⁴⁷ Jakobson, R.: Die neuste russische Poesie.

Ein als fiktional verstandener Text wurde dabei in der Regel auch in einem besonderen Maß als ästhetisch verstanden, ebenso wie ein als ästhetisch bestimmter Text tendenziell als fiktional verstanden wurde. Aus dieser Konvention heraus, lässt sich aus dem Verständnis eines Textes als ästhetisch, zumindest tendenziell ein Verständnis desselben als fiktional oder nicht-faktual ableiten. Ein im besonderen Maß als ästhetisch verstandener Text wurde zumindest konventionell als fiktional verstanden.¹⁴⁸

So zeichnet Pettersson in einem Aufsatz nach, dass unter Literatur vor dem 18. Jahrhundert noch die ‚nicht-fiktionale‘ Geschichtsschreibung oder auch die Philosophie verstanden wurde, während das heute dominierende Verständnis von Literatur nach Pettersson direkt an das Konzept der Fiktionalität gebunden wäre. Als Beleg führt Pettersson etwa Welleks Definition der Literatur als zwingend fiktional an.¹⁴⁹ Pettersson räumt jedoch ein, dass seit Mitte des 20. Jahrhunderts auch nicht-fiktionale Texte, etwa autobiographische, unter bestimmten Umständen zur Literatur gerechnet werden.¹⁵⁰ Nichtsdestotrotz betont er, dass Fiktionalität nach wie vor die Konvention für die Rezeption literarischer Texte wäre und Faktualität eine entsprechend zu begründende Ausnahme:

I have discussed why factual narratives are not normally deemed valuable from a literary perspective, and also how differences between periods and contexts affect the perception of the literariness of narratives. I argued that the contemporary core idea of the literary is in fact closely associated with the idea of what I call experience-inviting discourse. If that is so, this explains why factual narratives – designed to convey information, but not primarily to invite rewarding experiences in any wider sense – are usually of limited value from a literary point of view.¹⁵¹

Pettersson vertritt die These, dass aus der Fiktionalität eines Textes zumindest tendenziell auch dessen Ästhetizität abgeleitet werden kann, da ein fiktionaler Text konventionell als literarisch verstanden wird und ein literarischer Text konventionell als ästhetisch. Im Umkehrschluss würde dies bedeuten, dass ein als faktual verstandener Text nicht nur tendenziell als nicht-literarisch verstanden wird, sondern auch als nicht oder zumindest weniger ästhetisch.¹⁵²

¹⁴⁸ Pettersson, A.: Factuality and Literariness, S. 601.

¹⁴⁹ Ebd., S. 603–604.

¹⁵⁰ Ebd., S. 604.

¹⁵¹ Ebd., S. 611.

¹⁵² Respektive eine potentielle formale Gestaltung eines als faktual verstandenen Textes bleibt in der Rezeption desselben in der Regel unberücksichtigt.

Diese Position vertritt neben Pettersson etwa auch Franzen, der betont, dass als faktual verstandenen Texten tendenziell weniger ‚ästhetische Freiheiten‘ zugesprochen werden würden als fiktionalen Texten:

Factual narratives have fewer aesthetic freedoms than fictional texts. This is an assertion that has been contested (among others by Searle). Since the status of a discourse depends on the set of rules it adheres to and since these rules depend mainly on the referential parameters of this discourse, the formal qualities of the narrative in question need not determine its status. Truman Capote's *In Cold Blood* or other works by the New Journalists use literary devices while not renouncing their factuality. Without the paratextual context one could not decide whether these texts are fictional or factual. Though this might hold true in the case of these special works, it does not for most other genres of factual narration. If a piece of conventional journalism were told backwards or as a 'stream of consciousness,' this would be perceived as highly irritating; a natural scientist in a highly specialized journal will not use excessive metaphorical language, as this might endanger the precision of her argument. As in the case of epistemological licenses, there exists a scale of genres that is determined by different kinds of pressure to adhere to certain rules. Since factuality is a social institution, the place of a factual narrative in this continuum depends on the conventional expectation of the readers, who will be irritated by some formal devices only in a certain context. Thus, in the same way that fictional narratives are allowed to do more than factual narratives, some factual texts are allowed to do more than others.¹⁵³

Das Verständnis eines Textes als faktual wird nach Franzen durch ästhetische Strukturen, respektive eine spezifisch ästhetische Sprachverwendung, gestört. Im Umkehrschluss würde dies bedeuten, dass ästhetisch verstandene Texte konventionell als fiktional verstanden werden. Ästhetizität würde also konventionell als Fiktionalitätssignal oder Nicht-Faktualitätssignal verstanden werden, auch wenn einem ästhetisch gestalteten Text grundsätzlich nicht die Möglichkeit der Faktualität abgesprochen wird. Das Verständnis eines als ästhetisch bestimmten – und damit konventionell literarischen – Textes als faktual bedarf lediglich einer entsprechenden Rechtfertigung.

Die hier von Franzen paraphrasierte Konvention, dass literarische Texte primär als fiktional zu verstehen wären, lässt sich dabei auch an ihrer literaturwissenschaftlichen Erforschung nachvollziehen. Die Narratologie, als zentrales Forschungsfeld der Literaturwissenschaft, hat sich bis Ende des 20. Jahrhunderts beinahe ausschließlich auf fiktionale Texte fokussiert, wie etwa auch Rajewsky betont:

¹⁵³ Franzen, J.: *Factuality and Convention*, S. 539.

A global debate of the matter must take such conceptual restrictions into account. However, even if Genette's (self-)critique falls short of the mark from a present-day perspective, at the time it did raise an awareness of a crucial shortcoming and a 'blind spot' in conventional narrative theory; namely that of the exclusive focus on *fictional* narrative texts.¹⁵⁴

Die Literatur als primärer Untersuchungsgegenstand narratologischer Untersuchungen wurde, zumindest in der Regel, als fiktional verstanden. Erst seit Ende des 20. Jahrhunderts widmen sich narratologische Analysen zunehmend auch als faktual verstandenen Texten.

Auch Zipfel, der eine strukturelle Verknüpfung von Ästhetizität und Fiktionalität kritisiert, räumt ein, dass in der Praxis diese Verknüpfung nicht nur historisch, sondern auch gegenwärtig, nach wie vor vorgenommen wird. So wurden und werden immer noch als ästhetisch verstandene Texte konventionell als fiktional verstanden, ebenso wie als fiktional verstandene Texte tendenziell als ästhetisch verstanden werden. Auch wenn diese Verknüpfung von Fiktionalität und Ästhetizität für die Bestimmung literarischer Texte aus einer theoretischen Perspektive zwar kritisiert werden kann, muss sie nach Zipfel für das konventionelle Verständnis literarischer Texte nach wie vor als gültig verstanden werden.¹⁵⁵

Dass Ästhetizität jedoch nicht als prinzipielles Ausschlusskriterium für Faktualität verstanden werden kann, betont auch Klimek in ihrer Untersuchung der Möglichkeiten und Bedingungen des Verständnisses lyrischer Texte als autobiographisch.¹⁵⁶ Ausgehend von

¹⁵⁴ Rajewsky, I.: *Theories of Fictionality and Their Real Other*, S. 31.

¹⁵⁵ Zipfel, F.: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 313–322. Neben Zipfel betont auch Renner die Verknüpfung zwischen Ästhetizität und Fiktionalität/Faktualität für das Verständnis von Texten als literarisch. In seiner Untersuchung narrativer Strukturen in fernsehjournalistischen Nachrichtenfilmen unterscheidet Renner zwischen *Erzählung* und *Bericht*, wobei die Erzählung sich durch eine gewisse ästhetische Gestaltung auszeichnen würde, während ein Bericht das Geschehene angeblich unmittelbar wiedergeben würde. Vgl. Renner, Karl N.: *Rudimentäres Erzählen nicht-fiktionaler Ereignisse in fernsehjournalistischen Nachrichtenfilmen. Eine Fallstudie zur SPD-Führungskrise im März 2008*. In: *Narrativität als Begriff. Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung*. Hrsg. von Matthias Aumüller. Berlin: DE GRUYTER 2012. S. 47–107.

¹⁵⁶ Klimek, S.: *Lyrik und Autobiographik*.

der Beobachtung, dass die Ästhetizität lyrischer Texte oft als Indiz für deren Fiktionalität verstanden wird, fragt Klimek nach den Bedingungen und Möglichkeiten autorfaktualer Selbstdarstellungen in der Lyrik.¹⁵⁷ Sie vertritt dabei, etwa mit den Hinweis auf die stilistische Rhetorik politischer Reden, die Auffassung, dass Ästhetizität und Faktualität sich keinesfalls ausschließen würden, sondern, dass auch hochstilisierte und ästhetisch verstandene Texte als faktual verstanden werden können. So könnten auch lyrische Texte, trotz einer für sie als (proto-)typisch verstandenen Ästhetizität, durchaus als (autor-)faktual verstanden werden.¹⁵⁸

Ohne Klimeks These, dass auch formal gestaltete Texte als faktual verstanden werden können, prinzipiell in Frage zu stellen, wird hier dennoch davon ausgegangen, dass auch wenn in den letzten Jahrzehnten die Möglichkeit des Verständnisses eines literarischen Textes als faktual weitgehend vorgesehen wird, literarische Texte zumindest konventionell nach wie vor als fiktional verstanden werden. Das Verständnis eines literarischen Textes als faktual würde als Ausnahme von der Regel entsprechend stets einer ausreichend begründeten Rechtfertigung bedürfen, während die Ästhetizität eines Textes zumindest tendenziell als Fiktionalitätssignal verstanden werden könnte.

Diese Verbindung von Ästhetizität und Fiktionalität als zwei der zentralen Kriterien für die Bestimmung eines Textes als literarisch, bestimmt wiederum zentral die Frage nach den Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität lyrischer Texte. Denn ein lyrischer Text ist bereits in seinem äußeren Erscheinungsbild als ‚Rede in Versen‘ eindeutig in seiner spezifischen – von der Norm abweichenden – sprachlichen Gestaltung als ästhetisches Sprachkunstwerk erkennbar.¹⁵⁹ Das Verständnis lyrischer Texte ist, wie mit Blick auf Zymner, Müller-Zettelmann und Wolf nachgewiesen werden konnte, zentral von deren Ästhetizität bestimmt.

In diesem Sinne wäre ein lyrischer Text besonders *literarisch* im Sinne von ästhetisch und sein Verständnis als fiktional entsprechend besonders naheliegend. Dies würde erklären, warum in der Lyrik noch deutlich konsequenter als für die Literatur insgesamt die

¹⁵⁷ Ebd., S. 182–183.

¹⁵⁸ Ebd., 187-203.

¹⁵⁹ Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. 3. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

Möglichkeit der Faktualität lange Zeit ausgeschlossen wurde.¹⁶⁰ Auch wenn in der neueren Lyriktheorie die Ästhetizität lyrischer Texte nicht mehr als prinzipielles Ausschlusskriterium für das Verständnis derselben als faktual bestimmt wird.

Im Gegenteil heben gerade neuere Ansätze die Möglichkeit der Faktualität lyrischer Texte hervor und verstehen eine für die Lyrik typische Ästhetizität nicht im Widerspruch zu einem Verständnis derselben als faktual, ohne dabei jedoch eine mögliche Spannung zwischen dem Verständnis eines lyrischen Textes als ästhetisch und faktual zu negieren.¹⁶¹ So stellt etwa Lampart in seinem Aufsatz *Plädoyer für eine Skalierung* das Spannungsverhältnis zwischen einem Verständnis der Lyrik als ästhetisch und faktual in den Mittelpunkt seiner Untersuchung einzelner Gedichte von Enzensberger, Goethe und Fleming:

Dennoch herrscht in der Lyriktheorie und noch viel mehr in der Praxis der Lyrikinterpretation nach wie vor eine gewisse Skepsis gegenüber der Vorstellung, in einem Gedicht könne sich der empirische Autor äußern, ohne dass die ästhetische Gestaltung diese Äußerungsstruktur entscheidend modifizieren müsste.¹⁶²

Lampart betont, dass eine aus der Identität von Autor- und Äußerungsinstanz resultierende Faktualität in der Lyriktheorie immer wieder im Widerspruch zu einem Verständnis lyrischer Texte als ästhetisch gesetzt wird. Die grundsätzliche Negierung der Möglichkeit der Faktualität für ästhetische – und damit auch lyrische – Texte, betrachtet Lampart dabei jedoch kritisch. Vielmehr fordert Lampart das Spannungsverhältnis zwischen den „faktischen Referenzen und der formalsprachlichen und rhetorischen Gestaltung eines lyrischen Textes“ genauer zu untersuchen und fragt: „Warum allerdings sollten Elemente der bildlich-sprachlichen Gestaltung und der intertextuellen Überformung die faktualen Anteile eines Textes grundsätzlich verändern und die recht eindeutigen autorfaktualen Bezüge stören?“¹⁶³

So versucht Lampart in einer Untersuchung der autobiographischen Dimension von Enzensbergers Gedichts *Nürnberg 1935* eben diese Spannung zwischen Ästhetizität und Faktualität spezifisch für die Lyrik herauszuarbeiten und hält fest:

¹⁶⁰ Vgl. etwa Bode, F.: *Autobiographical/Autofictional Poetry*, S. 473.

¹⁶¹ Vgl. etwa Zipfel, F.: *Lyrik und Fiktion*; sowie Zymner, R.: *Begriffe der Lyrikologie*.

¹⁶² Lampart, F.: *Plädoyer für die Skalierung*, S. 105.

¹⁶³ Ebd., S. 112.

Sehr vieles an Enzensbergers Gedicht spricht gegen eine solche Verknüpfung von ästhetischer Performativität und Fiktionalität. Es gibt also Argumente, die dafür sprechen, dass der Adressant von Enzensbergers ‚Nürnberg 1935‘ auf den realen Autor verweist, was bedeuten würde, dass wir es mit einem autorfaktualen Text zu tun haben. [...] Aber bereits in diesem relativ eindeutigen Fall begegnen wir Elementen auf der Ebene der sprachlich-bildlichen Gestaltung, die auch thematisch eine gewisse Ambivalenz implizieren und die uns zwingen, über das Verhältnis von faktischen Referenzen und der formalsprachlichen und rhetorischen Gestaltung eines lyrischen Textes nachzudenken.¹⁶⁴

Lampart verweist hier auf die Frage, inwiefern die Ästhetizität eines literarischen Textes nicht doch als Fiktionalitätssignal verstanden werden kann, das das Verständnis eines Textes als faktual stört. Er selbst plädiert dabei für eine differenzierte Perspektive, die zwar nicht kategorisch aus einer für lyrische Texte als typisch verstandenen Ästhetizität, deren Verständnis als fiktional ableitet, jedoch gleichzeitig ein Spannungsverhältnis zwischen der Ästhetizität lyrischer Texte und einem Verständnis derselben als faktual, nicht prinzipiell negiert.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 115: „Für eine Vertreterin der Nichtfiktionalitätsthese wie Käte Hamburger wäre ein Text wie ‚Mir schlug das Herz‘ wohl problemlos als autorfaktual zu bezeichnen. Die Herausforderung für die Lyriktheorie dürfte also darin bestehen, die Auswirkungen sprachlich ästhetischer Gestaltungsmittel auf die Semantik eines Textes zu untersuchen, ohne jede Art dieser Gestaltung gleich als Indiz für Fiktionalität zu bewerten. Vielmehr ginge es darum, die differenzierten Graduierungen zu untersuchen, die zwischen Verweisen auf biographische Erfahrungen des Autors oder der Autorin und diversen Stufen eines Anspruchs liegen, diese Referenzialisierungen zu verallgemeinern und vielleicht sogar in die Richtung anthropologisch gültiger Aussagen zu führen. Dass diese Möglichkeit besteht, zeigt die von ihm selbst initiierte Rezeptionsgeschichte von Goethes *Willkomm und Abschied*. Man muss davon ausgehen, dass diese Graduierungs- oder Mischverhältnisse zwischen faktualer Grundierung und einer Fiktionalitätstendenz umso intensiver sind, je stärker Traditionsbestände – etwa als Gattungskonventionen oder rhetorische Topoi – aufgerufen und in einem Text funktionalisiert werden.“

Das würde dann mit Blick auf autorfaktuale Lyrik bedeuten, dass man auch lyriktheoretisch elaborierte und ästhetisch-sprachliche Gestaltungs- und Ausdrucksmittel in eine Lyriktheorie integrieren und eine Kontamination des Adressanten durch den semantischen Überschuss der Gestaltungsmittel dennoch nicht ausschließen müsste – also eine Gratwanderung zwischen ›naivem‹ Biographismus und zu eindeutiger Fixierung auf autorfaktuale Lyrik.“

Die These, dass die Ästhetizität lyrischer Texte deren Verständnis als faktual stören kann, wird dabei teilweise auch mit der Idee einer *referentiellen Unterbestimmtheit* lyrischer Texte vertreten. Hier wird davon ausgegangen, dass lyrische Texte primär eine ästhetische Funktion erfüllen würden und in dieser in ihrer formalästhetischen Gestalt verstanden werden würden. Im Gegensatz zu einer referentiellen Funktion, in der das *Was* einer Äußerung im Mittelpunkt ihres Verständnisses stehen würde, würden lyrische Texte primär hinsichtlich der Art und Weise, des *Wie* der Äußerung verstanden werden.

Vertreten wird die These der *referentiellen Unterbestimmtheit* lyrischer Texte dabei etwa von Peer Trilcke, der mit Blick auf die Äußerungsinstanz lyrischer Texte ausführt:

Im Gegenteil, mir scheint (und dies wäre in weiteren Studien zu prüfen), dass es für die Lyrik insgesamt weder charakteristisch ist, dass sie ›auktorial‹, noch, dass sie ‚personal‘ vermittelt wird. Die lange Geschichte der lyrikologischen Diskussion über den ‚Sprecher‘ des Gedichts legt vielmehr die Vermutung nahe, dass konstitutiv für den ‚Sprecher‘ eines Gedichts dessen Unter-, wenn nicht Unbestimmtheit sein könnte.¹⁶⁶

Eine These, die ähnlich etwa auch von Klimek oder Zipfel vertreten wird.¹⁶⁷ Klimek betont dabei ausdrücklich, dass lyrische Texte – unter den gegebenen Umständen – sowohl als fiktional wie als faktual verstanden werden können, wobei sie darauf aufmerksam macht, dass vor allem die historisch jeweils gültigen Genrekonventionen berücksichtigt werden müssten:

Dieser Beitrag versteht sich insofern als ein Plädoyer dafür, die Frage nach den Anteilen von Fiktionalität oder Faktualität von Lyrik für jeden Einzelfall im Kontext der zur Entstehungszeit verbindlichen Genre-Konventionen und niemals unter Ausklammerung der das Gedicht rahmenden (unter Umständen autobiographisch inszenierenden) Peritexte zu behandeln. Die Antwort auf die Frage „Wer spricht im Gedicht?“, die sich auf die vom Text beim Rezipienten angestoßene Vorstellung einer Äußerungsinstanz bezieht, kann daher durchaus lauten: ›Es spricht der Dichter selbst.‹ Auch wenn dieses ›Sprechen als er selbst‹ Lügen, Übertreibungen oder Stilisierungen enthalten mag und vielleicht selbst schon wieder nur eine Rolle ist.¹⁶⁸

Das Verständnis lyrischer Texte als referentiell un(ter)bestimmt lässt sich auch bei Marie-Laure Ryan in ihrer Untersuchung der Faktualität und Fiktionalität nicht-verbaler Medien finden. Nach Ryan gibt es mediale Darstellungen, die „außerhalb der Dichotomie von

¹⁶⁶ Trilcke, P.: Wer 'spricht' Fontanes journalistisches Gedicht "Ein Ball in Paris"?, S. 145.

¹⁶⁷ Vgl. Zipfel, F.: Lyrik und Fiktion; sowie Klimek, S.: Lyrik und Autobiographik.

¹⁶⁸ Klimek, S.: Lyrik und Autobiographik, S. 203.

Fiktion und Nicht-Fiktion“ liegen. Literarische Texte wären dabei zwar in der Regel entweder als fiktional oder faktual zu verstehen, einzige Ausnahme wären aber „einige lyrische Texte [...], die eher allgemeine als besondere Aussagen machen“ und entsprechend „fiktional unbestimmt“ wären. Ryan fordert entsprechend „Gedichte sollten [hinsichtlich ihrer Fiktionalität und Faktualität] individuell beurteilt werden.“¹⁶⁹

Auch Hillebrandt verweist in ihrer Untersuchung der Relevanz der Unterscheidung zwischen Figur und Person für das Verständnis lyrischer Texte auf die These, dass die Unterscheidung zwischen fiktional und nicht-fiktional für das Verständnis lyrischer Texte weniger relevant sei:

Die Unterscheidung ‚fiktional‘ – ‚nicht fiktional‘ kann darüber hinaus zweitens wenig relevant sein, wenn der Artefaktcharakter eines potentiell fiktionalen Kunstgebildes in den Vordergrund der Aufmerksamkeit rückt. Dies lässt dann auch die Figur-Person Unterscheidung weniger relevant werden. Eine mitunter in der Lyrikforschung geäußerte These lautet, dass, weil dieser Wahrnehmungsmodus gegenüber lyrischen Gebilden häufiger eingenommen wird als gegenüber Erzähltexten, die Unterscheidung ‚fiktional‘ – ‚nicht fiktional‘ bei der Lektüre von Lyrik weniger relevant ist.¹⁷⁰

Im Anschluss an diese neueren Arbeiten der Lyrikologie – wie Fiktionalitäts- und Faktualitätsforschung – wird auch hier davon ausgegangen, dass es für das Verständnis lyrischer Texte, im Verhältnis zu Texten anderer Gattungen, tendenziell weniger relevant ist, ob diese als faktual oder fiktional verstanden werden. Untermauert wird diese These damit, dass lyrischen Texten in einem besonderen Maße eine ästhetische Funktion zugeschrieben wird. Lyrische Texte werden tendenziell eher bezüglich des *Wie* als des *Was* ihrer Darstellung verstanden. Und damit tendenziell auch weniger in ihrem Verhältnis zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit.¹⁷¹

¹⁶⁹ Ryan, M.-L.: Fiktion, Kognition und nichtverbale Medien, S. 83.

¹⁷⁰ Hillebrandt, C.: Figur und Person im Gedicht, S. 152–153. Hillebrandt zitiert hier als Beispiel für die Position, dass lyrische Texte referentiell Un(ter)bestimmt wären, Burdorf, D.: Einführung in die Gedichtanalyse, S. 170: „Grundsätzlich ist es berechtigt, die Lyrik als diejenige Gattung anzusehen, in der die Fiktionalität, die Ebene fiktiver Figuren und Handlungen, eine geringere Bedeutung hat als in Epik und Dramatik. Das erklärt sich aus dem Eigengewicht, das sprachliche und bildliche Ausdrucksmittel in den meisten Gedichten haben: Gegenüber der Tendenz zur Verselbständigung der Ausdrucksformen und zur Selbstreflexivität des sprachlichen Gebildes kann die inhaltliche Dimension in den Hintergrund treten.“

¹⁷¹ Vgl. zur Unterscheidung zwischen einer ästhetischen und einer referentiellen Funktion Kapitel 3.3.2.

Dies bedeutet jedoch keinesfalls, dass lyrischen Texten ausschließlich eine ästhetische Funktion zugeschrieben werden kann. Die These, dass lyrischen Texten primär eine ästhetische Funktion zugeschrieben wird, schließt keinesfalls die Möglichkeit einer referentiellen Funktion kategorisch aus. So sind zwar lyrische Texte denkbar, die sich ausschließlich in einer ästhetischen Funktion erschließen – wie etwa Arbeiten der Konkreten Poesie – in der Regel wird jedoch auch lyrischen Texten eine mal mehr und mal weniger ausgeprägte referentielle Funktion zugeschrieben.

Für das Verständnis lyrischer Texte ist es also lediglich typisch, dass – im Verhältnis etwa zu prosaischen Texten der Gattung der Epik – eine referentielle Funktion tendenziell zugunsten einer ästhetischen Funktion zurücktritt, jedoch keinesfalls prinzipiell ausgeschlossen wird. Insofern können auch lyrische Texte mit Blick auf eine für diese typische Ästhetizität sowohl als faktual wie als fiktional verstanden werden. Lediglich im Verhältnis zu Texten anderer Gattungen ist es für das Verständnis lyrischer Texte tendenziell weniger ausschlaggebend, ob diese als fiktional oder faktual verstanden werden.

Aus einer für lyrische Texte typischen Ästhetizität kann also weder deren prinzipielle Fiktionalität noch deren prinzipielle Faktualität abgeleitet werden. Auch mit Blick auf eine für lyrische Texte typische Ästhetizität muss – analog zu einer für diese typischen Kommunikationssituation – am konkreten Text entschieden werden, ob dieser als faktual oder fiktional verstanden werden kann. Dies bedeutet jedoch nicht, dass eine für lyrische Texte typische Ästhetizität für das Verständnis eines lyrischen Textes als faktual oder fiktional völlig unerheblich ist. Im Gegenteil konnte nachgewiesen werden, dass eine für lyrische Texte typische Ästhetizität für die Frage nach dem Verständnis eines konkreten lyrischen Textes als faktual oder fiktional durchaus entscheidend sein kann.

3.2.4 Die Temporalität lyrischer, faktualer und fiktionaler Texte

Das Gedicht verstanden als eine Momentaufnahme, das einen Augenblick in Versen festhält. Die Vorstellung, dass in lyrischen Texten – im Unterschied zu prosaischen Texten – keine Geschichten erzählt, sondern ein momentaner Zustand beschrieben wird, ist tief in unser Verständnis lyrischer Texte eingearbeitet und zentraler Bestandteil der Lyriktheorie der Moderne. Der Lyrik wurde und wird immer wieder eine ihr eigene Temporalität zugeschrieben, die von einer Narrativität der Epik unterschieden wird.

Eine der Lyriktheorien, die die Lyrik in einer solchen, für sie spezifischen Temporalität definiert, ist etwa jene von Klaus W. Hempfer. Nach Hempfer sind lyrische Texte nicht retrospektiv auf etwas Vergangenes gerichtet – wie etwa typischerweise prosaische Texte der Gattung der Epik – sondern würden stets im Präsens die Gleichzeitigkeit der Darstellung mit dem Dargestellten behaupten:

Ein lyrisches Sprechen erzählt also nicht, was geschehen ist, sondern konstituiert im Sprechen, worüber gerade gesprochen wird, oder anders formuliert: Lyrisches Sprechen basiert auf der Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation.¹⁷²

Ein weiteres Beispiel wäre die von Peter Hühn und Jörg Schönert vertretene Definition der Lyrik in einem ‚Mangel an Narrativität‘, respektive als Reduktionsform hinsichtlich narrativer Strukturen im Vergleich zu den Gattungen der Epik und des Dramas.¹⁷³ In der aktuellen Lyriktheorie werden die Ansätze von Hempfer wie von Hühn und Schönert zwar zunehmend als normativ kritisiert, doch wird eine für lyrische Texte zumindest typische Temporalität auch nur selten gänzlich negiert.¹⁷⁴

Im folgenden Kapitel wird untersucht, inwiefern eine für lyrische Texte typische Temporalität die Möglichkeiten und Bedingungen ihres Verständnisses als faktual oder fiktional bestimmen kann. Hierfür wird zunächst anhand verschiedener Lyriktheorien eine für lyrische Texte (proto-)typische Temporalität herausgearbeitet und anschließend nach einer für faktuale oder fiktionale Texte konstitutiven oder zumindest typischen Temporalität gefragt. Aus der Verbindung dieser beiden Fragestellungen ergibt sich das zentrale Erkenntnisinteresse dieses Kapitels: Inwiefern bestimmt eine für lyrische Texte als (proto-)typisch verstandene Temporalität die Möglichkeiten und Bedingungen ihres Verständnisses als faktual oder fiktional?

Die Frage, inwiefern eine spezifische Temporalität die Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität oder Fiktionalität einer Darstellung bestimmt, ist in einem gewissen Sinne bereits in der Geschichte der Fiktionalitäts- und Faktualitätsforschung angelegt. So

¹⁷² Hempfer, Klaus W.: Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie. Stuttgart: Steiner 2014, S. 31.

¹⁷³ Vgl. etwa Schönert, Jörg, Peter Hühn u. Malte Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin, New York: DE GRUYTER 2012.

¹⁷⁴ Vgl. etwa Wolf, W.: The Lyric, S. 30.

ist diese von Beginn an eng verwoben mit der Narratologie und auch wenn im aktuellen Forschungsdiskurs Fiktionalität wie Faktualität nicht mehr auf narrativ definierte Medien beschränkt wird, so ist das Konzept der Fiktionalität konventionell nach wie vor eng mit der Untersuchung narrativer Texte der Gattung der Epik verbunden. Texte der Gattung des Dramas und der Lyrik waren – und sind nach wie vor – vergleichsweise selten Gegenstand narratologischer Untersuchungen. Entsprechend findet die Lyrik auch in der Fiktionalitätstheorie vergleichsweise selten Beachtung.¹⁷⁵

Die Vorstellung, dass lyrische Texte nicht erzählen würden – in dem Sinne, dass in lyrischen Texten nicht zwei Ereignisse auf eine sinnvolle Art und Weise miteinander verknüpft werden¹⁷⁶ – und entsprechend auch nicht narrativ wären, lässt sich beispielhaft etwa bei Lejeune nachvollziehen. So schließt Lejeune die Möglichkeit des Verständnisses lyrischer Texte als autobiographisch aus, da lyrische Texte keine „synthetische Erzählung der Genese ihrer [des Autors] Persönlichkeit“ sein könnten:

Es ist ja nicht so, dass wir, von Baudelaire oder Nerval etwa, keine Gedichte, Briefe, Tagebücher, Reiseberichte oder gar, wie Aurelia, mythologische Expeditionen in ihr Innenleben besäßen, die ihr Drama in verschlüsselter Form zum Ausdruck bringen. Aber weder der eine noch der andere haben eine Autobiographie, verstanden als synthetische Erzählung der Genese ihrer Persönlichkeit, geschrieben.¹⁷⁷

Neben Lejeune, der sich der Lyrik nur am Rande seiner Arbeit zur Autobiographie widmet, definiert auch Hempfer die Lyrik in einer für sie prototypischen Simultaneität, im Sinne einer ‚Nicht-Narrativität‘. Nach Hempfer würden in lyrischen Texten keine Geschichten erzählt werden. Wobei Hempfer mit ‚Geschichte‘ die Darstellung vergangener Ereignisse meint. Hempfer geht entsprechend von einem Begriff des Erzählens aus, der sich auf die Vergangenheit des Dargestellten zum Zeitpunkt des Erzählens bezieht: Das

¹⁷⁵ Vgl. etwa Fludernik, Monika, Nicole Falkenhayner u. Julia Steiner: Einleitung. In: Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner u. Julia Steiner. Würzburg: Ergon Verlag 2015. S. 7–22, S. 7–8.

¹⁷⁶ Vgl. Schmid, Wolf: Narrativity and Eventfulness. In: What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory. Hrsg. von Tom Kindt. Berlin: DE GRUYTER 2003 (= Narratologia 1). S. 17–33; sowie Hillebrandt, Claudia: Author and Narrator in Lyric Poetry. In: Author and narrator. Transdisciplinary contributions to a narratological debate. Hrsg. von Dorothee Birke u. Tilmann Köppe. Berlin/Boston: DE GRUYTER 2015. S. 213–234.

¹⁷⁷ Lejeune, P.: Der autobiographische Pakt, S. 296.

Erzählte wäre stets bereits Geschehen.¹⁷⁸ Lyrische Texte hingegen würden nach Hempfer – im Gegensatz etwa zu prosaischen Texten der Gattung der Epik – die Gleichzeitigkeit der Darstellung mit dem Dargestellten behaupten und wären entsprechend prototypisch im Präsens verfasst.¹⁷⁹

Aus dieser These leitet Hempfer nun eine für lyrische Texte konstitutive Fiktionalität ab. Die Behauptung von Gegenwart wäre stets eine Fiktion:

Ein lyrisches Sprechen erzählt also nicht, was geschehen ist, sondern konstituiert im Sprechen, worüber gerade gesprochen wird, oder anders formuliert: Lyrisches Sprechen basiert auf der Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation. Diese Simultaneität ist nun freilich eine fiktionale, insofern der schriftlich fixierte Text diese nicht de facto realisieren, sondern immer nur ‚inszenieren‘ kann.¹⁸⁰

Hempfer definiert lyrische Texte in der Behauptung der Gleichzeitigkeit der Darstellung mit dem Dargestellten und schlussfolgert aus der Annahme, dass diese Gleichzeitigkeit stets eine nicht einzulösende Behauptung wäre, eine für lyrische Texte konstitutive Fiktionalität. Nach Hempfer muss jeder lyrische Text als fiktional verstanden werden, da die für lyrische Texte prototypische Behauptung, dass sich das Dargestellte erst im Moment der Darstellung konstituieren würde, nicht einzulösen wäre:

Die einmalige Wiedergabe eines mehrfachen Vorgangs bzw. einer wiederholt sich ereignenden Situation ist nun performativ paradox, da die Simultaneität von Sprechakt und Situationskonstitution ja nur einmalig möglich ist, doch unterstreicht dies zum einen eben die Fiktionalität lyrischen Sprechens, ja ist gerade als ‚Fiktionalitätssignal‘ zu begreifen, und markiert zum anderen die intendierte Generalisierung der Aussage, die über eine scheinbar aktuelle Situation des Sprechens dessen generelle Befindlichkeit zu vermitteln sucht.¹⁸¹

Lyrische Texte, die dennoch von etwas Vergangenem erzählen, also nicht die Gleichzeitigkeit der Darstellung mit dem Dargestellten behaupten, wie etwa Balladen, schließt Hempfer einfach aus der Gattung der Lyrik aus. Spätestens hier tritt der stark normative Charakter von Hempfers Theorie deutlich zum Vorschein. Hier wird nicht nur deskriptiv erfasst, was tatsächlich als *lyrisch* verstanden wird und was nicht, sondern normativ definiert, was als *lyrisch* verstanden werden darf und was nicht.

¹⁷⁸ Vgl. Hempfer, K. W.: Lyrik, S. 16–34.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 14–34.

¹⁸⁰ Ebd., S. 31–32.

¹⁸¹ Ebd., 36–37; 41–42.

Wie bereits weiter oben angedeutet ist dieses Verständnis lyrischer Texte nicht nur in der Lyriktheorie Hempfers zu finden. So verstehen etwa auch Hühn und Schönert „simultanes Erzählen“ als „gattungsspezifisches Mittel“ lyrischer Texte:

Ein weiteres gattungsspezifisches Mittel ist die simultane Erzählung im Präsens: Handeln und/oder Erleben sowie Reden sind synchron. Dadurch erscheinen Protagonist und Erzähler nicht nur personal, sondern zusätzlich auch noch zeitlich und psychisch-kognitiv völlig miteinander zu verschmelzen – so als ob nicht der Sprecher/Erzähler nachträglich erzählte, sondern als Protagonist direkt aus der Situation heraus spräche und sich im ablaufenden Erfahrungsprozess unmittelbar artikuliere und manifestiere [...]. Hierbei gewinnt das Sprechen häufig Handlungscharakter.¹⁸²

Die These, dass lyrische Texte prinzipiell die Gleichzeitigkeit der Darstellung mit dem Dargestellten behaupten, wird jedoch auch immer wieder kritisiert. So untersuchen vor allem neuere Ansätze, inwieweit nicht auch lyrische Texte dezidiert auf etwas Vergangenes verweisen können und so bewusst eine zeitliche Distanz zwischen dem Moment der Darstellung und den Moment des Dargestellten aufbauen.

So fragt etwa Frauke Bode, ob nicht in lyrischen Texten, die sich als autobiographisch verstehen lassen, mitunter explizit auf etwas Vergangenes, nämlich die Geschichte der Person der Autorin oder des Autors, verwiesen wird. Sie hebt dabei besonders die Möglichkeit der Sequenzialität in der Lyrik hervor, also der Verbindung mehrerer lyrischer Texte zu einem Zyklus, der als Gesamttext verstanden wird:

Despite this anchorage of the poetic voice in the present, poetry speaks, therefore, not only about the situation current in the moment of speech, but also about the past or future. The periods dealt with are often points rather than larger phases, and this influences the narrative order: events of a longer duration tend to be arranged in separate images and sequences, subdivided into different poems, and structured by leaps in time. We can thus expect to find poetic life-writing in longer, eminently narrative forms like ballads; but it is also present in shorter poems which, read cyclically, form a more extended autobiographical structure.¹⁸³

Auch wenn Bode die Behauptung der Gleichzeitigkeit der Darstellung mit dem Dargestellten als typisch für lyrische Texte versteht, so merkt sie gleichzeitig an, dass auch lyrische Texte, vor allem wenn sie autobiographisch verstanden werden, auf Vergangenes

¹⁸² Hühn, Peter u. Jörg Schönert: Zur narratologischen Analyse von Lyrik. In: *Poetica* (2002) H. 34. S. 287–305, S. 289–290.

¹⁸³ Bode, F.: *Autobiographical/Autofictional Poetry*, S. 476.

verweisen könnten und entsprechend nicht zwingend in der Simultaneität von Darstellung und Dargestelltem verstanden werden müssten.¹⁸⁴

Kritik an der von Hempfer vertretenen These, dass lyrische Texte als die Behauptung der Gleichzeitigkeit von Darstellung und Dargestelltem zwingend als fiktional zu verstehen wären – eine These, die neben Hempfer etwa auch Dorrit Cohn vertritt¹⁸⁵ – wird jedoch auch aus einer anderen Perspektive formuliert. So kann nicht nur eine für lyrische Texte als konstitutiv verstandene Simultaneität kritisch hinterfragt werden, auch die These, dass aus einer spezifischen Temporalität einer Äußerung, deren Verständnis als fiktional oder faktual abgeleitet werden könne, wird kritisiert.

So hinterfragt etwa Trilcke in seiner Untersuchung von Fontanes Gedicht *Ein Ball in Paris*, Hempfers These der ‚Performativitätsfiktion‘ kritisch.¹⁸⁶ Dabei führt Trilcke unter anderem an, dass auch journalistische Texte im Präsens die Simultaneität von Darstellung und Dargestelltem behaupten könnten, und zwar ohne zwingend als fiktional verstanden werden zu müssen. Im Gegenteil könnte die Behauptung der Simultaneität der Darstellung mit dem Dargestellten im Genre der Reportage sogar als Faktualitäts- oder zumindest als Authentizitätssignal gewertet werden.¹⁸⁷ Trilcke kommt entsprechend zu dem

¹⁸⁴ Vgl. für eine Kritik an der Definition der Lyrik als ‚nicht-narrativ‘ auch Wolf, W.: *The Lyric*, S. 30.

¹⁸⁵ Dorrit, Cohn: *Fictional versus Historical Lives. Borderlines and Borderlin Cases*. In: *Journal of Narrative Technique* (1989) H. 19. S. 3–24: „[...] this narration goes on simultaneously with the events narrated, and therefore can have no conceivable analogue in the real world – a world known to be ruled by a law that says: first live, tell later.“ Vgl. Zipfel, F.: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 171–178.

¹⁸⁶ Trilcke, P.: *Wer 'spricht' Fontanes journalistisches Gedicht "Ein Ball in Paris"?*

¹⁸⁷ Ebd., S. 135–136: „Allerdings zeigt *Ein Ball in Paris* – auch aufgrund seines journalistischen Charakters und Anliegens – die Grenzen von Hempfers Konzept der ›Performativitätsfiktion‹ auf. Denn im journalistischen Kontext, in dem das Gedicht erscheint, signalisiert die simultane Darstellung keineswegs notwendig Fiktionalität – was im Übrigen noch heute gilt, denkt man an szenisch angelegte Reportagen, bei denen keine Leserin und kein Leser auf die Idee kommen würde, die inszenierende Schreibweise lege eine fiktionale Darstellung nahe, im Gegenteil: Die nicht immer, aber doch regelmäßig auch durch das Präsens re-inszenierte Anwesenheit des Reporters vor Ort, seine Augenzeugenschaft, gilt im Rahmen der journalistischen Kommunikation als Authentifizierungstechnik.

[...] Eine derartige simultane Darstellung ist zwar im journalistischen Kontext, soweit ich sehe, nicht die Regel, zahlreiche Berichte arbeiten mit späterer Darstellung. Aber sie ist in faktualen Texten mög-

Schluss, dass aus der Behauptung der Gleichzeitigkeit einer Darstellung mit dem Dargestellten nicht zwingend deren Verständnis als fiktional abgeleitet werden kann.

Mit dieser These ist Trilcke nicht allein. So deklarierte etwa bereits Gérard Genette das Verhältnis zwischen der Darstellung und dem Dargestellten auf der Ebene der Zeit, für die Frage nach dessen Fiktionalität sowie Faktualität als irrelevant.¹⁸⁸ Die Frage, inwieweit aus einer spezifischen Temporalität auf einen bestimmten referentiellen Status der Darstellung geschlossen werden kann, ist also keinesfalls unumstritten.

So merkt auch Zipfel in seiner Übersicht zum Verhältnis von Temporalität und Faktualität an: „Man könnte erwidern, dass es auch im faktualen Bereich die Konvention des historischen Präsens gibt, ein Erzählen im Präsens, das nur eine Form der Darstellung von Vergangenenem ist.“¹⁸⁹ Wobei auch Zipfel anmerkt: „Wenn es allerdings fiktionale Texte gibt, welche tatsächlich die Illusion der Simultaneität von Erleben und Erzählen erzeugen, dann wäre in dem Falle wohl tatsächlich eine in der Realität unmögliche Erzählsituation geschaffen, die somit als Fiktionssignal gelten könnte.“¹⁹⁰ Wie allerdings konkret unterschieden werden soll, wann ein Text die Gleichzeitigkeit von Darstellung und Dargestellten tatsächlich behaupten würde – und entsprechend als fiktional verstanden werden müsste – und wann nicht, lässt Zipfel offen.¹⁹¹

Wie umstritten die Frage nach dem Verhältnis von Temporalität und Faktualität / Fiktionalität ist, zeigt auch die Position Eva-Maria Konrads, die wiederum in der Simultaneität, genauer im Wechsel vom Präteritum ins Präsens, ein Faktualitätssignal sieht.¹⁹² Silke Lahn und Jan Christoph Meister wiederum kritisieren, analog zu Zipfel, die These, dass

lich und insofern indifferent hinsichtlich der Differenz ›fiktional vs. faktual‹. Die Simultaneität der Darstellung in Fontanes Gedicht mag also als eine Technik der ›Inszenierung‹ wahrgenommen worden sein, ein eindeutiges Fiktionssignal ist sie nicht.

¹⁸⁸ Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992, S. 69–73.

¹⁸⁹ Zipfel, Frank: Fiktionalitätssignale. In: *Fiktionalität. ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: DE GRUYTER 2014. S. 97–124, S. 114; vgl. auch Zipfel, F.: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 159–163.

¹⁹⁰ Zipfel, F.: *Fiktionalitätssignale*, S. 114.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Konrad, E.-M.: *Dimensionen der Fiktionalität*, S. 472–473.

sich aus der Temporalität einer Äußerung dessen Verständnis als fiktional oder faktual ableiten lässt:

In Hinblick auf die Unterscheidung zwischen fiktionalem und faktualem Erzählen heißt das, dass wir formale Merkmale wie die gerade skizzierte Art der Verwendung grammatischer Zeiten zwar als Indiz auffassen können - keinesfalls aber als eindeutigen Beweis. Noch mehr Vorsicht ist beim Umkehrschluss geboten: Anzunehmen, dass ein Text faktual erzählt, nur weil er zufällig im Präsens geschrieben ist, wäre naiv.¹⁹³

Wie die Positionen von Konrad, Hempfer, Zipfel und Trilcke verdeutlichen, kann der Diskurs um das Verhältnis von Temporalität und Fiktionalität/Faktualität als durchaus kontrovers bezeichnet werden. In Anschluss an Zipfel und Trilcke wird hier die Position vertreten, dass sich aus der Temporalität einer Äußerung weder prinzipiell dessen Verständnis als faktual noch als fiktional ableiten lässt. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass, je nach Kontext, die Simultaneität einer Äußerung ebenso als Faktualitäts- wie als Fiktionalitätssignal verstanden werden kann, respektiv für die Frage nach der Referenzialität einer Äußerung auch völlig unerheblich sein kann.

Ohne jedweden Kontext ist eine spezifische Temporalität weder eindeutig als Fiktionalitäts- noch als Faktualitätssignal zu verstehen. Entsprechend lässt sich aus einer für lyrische Texte typischen Temporalität weder ein prinzipielles Verständnis derselben als faktual, noch als fiktional ableiten. Anders als eine für lyrische Texte typische Kommunikationssituation und Ästhetizität, kann einer für lyrische Texte typischen Temporalität, für die Frage nach dem Verständnis eines konkreten lyrischen Textes als faktual oder fiktional, keine oder zumindest keine gattungsspezifische Bedeutung zugeschrieben werden.

¹⁹³ Lahn, Silke, Jan Christoph Meister u. a.: Einführung in die Erzähltextanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 11.

3.3 Faktuale Fotografie?

Fotografien – analog wie digital – unterliegen als Speicherung elektromagnetischer Strahlung in einem Sensor ausschließlich chemisch-physikalischen Gesetzen.¹⁹⁴ Sie sind – als etwa Zeichnungen oder Gemälde – unmittelbare Abbilder einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit:

[...] die Fotografie [scheint] ein Medium zu sein, welches stärker als alle anderen Medientechnologien (die analoge Tonaufzeichnung vielleicht ausgenommen) an das konkrete Objekt oder den konkreten Prozess, welche aufgezeichnet werden, gebunden ist. In Anlehnung an Peirces Begriff des *Index als eines über Kausalität bezeichnenden Zeichens* wird das fotografische Bild in einer Reihe fototheoretischer Positionen als *Spur* der realen Objekte und Prozesse verstanden, die im Moment der Belichtung vor der Kamera waren.¹⁹⁵

Aus diesem Verständnis der Fotografie in ihren materiellen Entstehungsbedingungen heraus, liegt das Verständnis fotografischer Bilder als faktual nah. Wenn in einer Fotografie nur Tatsächliches im Sinne von Faktischem dargestellt werden kann, kann sie auch nur schwer als fiktional verstanden werden; oder wie es Schröter formuliert, scheint „[d]iese Bindung an ein gewesenes konkretes *Dieses* [...] die Möglichkeiten für Fiktionalität im fotografischen Bild mindestens einzuschränken, wenn nicht – wie einige Autoren argumentiert haben – unmöglich zu machen.“¹⁹⁶

Ein klassisches Beispiel hierfür wäre die Funktion fotografischer Bilder als Beweismittel vor Gericht. Immer wenn die tatsächliche Existenz, die Faktizität von Etwas, belegt werden soll, kann als Beweis eine Fotografie vorgelegt werden. Diese konventionelle Funktion von Fotografien impliziert dabei mehr oder weniger eindeutig ein Verständnis derselben als faktual – kann doch eine als fiktional verstandene Äußerung per Definition nicht die Faktizität von etwas Dargestelltem belegen (vgl. Kapitel 3.1). Die Beweiskraft von fotografischen Bildern lässt sich dabei nicht nur vor Gericht, sondern etwa auch im

¹⁹⁴ Vgl. Schröter, J.: Fotografie und Fiktionalität, S. 144: „Zunächst sei Fotografie auf eine belastbare Weise definiert: Zur Fotografie zählt jedes technische Verfahren, bei dem bestimmte Wirkungen elektromagnetischer Strahlung durch einen Sensor gespeichert werden (in der Regel die Amplitude und die Farbwerte, aber nur in der Holografie die Phase des Lichts).“

¹⁹⁵ Ebd., S. 143.

¹⁹⁶ Ebd; vgl. zur Nicht-Fiktionalität der Fotografie auch Ryan, M.-L.: Fiktion, Kognition und nichtverbale Medien, S. 77..

Journalismus beobachten, respektive überall dort, wo die Wirklichkeit oder genauer die Faktizität des Dargestellten, bezeugt werden soll:

Der Bezug auf ein vergangenes *Dieses* scheint die Fotografie einerseits für im weiteren Sinne dokumentarische Darstellungen in Wissenschaft, Polizei, Militär, Medizin und nicht zuletzt Journalismus ideal geeignet zu machen, während er andererseits jede fiktionale Nutzung verunmöglicht.¹⁹⁷

Selbst der Umstand, dass eine fotografische Darstellung ‚manipuliert‘ werden kann, betont im Grunde genommen nur die vorherrschende Konvention, dass fotografische Bilder unmittelbare Abbilder unserer Wirklichkeit wären. Sind sie dies nicht, werden sie als ‚gefälscht‘ verstanden und ihnen entsprechend ihre primäre Funktion als Dokument abgesprochen. Eine ‚manipulierte‘ Fotografie wird zwar vielleicht noch als eine Fotografie verstanden, jedoch als ‚falsch‘ ohne die ihr konventionell zugesprochene dokumentarische Funktion.

Wie im Kapitel zu einem transmedialen Begriff von Faktualität (Kapitel 3.1) bereits herausgearbeitet, wurde der Begriff der Faktualität, analog zu jenem der Fiktionalität, primär mit Blick auf literarische Texte entwickelt. Vergleicht man jedoch die hier vertretene Definition von Faktualität, als eine, auf bestimmten Konventionen und Regeln beruhende Kommunikationspraxis – in der das Dargestellte auch als zutreffend in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit verstanden wird – mit dem hier paraphrasierten Verständnis der Fotografie als Abdruck der Wirklichkeit, sind die Parallelen kaum zu übersehen.

Die Schlussfolgerung, fotografische Bilder als faktual zu verstehen, oder sogar in ihrer Faktualität zu definieren, ist mehr als nur naheliegend. Wenn eine Fotografie nicht mehr und nicht weniger als eine als faktisch verstandene Wirklichkeit abbildet, die Faktizität des Dargestellten also als konstitutiv für die Fotografie verstanden wird, dann kann oder muss sie vielmehr als faktual verstanden werden. So wurde in der Fotografiethorie die

¹⁹⁷ Schröter, J.: Fotografie und Fiktionalität, S. 146.

Möglichkeit der Fiktionalität fotografischer Bilder auch immer wieder konsequent ausgeschlossen.¹⁹⁸ Weil ein fotografisches Bild überhaupt keine fiktiven Elemente beinhalten könne, könne es auch nicht als fiktional verstanden werden.

Im folgenden Kapitel werden die Möglichkeiten und Bedingungen des Verständnisses fotografischer Bilder als faktual oder fiktional untersucht. Die kritisch zu hinterfragende Ausgangshypothese beruht dabei auf der oben paraphrasierten Annahme, dass fotografische Bilder konventionell in einer für sie konstitutiven Faktizität des Dargestellten definiert werden und demzufolge als faktual verstanden werden. Entsprechend wird hier – entgegengesetzt zur Untersuchung der Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität lyrischer Texte – untersucht, inwiefern fotografische Bilder, entgegen ihrem konventionellen Verständnis als faktual, auch als fiktional oder nicht-faktual verstanden werden können.

Ausgangspunkt für die Untersuchung der Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität fotografischer Bilder bildet die Frage, inwiefern das Konzept der Faktualität überhaupt auf fotografische Bilder übertragen werden kann. Denn so naheliegend die oben aufgestellte These der Faktualität fotografischer Bilder auf den ersten Blick auch sein mag, der Begriff der Faktualität ist – bis auf wenige Ausnahmen in der neueren Forschung – in der Fotografietheorie kaum existent. Dies mag primär mit der bereits herausgearbeiteten engen Verbindung der Faktualitäts- und Fiktionalitätstheorie mit dem Medium der

¹⁹⁸ Indirekt wurde diese Position in der Fotografietheorie auch immer wieder vertreten, wenn fotografische Bilder in ihrer Nicht-Fiktionalität definiert wurden, wie etwa von Roger Scruton, hier paraphrasiert von Schröter, Jens: Überlegungen zu Medientheorie und Fiktionalität. In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hrsg. von Anne Enderwitz u. Irina O. Rajewsky. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2016. S. 97–124, S. 102: „Dennoch wurde verschiedentlich behauptet, es gebe Medien, die per se für Fiktionen ungeeignet seien. Roger Scruton z.B. vertritt explizit die These, dass die Fotografie von einer prinzipiellen ‚fictional incompetence‘ bestimmt sei. Diese Behauptung ist von gravierender Bedeutung, denn wäre sie richtig, bedeutete dies *erstens*, dass die Möglichkeit des (mutmaßlich in letzter Instanz sprachlich vermittelten) fiktionalen Gebrauchs der Fotografie bestimmten Begrenzungen unterliegt, dass es also prinzipielle Grenzen des Fiktionalisierbaren gibt. Es bedeutete *zweitens*, dass diese Grenzen in der Ontologie (zumindest) eines Mediums – nämlich der Fotografie – liegen. Dies wäre in der Tat eine fundamentale Erkenntnis der Fiktions- wie auch der Medientheorie.“

Literatur zu erklären sein; auch wenn diese Verbindung in der aktuellen Forschung zugunsten einer transmedialen Perspektive zunehmend aufgelöst wird (vgl. Kapitel 3.1). Es muss also kritisch gefragt werden, inwiefern die hier vertretene transmediale Definition von Faktualität, mit verschiedenen Ansätzen zur Definition fotografischer Bilder zusammengeführt werden kann, respektive inwiefern sich die Regeln und Konventionen für das Verständnis einer Darstellung als faktual, mit den Regeln und Konventionen für das Verständnis eines Bildes als fotografisch, überschneiden – oder eben nicht.

Dafür wird in einem ersten Kapitel (3.3.1), die bereits angedeutete Definition der Fotografie als *Abdruck der Wirklichkeit*, mit den Regeln und Konventionen für das Verständnis einer Darstellung als faktual oder fiktional verglichen. Das Verständnis der Fotografie als die Speicherung der Lichtreflexionen des Dargestellten auf einem Trägermedium – und damit in einem unmittelbaren, *indexikalischen* Verhältnis zu einer auch außerhalb allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit – kann dabei bis in die Anfänge der Fotografie zurückverfolgt werden. In Kapitel 3.3.1 wird untersucht, inwiefern aus einem Verständnis fotografischer als indexikalische Zeichen, deren Faktualität abgeleitet werden kann, respektive inwiefern die Definition der Fotografie als *Abdruck der Wirklichkeit*, nicht auch kritisch hinterfragt werden kann.

In einem zweiten Kapitel (3.3.2) wird eine in der Fotografie immer wieder angeführte Objektivität oder Nicht-Ästhetizität fotografischer Bilder, hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Möglichkeiten und Bedingungen ihres Verständnisses als faktual oder fiktional untersucht. So lassen sich Fotografien als dem menschlichen Subjekt entzogene Darstellungen verstehen, die ausschließlich chemisch-physikalischen Gesetzen unterliegen. Ausgehend von diesem Verständnis fotografischer Bilder wird gefragt, inwiefern eine für fotografische Bilder als konstitutiv verstandene Objektivität, deren Verständnis als faktual oder fiktional beeinflussen kann. Gleichzeitig wird mit Blick auf neuere Forschungsansätze jedoch auch gefragt, inwiefern fotografische Bilder tatsächlich in einer solchen Objektivität definiert werden können.

3.3.1 Indexikalität und Faktualität: Fotografische Bilder als Spuren der Wirklichkeit?

Die Fotografie steht, so zumindest Ingrid Hölzl in ihrer Untersuchung der autobiographischen Dimension fotografischer Bilder, mit einer von ihr dargestellten Wirklichkeit nicht

nur in einem „korrelativen“, sondern in einem „kausalen“ Verhältnis: Die Wirklichkeit bedingt die Fotografie.¹⁹⁹ Das fotografische Bild ist, frei von der subjektiven und damit potentiell stets verfälschenden Wahrnehmung eines individuellen Subjekts, eine Spiegelung der Wirklichkeit respektive die zweidimensionale Projektion einer als gegeben verstandenen Realität:

Das fotografische Bild reformuliert damit den Gedanken von der Nachahmung der Natur und wendet die idealistischen Unmittelbarkeitsfantasien positivistisch. Damit bestätigt es eine von der Repräsentation bzw. Wahrnehmung unabhängige Realität: Das Foto ist die vollkommene Wieder des Gegenstands, mehr noch, der Gegenstand kann sich selbst abbilden, wie sich das Bild selbst generiert.²⁰⁰

Doch bildet eine Fotografie wirklich ausschließlich die Wirklichkeit ab? Oder kann nicht auch sie etwas *Unwirkliches* im Sinne von etwas Fiktivem darstellen? Und würde eine Fotografie zwingend der Lüge bezichtigt werden, wenn auf ihr doch etwas *Nicht-Faktisches* abgebildet ist?²⁰¹

Auch wenn der Fotografie heute längst nicht mehr ein uneingeschränktes Vertrauen als rein faktische Darstellung der Wirklichkeit zugebilligt wird, so wurde sie von anderen Medien lange Zeit in ihrer *Unfähigkeit zum Lügen* unterschieden. Vor allem in den An-

¹⁹⁹ Hölzl, I.: Der autoporträtistische Pakt, S. 122.

²⁰⁰ Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg, Neckar: Universitätsverlag Winter 2017, S. 76.

²⁰¹ Vgl. etwa Hertrampf, M. O. M.: Photographie und Roman, S. 125: „Photographien können grundsätzlich nur zeigen, also lediglich Aussagen treffen. Daraus folgt konsequenterweise, dass sie *per se* nichts behaupten und damit in semantischer Hinsicht auch nicht lügen können. Photographien werden natürlich dennoch dazu eingesetzt, Lügen bzw. unwahre und falsche Tatsachen zu verbreiten: [...] Gerade in der Werbung rührt die ‚Falschheit‘ der Aussage daher, dass der indexikalischikonischen Spur der Photographie ein ‚unwahrer‘ Referent zu Grunde gelegt wurde, der auf einer Inszenierung einer möglichen, aber eben nicht unmittelbar vorgefundenen und damit fingierten Wirklichkeit beruht. Auch in diesem Fall ist es nicht die Kamera, die lügt, wird sie doch lediglich dazu benutzt, [...] eine Lüge zu zitieren. Und das läßt die Lüge umso wahrer *erscheinen*. Das photographische Zitat ist innerhalb seiner Grenzen unbezweifelbar. Dennoch kann das Zitat, wenn es wie eine Tatsache – explizite oder implicite – einer Begründung eingeführt wird, falsch informieren.“

fängen der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts herrschte ein bis heute prägendes Verständnis des fotografischen Bildes, das dasselbe als *Abdruck der Wirklichkeit* definierte.²⁰² So erläutert etwa André Bazin:

Welche kritischen Einwände wir auch immer haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des repräsentierten Objektes zu glauben, des tatsächlich repräsentierten, das heißt des in Zeit und Raum präsent gewordenen. Die Fotografie profitiert aus der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion.²⁰³

Aus diesem Verständnis fotografischer Bilder als unmittelbare Wiedergabe einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit, wurde mitunter sogar die Medialität fotografischer Bilder in Frage gestellt.²⁰⁴ So wäre eine Fotografie identisch mit dem Dargestellten und dieses – einmal fotografiert – entsprechend überflüssig: „Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will.“²⁰⁵

Die Definition der Fotografie in ihrem chemisch-natürlichen Entstehungsprozess betont die *materielle Abhängigkeit* des fotografischen Bildes von dem dargestellten Objekt. Fotografische Bilder würden als ‚Lichtabdrücke der Wirklichkeit‘ in einem unmittelbar

²⁰² Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung. 4., verbesserte Auflage. Hamburg: Junius 2014, S. 13–69. Vgl. auch Brauchitsch, Boris von: Kleine Geschichte der Fotografie. 3., durchgesehene und erweiterte Auflage. Ditzingen: Reclam 2018, S. 24–31 und Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie. München: Schirmer-Mosel sowie Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. 2. Auflage. München: Fink 2010.

²⁰³ Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Theorie der Fotografie III. 1945-1980. Hrsg. von Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 2006 (= 3). S. 59–64, S. 62; sowie Geimer, P.: Theorien der Fotografie zur Einführung, S. 13–50. und Ryan, M.-L.: Fact, Fiction and Media, S. 84.

²⁰⁴ Vgl. hier: Hölzl, I.: Der autoporträtistische Pakt, S. 27–31.

²⁰⁵ Holmes, Oliver Wendell: The Stereoscope and the Stereograph. In: The Atlantic Monthly (1859) H. 6. Deutsch zitiert nach: Kemp, Wolfgang u. Hubertus von Amelunxen (Hrsg.): Theorie der Fotografie I. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel 2006, S. 120.

materiellen Bezug zu einer von ihnen dargestellten Wirklichkeit stehen. Diese Bezugnahme des fotografischen Bildes auf eine dargestellte Wirklichkeit wurde dabei – mit Bezug auf die Zeichentheorie von Charles S. Peirce²⁰⁶ – als indexikalisch definiert:

Aus der Definition der Fotografie als einer Aufzeichnung eines *Dieses* über die von diesem *Diesem* emittierte Strahlung wurde abgeleitet, die Aufzeichnung sei *indexikalisch*. Der Begriff stammt aus der differenzierten Semiotik von Charles Sanders Peirce und bezeichnet Zeichen, die über Kausalität bezeichnen. Das fotografische Zeichen bezeichnet danach unter anderem indexikalisch, weil es kausal über die Strahlung mit der aufgezeichneten Szene verbunden ist. Es ist in diesem Sinne eine Spur.²⁰⁷

Analog zu dem semiotischen Verständnis von Fußstapfen im Schnee, die als Zeichen für die vorherige Anwesenheit eines Menschen verstanden werden können, könnten fotografische Bilder als Spuren einer vergangenen Wirklichkeit verstanden werden. Roland Barthes definierte in seiner wirkmächtigen Definition der Fotografie dieselbe entsprechend als *Spur der Wirklichkeit*:

Der Name des Noemas der Photographie sei also: ‚Es-ist-so-gewesen‘ oder auch: das Unveränderliche. Im Lateinischen (eine Pedanterie, die notwendig ist, da sie Nuancen erhellt) hieße dies zweifellos: ‚interfuit‘: das, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt (operator und spectator) liegt; es ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschieden.²⁰⁸

Das fotografische Bild würde als *Abdruck der Wirklichkeit* simultan zum dargestellten Moment entstehen. Die fotografische Darstellung ist sowohl auf zeitlicher wie räumlicher Ebene unmittelbar mit dem Dargestellten verbunden. So definierte etwa der Filmtheoretiker und Soziologe Siegfried Kracauer in seinem einflussreichen Essay *Die Photographie*, die Selbe in der Simultaneität zwischen Darstellung und Dargestelltem, also in der

²⁰⁶ Peirce selbst nannte das fotografische Bild als Beispiel für ein indexikalisches Zeichen; Vgl. Peirce, Charles S. u. Christian J. W. Kloesel (Hrsg.): *Semiotische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 193..

²⁰⁷ Schröter, J.: *Fotografie und Fiktionalität*, S. 145; vgl. zur Indexikalität der Fotografie und der Faktizität des Dargestellten auch Knaller, S.: *Ein Wort aus der Fremde*, S. 84–85.

²⁰⁸ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. 14. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 87.

zeitlichen Identität des fotografischen Darstellungsprozesses mit dem dargestellten Ereignis.²⁰⁹

Auch Philippe Dubois greift in seiner Arbeit *Der fotografische Akt* das Verständnis der Fotografie als einen, dem Subjekt entzogenen, rein chemisch-natürlichen Prozess, auf. Eine Fotografie würde im Moment der Entstehung, des Auslösens, durch die Reflexion von Lichtstrahlen in einer physikalischen Verbundenheit zum Objekt der Darstellung stehen. Dieser Wirklichkeitsbezug, diese physische Verbundenheit der fotografischen Darstellung mit dem Dargestellten, wäre dabei jedoch auf der Aufnahme nur noch als *Spur* erkennbar:

Das Verschwundensein des Objekts ist die Bedingung seiner Darstellbarkeit als Spur. Auch wenn die Einschreibung durch direkten physischen Kontakt zustande kommt, vermittelt zwischen Objekt und Abdruck eine Nachträglichkeit, die beide niemals zur Deckung kommen lässt.²¹⁰

Im Begriff der *Spur* deutet sich jedoch bereits eine theoretische Ergänzung zur These der Simultaneität des fotografischen Bildes an: So betont Dubois zwar, dass die Fotografie im Moment der Darstellung unmittelbar mit dem Dargestellten verbunden wäre, der Moment der Rezeption einer fotografischen Darstellung wäre jedoch stets nachgeordnet.

Eine Fotografie wäre eben nur die Spur der Wirklichkeit und nicht die Wirklichkeit selbst. Ein fotografisches Bild würde einen Augenblick konservieren, ihn seiner Zeitlichkeit entziehen und für die Nachwelt festhalten. Das auf der Fotografie Abgebildete wäre entsprechend stets unwiderruflich vergangen.²¹¹ Barthes assoziiert diese, dem fotografischen Bild eingeschriebene Vergänglichkeit, mit dem Tod und veranschaulicht sie an ei-

²⁰⁹ Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: Aufsätze 1927 - 1931. Hrsg. von Siegfried Kracauer, Inka Mülder-Bach u. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

²¹⁰ Dubois, Philippe (Hrsg.): Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam: Verl. der Kunst 1998, S. 47–49.

²¹¹ Vgl. Geimer, P.: Theorien der Fotografie zur Einführung, S. 130–138.

ner Fotografie des jüngsten Bruders Napoleons. Er selbst, Barthes, würde diesem unvermittelt in die Augen schauen, Napoleons Bruder jedoch schaut nicht zurück.²¹² Der Rezipient schaut auf einen unwiderruflich vergangenen und in einem Bild konservierten Moment.

Auch Kracauer schlussfolgert aus einer für den fotografischen Darstellungsprozess konstitutiven Simultaneität, eine für deren Betrachtung konstitutive Nachträglichkeit. Der dargestellte Moment wäre zwar zeitlich identisch mit seiner Darstellung, doch wäre er – gerade aufgrund dieser Simultaneität im Darstellungsprozess – im Moment seiner Rezeption stets ein unwiderruflich vergangener.²¹³ Dass fotografische Bilder einen einzelnen Augenblick aus seiner zeitlichen Ordnung herauslösen und für die Nachwelt konservieren, betont dabei etwa auch – mit Verweis auf die Begriffe des *Präsenz* und der *Einmaligkeit* – Hubertus von Amelunxen.²¹⁴

Der Medienwissenschaftler Jens Schröter veranschaulicht diese Position an einem Beispiel: So würde eine Fotografie eines Pferdes, verstanden als indexikalisches Zeichen, kein Pferd im Allgemeinen darstellen, sondern immer nur das eine konkrete Pferd, das im Moment der Aufnahme vor der Kamera stand. Das in einer Fotografie Dargestellte würde stets auf eine konkrete Wirklichkeit verweisen:

Fotografien zeigen immer nur ein singuläres *Dieses* – man kann nicht ›das Pferd‹ im Allgemeinen fotografieren, das man vielleicht malen kann, sondern nur *dieses* Pferd, welches gerade in dem Moment vor der Kamera stand. Roland Barthes schreibt: „Eine Photographie [...] sagt: *das da, genau das, dieses eine ist's!* und sonst nichts.“ Und dies

²¹² Barthes, R.: Die helle Kammer, S. 11; Dieses Verständnis der Fotografie ist auch bei Jaques Derrida oder Siegfried Kracauer zu finden und reicht bis in ihre Anfänge zurück. Vgl. dazu Geimer, P.: Theorien der Fotografie zur Einführung, S. 112–138.

²¹³ Kracauer, S.: Die Photographie; vgl. auch Geimer, P.: Theorien der Fotografie zur Einführung, S. 130: „Die Fotografie und ihr reales Vorbild existieren demnach miteinander und zur gleichen Zeit und wären so ununterscheidbar wie ein transparentes Fensterglas und die Landschaft, die es erkennen lässt. Der Vergleich nimmt die alte Metapher vom Bild als Fenster zur Welt wieder auf und erweckt den Anschein, im Fall der Fotografie treffe der Blick durch dieses Fenster keine Repräsentation, sondern die Sache selbst – ohne Umweg, ohne Vermittler, ohne zeitliche Verzögerung oder die Wahrscheinlichkeit einer Abweichung.“

²¹⁴ Amelunxen, H. v.: Photographie und Literatur.

impliziert natürlich, dass das *Dieses* ein reales *Dieses* ist, eben eines, das Strahlung reflektieren kann.²¹⁵

Auch wenn die Rezeption einer Fotografie dem dargestellten Moment stets nachgeordnet ist, so wurde aus dem Verständnis der Fotografie als *Spur der Wirklichkeit* immer wieder ein spezifisches Verhältnis fotografischer Bilder zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit abgeleitet:

Jede Fotografie ist das Ergebnis eines physikalischen Abdrucks, der durch Lichtreflexion auf eine lichtempfindliche Oberfläche übertragen wird. Die Fotografie ist also eine Form des Ikons, d.h. einer visuellen Ähnlichkeit, die eine indexikalische Beziehung zu ihrem Gegenstand hat.²¹⁶

In dieser Indexikalität fotografischer Bilder begründet sich nach Rosalind Krauss eine spezifische Referenzialität, ein konstitutives Verhältnis zur Wirklichkeit: „Auf der Filmemulsion und später auf dem Abzug drückt sich die Ordnung der natürlichen Welt ab. Diese Eigenschaft der Übertragung oder der Spur verleiht der Fotografie ihren dokumentarischen Status, ihre unbestreitbare Wirklichkeitstreue.“²¹⁷

Versteht man eine Fotografie als indexikalisches Zeichen, ist die ihr primär zugesprochene Funktion, die Wirklichkeit abzubilden und zu dokumentieren. Eine Fotografie, die dies nicht tut, also etwas abbildet, das nicht Teil dieser Wirklichkeit ist oder war – also nicht tatsächlich existiert hat – würde nicht die ihr zuge dachte Funktion erfüllen und wäre entsprechend nutzlos im Sinne von ‚funktionslos‘. Eine als indexikalisches Zeichen verstandene Fotografie darf entsprechend keine fiktiven Elemente beinhalten, beziehungsweise bereits die Möglichkeit fiktiver Elemente wird kategorisch ausgeschlossen.

Versteht man eine Fotografie ausschließlich produktionstheoretisch als indexikalisches Zeichen, wäre es überhaupt nicht möglich, diese als fiktional zu verstehen. Selbst wenn eine Fotografie fiktive Elemente beinhalten würde, kann sie – versteht man sie ausschließlich als indexikalisches Zeichen in einer referentiellen Funktion – der Täuschung

²¹⁵ Schröter, J.: Fotografie und Fiktionalität, S. 146.

²¹⁶ Krauss, Rosalind: Anmerkungen zum Index. Teil 1. In: Paradigma Fotografie. Hrsg. von Herta Wolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002a. S. 140–152, S. 149; vgl. auch Hölzl, I.: Der autoporträtistische Pakt, 17-46; sowie Geimer, P.: Theorien der Fotografie zur Einführung, S. 18–24.

²¹⁷ Krauss, R.: Anmerkungen zum Index, S. 267. Vgl. zum Verständnis der

oder des Betrugs beschuldigt werden. Definiert man Fiktionalität als die institutionell vereinbarte Erlaubnis, dass das Dargestellte auch ohne entsprechende Sanktionierung von einer außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit abweichen kann – und Faktualität entsprechend als die Vereinbarung über die Faktizität des Dargestellten – kann ein fotografisches Bild, verstanden als indexikalisches Zeichen, nicht fiktional verstanden werden.²¹⁸ Einer Darstellung, der es nicht erlaubt ist, fiktive Elemente zu beinhalten – respektive die entsprechend diskreditiert werden kann, wenn sie es doch tut – entspricht dabei mehr oder weniger, dem hier vertretenen Verständnis von Faktualität.

Lars Blunck verdeutlicht dieses, am Begriff der Indexikalität orientierte Verständnis fotografischer Bilder als zwingend faktual, an einem Gerichtsprozess, der gegen den Fotografen William H. Mumler geführt wurde.²¹⁹ Dieser wurde 1869 aufgrund der Behauptung, er könne Geister fotografieren, vor Gericht gestellt. Die Anklage gegen ihn beruhte dabei auf dem Tatbestand der arglistigen Täuschung. Mumler hätte das *Wirklichkeitspostulat* der Fotografie verletzt und würde im Medium der Fotografie die tatsächliche Existenz von Geistern behaupten.²²⁰

Warum genau die Darstellung von Geistern in einer Fotografie als Betrug oder arglistige Täuschung verstanden wurde, lässt sich dabei mit der Konvention des Verständnisses fotografischer Bilder als faktual erklären:

Gleich nun, welche Bedeutung Mumlers Geisterfotos damals zugeschrieben wurde, und gleich, ob sie als täuschend oder authentisch angesehen wurden, als eines hat man sie offenkundig nicht aufgefasst: als fiktional. Denn im Fall von Fiktionen scheint die in ihnen zur Anschauung gelangende Wirklichkeit zwar als solche binnenlogisch überzeugend zu sein, sie steht aber immer unter dem „Vorzeichen“ ihres „Fingiertseins“. Anders als Täuschungen verdanken sich Fiktionen also gerade des (gleichsam wohlwollenden) Gewährseins der Fiktivität der in ihnen zur Anschauung gelangenden Wirklichkeiten, andernfalls sie nicht als Fiktionen, sondern als Fakten, nicht als fiktive Wirklichkeiten, sondern als faktuale (oder auch vorgetäuschte) Wirklichkeiten aufgefasst würden.²²¹

Das von Blunck angeführte Beispiel für ein konventionelles Verständnis der Fotografie als faktual liegt jedoch schon über 150 Jahre zurück. Die Frage, ob dieses auch heute noch

²¹⁸ Vgl. Kapitel 3.1.

²¹⁹ Vgl. Blunck, Lars: Die fotografische Wirklichkeit. In: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung - Fiktion - Narration. Hrsg. von Lars Blunck. Bielefeld: Transcript Verlag 2010. S. 7–36.

²²⁰ Vgl. ebd.

²²¹ Ebd., S. 26.

uneingeschränkte Gültigkeit besitzt, oder ob es fotografischen Bildern heute, unter bestimmten Umständen, nicht doch erlaubt ist auch fiktive Elemente zu beinhalten – und damit zumindest die Möglichkeit der Fiktionalität fotografischer Bilder bestehen würde – ist also durchaus berechtigt.

Eine Fotografie als fiktional zu verstehen, würde dabei jedoch voraussetzen, diese – zumindest nicht ausschließlich – als indexikalisches Zeichen zu verstehen. Denn versteht man eine Fotografie ausschließlich als indexikalisches Zeichen, schließt man bereits die Möglichkeit der Fiktivität des Dargestellten prinzipiell aus. Einen Umstand, den auch Schröter in seiner Untersuchung der Möglichkeiten und Bedingungen der Fiktionalität fotografischer Bilder mit Bezug auf Roger Scruton betont:

Scruton argumentiert, dass eine Fotografie als Fotografie zu verstehen, eben bedeutet, zu verstehen, dass das Bild kausal mit der Szene, die es abbildet, verbunden ist. Das entspricht der in verschiedenen gegenwärtigen Ansätzen üblichen Beschreibung des fotografischen Zeichens als Index. Man muss also eine Argumentation finden, die zeigt, dass eine Fotografie als Fotografie zu verstehen, mehr und/oder anderes bedeutet, als zu verstehen, dass sie kausal, indexikalisch auf eine Szene verweist.²²²

²²² Schröter, J.: Fotografie und Fiktionalität, S. 147; vgl. auch Schröter, J.: Überlegungen zu Medientheorie und Fiktionalität, S. 110: „Die grundlegende Frage ist die nach der Geltung der Bilder sowie nach der Differenz zwischen Fiktionalität und Indexikalität. Allerdings scheinen auch hier Differenzierungen hilfreich. Die Spannbreite von Simulationen, ihr jeweiliges Verhältnis von Indexikalität und Fiktionalität, erweist sich als komplizierter. Nehmen wir das Beispiel der Archäologie oder der Kunstgeschichte, die Gebäude oder gar ganze Städte simulieren und damit wiedererstehen lassen, obgleich sie zuweilen nur auf einem rudimentären Datengerüst basieren. Diesen Simulationen liegen damit Daten und empirische Kenntnisse, beispielsweise aufgrund von Ausgrabungen, zugrunde, während Lücken des Nichtwissens visuell gefüllt werden. Imagination und Analogieschlüsse, Annahmen und Theorien sind dabei das Material, mit dem die visuellen Lücken gefüllt werden. [...] [D]ie entscheidende Frage ist [...], wie sich das Verhältnis von Indexikalischem, von den Bildern vorgängigen Daten und Fiktionalität darstellt. Auf der einen Seite implizieren Simulationen zwar empirische Daten, doch ist ihr fiktionaler Anteil zum Teil erheblich. Umgekehrt fließen gerade in den von Schröter genannten CCD-Bildern der Astronomie, die Licht in elektrische Ladung umwandeln und damit auf realen Daten basieren, also indexikalisch sind, gleichfalls zu einem nicht unerheblichen Teil abstrakte, theoretische Modelle der Astronomie ein. In einer populärwissenschaftlichen Astronomie-Zeitschrift wurde dies gewissermaßen implizit thematisiert, indem eine bearbeitete CCD-Aufnahme kommentiert wurde mit: ‚So könnte es aussehen‘.“
Vgl. auch Scruton, Roger: Photography and Representation. In: *Critical Inquiry* 7 (1981) H. 3. S. 577–603.

Schröter fragt entsprechend, unter welchen konkreten Umständen eine Fotografie nicht, oder zumindest nicht ausschließlich, als indexikalisches Zeichen verstanden werden kann, respektive ob das in einer Fotografie Dargestellte zumindest potentiell auch als fiktiv und eine Fotografie damit potentiell auch als fiktional verstanden werden kann:

These: Wenn es gelingt, den Nachweis zu führen, dass eine Fotografie als Fotografie qua ihres Potentials zur De- und Rekontextualisierung das Foto eines nicht-fiktional intendierten Objekts in das Foto eines fiktional lesbaren Objekts verwandeln kann, dann ist Scruton widerlegt und gezeigt, dass die Fotografie eine genuine fiktionale Kompetenz besitzt.²²³

Einen ersten Hinweis für die Möglichkeit, dass Fotografien nicht ausschließlich als fak-
tual verstanden werden müssen, bietet dabei eine rezeptionstheoretische Perspektive. Eine solche fragt nicht nach den materiellen Entstehungsbedingungen fotografischer Bilder, sondern setzt sich zum Ziel „die wechselnden Funktionen und Bedeutungen der Fotografie zu untersuchen und in den sozialen, kulturellen und historischen Grenzen ihrer Gültigkeit erkennbar zu machen.“²²⁴

Aus dieser Perspektive wird nicht mehr gefragt, was die Fotografie *an sich* sei, sondern wie sie verstanden wird; oder wie Susanne Holschbach zugespitzt formuliert: „Die Fotografie gibt es nicht. Sie besitzt keine Identität, keine Eigenart, keine spezifische Bedeutung unabhängig von derjenigen, die ihr in den kulturellen, gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten ihrer vielfältigen Einsätze zugewiesen wird.“²²⁵

²²³ Schröter, J.: Fotografie und Fiktionalität, S. 150–151.

²²⁴ Geimer, P.: Theorien der Fotografie zur Einführung, S. 70–71.

²²⁵ Holschbach, Susanne: Einleitung. In: Diskurse der Fotografie. Hrsg. von Herta Wolf u. Susanne Holschbach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 7–23, S. 7. Vgl. für eine Übersicht zu verschiedenen Modellen zur Definition der Fotografie: Hertrampf, M. O. M.: Photographie und Roman, S. 86–91: „Grundsätzlich ist zwischen zwei Richtungen der theoretischen Auseinandersetzung mit der Photographie zu unterscheiden: Anhänger der realistischen Position, der so genannten Analogontheorie, vertreten die Ansicht, die Photographie reproduziere die Wirklichkeit aufgrund des chemotechnischen Reproduktionsvorganges objektiv, das Photo stellt demnach eine wahrheitsgetreue Kopie der vorgefundenen Realität dar. Diesem Konzept steht die kulturelrelativistische Position entgegen, die von der Arbitrarität der Photographie ausgeht. Als Argumente für diese Betrachtungsweise werden die ontogenetische und sozio-kulturelle Abhängigkeit der Wahrnehmung einerseits und die Manipulations- und Gestaltungsmöglichkeiten während des Aufnahme- und Entwicklungsprozesses andererseits auf den Plan gerufen.“

Eine solche rezeptionsorientierte Perspektive vertritt etwa auch Martin Nies, der weniger die materiellen Entstehungsbedingungen fotografischer Bilder in den Blick nimmt, als vielmehr die ihnen aufgrund bestimmter sozialer Konventionen und Regeln – die sich jedoch auch an den materiellen Entstehungsbedingungen der Fotografie orientieren können – zugewiesenen Funktionen.²²⁶ Dabei unterscheidet Nies primär zwischen einer referentiellen und einer ästhetischen Funktion fotografischer Bilder.

Ein zentrales Kriterium dafür, welche Funktion einer Fotografie zugeschrieben werden würde, ist nach Nies dabei ihr diskursiver, situativer, historischer und kultureller Kontext. So ist es für das Verständnis einer Fotografie etwa der Publikationsort, beispielsweise in einer Zeitung oder in einer Kunstgalerie, ausschlaggebend. Aber auch etwaige Bildunterschriften können für die Frage, ob ein konkretes fotografisches Bild in einer referentiellen

[...] Aus den kurz skizzierten Positionen der frühen Phototheoretiker wird deutlich, dass sie sich eines monolithischen Medienbegriffs bedienen und den Anspruch einer ontologischen Bestimmung der Photographie erheben. Ab den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts wendet sich der medien- und phototheoretische Diskurs verstärkt strukturalistischen, semiotischen und soziologischen Modellen zu und versucht das ‚alte‘ Medium neu zu fassen. Als herausragende Vertreter einer kritischen, mediensoziologischen Theoriebildung sind vor allem Pierre Bourdieu, Gisèle Freund und Susan Sontag zu nennen. Vor allem letzterer ist es zu verdanken, dass die vor dem Hintergrund des nationalsozialistischen und kapitalistischen Bildmissbrauchs von Benjamin und 1944 von Adorno/Horkheimer formulierte Ermahnung zu einem ethisch verantwortungsvollen und kritischen Umgang mit der Photographie neu gestellt und diskutiert wurde. Explizit warnt Sontag vor einem naiven Glauben an die Realitätsillusion der ambivalenten Photographie, die stets Gefahr laufe, als ideologisch-propagandistisches ‚Instrument der Macht‘ eingesetzt zu werden.“

²²⁶ Nies, M.: Fotografie, S. 298–301, vgl. auch S. 317: „Da eine prinzipielle Gültigkeit der oben angeführten paradigmatischen Faktoren der Bedeutungskonstitution in der Fotografie auch für die referentielle Fotografie nachgewiesen wurde, kann die Differenzierung von referentieller und ästhetischer Kommunikationsfunktion von der ikonografischen Betrachtungsebene gelöst werden. Denn da sich diese zudem als abhängig von kommunikativen Kontexten erwies und aus den Bildern selbst nicht schlüssig ableitbar ist, gehört die Rezeption einer Fotografie als ‚Abbild‘ oder ‚Sinnbild‘ zu den potenziell zu berücksichtigenden Kontexten einer ikonologischen Analyse, deren Gegenstand die kulturelle und kommunikative Verortung des Bildes als Äußerungsakt ist. Das fotografische Bild ist damit primär als mediales kommunikatives Produkt einer Kultur aufgefasst und in diesem Sinne medienkultursemiotisch deutbar, ebenso wie die Rezeption und Wertung von Fotografie, – hierin bestehen durchaus Anknüpfungspunkte zu den historisch-kulturell orientierten Bildwissenschaften.“

Funktion als unmittelbarer Abdruck der Wirklichkeit – und damit als faktual – oder in einer ästhetischen Funktion verstanden wird, ausschlaggebend sein.²²⁷

Diese besondere Bedeutung des Kontexts für das Verständnis einer Fotografie betont neben Nies etwa auch Schröter. Dieser betont dabei vor allem die Bedeutung eines bestimmten Kontexts für das Verständnis einer Fotografie als faktual oder fiktional:

Es sei zunächst auf den offenbar zentralen Punkt der De- und Rekontextualisierung des fotografierten Objekts zurückgekommen. Wenn die Frage nach der möglichen fiktionalen Kompetenz der Fotografie daran hängt, dass eine Fotografie das fotografierte Objekt de- und dann wieder anders re-kontextualisiert, dann hängt die fiktionale Kompetenz offenbar nicht allein an *einer* Fotografie, sondern an einer (oder mehreren) Fotografie(n) in einem spezifischen Kontext. Eine isolierte Fotografie, von was auch immer, ist an sich weder fiktional noch nicht-fiktional.²²⁸

Auch Blunck betont in der Einleitung zum Sammelband *Fotografische Wirklichkeiten*, dass fotografische Bilder nicht nur als indexikalische, sondern etwa auch als ikonische Zeichen verstanden werden könnten – und auch immer wieder würden.²²⁹

Als Beispiel führt er unter anderem eine Fotografie der fiktiven Figur Don Quichotte von William Lake Price aus dem Jahr 1857 an. Zu dieser merkt er an, dass die Fotografie zwar auf einen wirklichen Moment verweisen würde – immerhin hat das auf der Fotografie Abgebildete tatsächlich einmal so stattgefunden – gleichzeitig

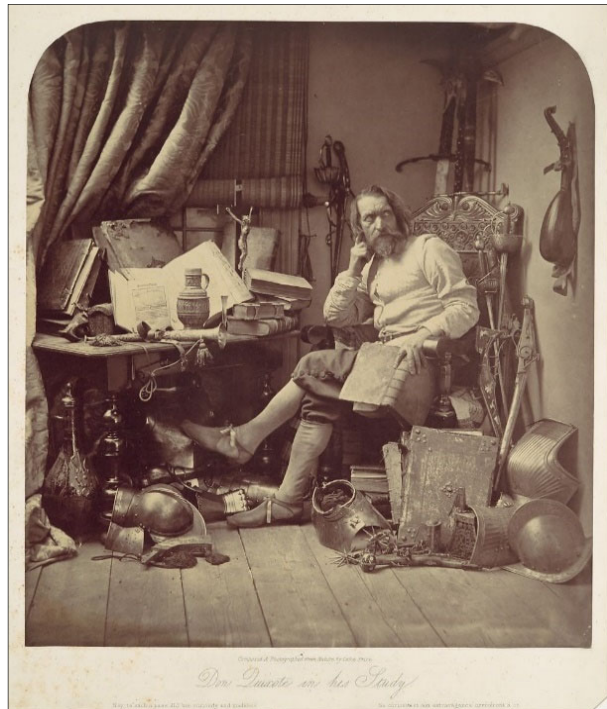


Abb.3: William Lake Price: *Don Quichote in His Study*. 1857.

könnte sie jedoch auch als Verweis auf die fiktive und eben nicht tatsächlich existierende Figur Don Quichotte verstanden werden:

²²⁷ Ebd., S. 318. Vgl. für eine ausführlichere Besprechung von Nies Kapitel 3.3.2.

²²⁸ Schröter, J.: *Fotografie und Fiktionalität*, S. 151.

²²⁹ Blunck, L.: *Die fotografische Wirklichkeit*, S. 12–13.

Don Quixote wird nicht als reale Person denotiert, das heißt *unmittelbar abgebildet*, sondern es wird – wie auch in der Malerei – die fiktive Figur Don Quixote ikonisch konnotiert, eine Figur, wie sie durch den Bildtitel (der sich im Übrigen auf dem Original-Passepartout des Abzugs angegeben findet), aber auch durch die Diegese aufgerufen wird. Kurzum: Indexikalisch gibt das Foto etwas wieder, das einstmals stattgefunden hat, ikonisch aber stellt es etwas dar, das es nicht zwangsläufig geben muss und im vorliegenden Fall auch niemals gegeben hat: Don Quixote.²³⁰

Ein ähnliches Beispiel führt auch Schröter an. Nach Schröter kann eine Fotografie Sean Connerys die tatsächliche Person Sean Connery darstellen, sie kann aber auch – vor allem anhand bestimmter Marker, wie ein bestimmtes Outfit, bestimmte Requisiten oder auch eine bestimmte Gestik oder Mimik – als Bild der fiktiven Figur James Bond verstanden werden.²³¹ Fotografien könnten also nicht nur als indexikalische, sondern auch als ikonographische Zeichen verstanden werden, die nicht in einem unmittelbar abbildenden Verhältnis zur Wirklichkeit stehen und nicht, oder zumindest nicht ausschließlich, an das Kriterium der Faktizität gebunden sind. So ist auf der obigen Fotografie zum einen die faktische Person des Schauspielers zu erkennen, gleichzeitig stellt dieser jedoch eine fiktive Figur dar, die nicht Teil einer außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit ist.²³²

Als Beispiel für die Möglichkeit, dass auch das in Fotografien Dargestellte als fiktiv verstanden werden kann, kann auch das – zumindest in seinen materiellen Entstehungsbedingungen – eng verwandte Medium des Films angeführt werden. Während es in der Fotografie eher unüblich sein mag fiktive Figuren darzustellen, können Filme sowohl als faktual – beispielsweise Dokumentationen – wie als fiktional – beispielsweise Spielfilme

²³⁰ Ebd., S. 22.

²³¹ Auch hier betont Schröter, dass für das Verständnis einer Fotografie als Darstellung Sean Connerys – und damit in einer referentiellen Funktion – oder als Darstellung der fiktiven Figur James Bond – vor allem ihr Kontext ausschlaggebend wäre: Schröter, J.: Überlegungen zu Medientheorie und Fiktionalität, S. 103–104: „Zum fiktionalen Gebrauch von Fotografien ein weiteres Beispiel [...]: Abbildung 1 zeigt Sean Connery, und sie zeigt James Bond. Sie wurde im Netz bei einer Suche nach ‚James Bond‘ gefunden. Was wir sehen, hängt allerdings von ihrer Kontextualisierung ab. Schreibe ich daneben: ‚007 besticht wie immer durch seine Eleganz‘, dann sehen wir den fiktiven Charakter James Bond. Schreibt man daneben: ‚Wie man sieht, war Sean Connery ein attraktiver Mann‘, dann tritt für uns der reale Schauspieler hervor (offenbar kann jede fiktionale auch als nicht-fiktionale Darstellung verstanden oder gebraucht werden [...]).“

²³² Vgl. auch Nies, M.: Fotografie, S. 301–310.

– verstanden werden. Vor allem Spielfilme belegen, dass eine filmische Darstellung nicht nur in ihren materiellen Entstehungsbedingungen als Abdruck der Wirklichkeit verstanden werden kann, sondern auch losgelöst von dieser, als fiktional.

So sehen wir etwa in den Star-Wars-Filmen nicht – oder zumindest nicht primär – den Schauspieler Mark Hamill, sondern die Figur Luke Skywalker. Und dieser wird in der Regel nicht für eine tatsächliche Person in einer außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit gehalten. Entsprechend könnte auch das auf Fotografien Dargestellte potentiell als fiktiv verstanden werden. Ein Umstand, auf den etwa auch Ryan weist und den sie am Beispiel der Fotografien Julia Margret Cameron veranschaulicht:

Die Unterscheidung zwischen So-Tun-als-ob und Verhalten, das zählt, betrifft auch die Fotografie, auch wenn der fiktionale Gebrauch von Fotografie viel weniger verbreitet ist als der fiktionale Gebrauch von Film. Die Arbeiten der viktorianischen Fotografien Julia Margaret Cameron illustrieren den Unterschied: Eine ihrer Fotografien, „King Lear and His Daughters“, ist eine Aufnahme von Schauspielern, die die Figuren des shakespeareischen Dramas verkörpern, während eine andere, „Alfred, Lord Tennyson“, eine historische Persönlichkeit darstellt. Aus dem Porträt von Lord Tennyson können wir Informationen über die wirkliche Welt ableiten – wie der Dichter aussah –, aber das König-Lear-Bild hilft uns nur, uns die nicht aktuelle Welt von Shakespeares Drama vorzustellen.²³³

Das Verständnis fotografischer Bilder als zwingend faktual, begründet sich entsprechend in einem einseitig produktionstheoretischen Verständnis derselben in ihren materiellen Entstehungsbedingungen als indexikalische Zeichen. Berücksichtigt man jedoch, dass fotografische Bilder nicht zwingend in diesem indexikalischen Verhältnis zu einer außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit verstanden werden müssen – sondern etwa auch als ikonographische Zeichen – so kann auch die Möglichkeit der Fiktionalität für das Verständnis fotografischer Bilder nicht mehr prinzipiell ausgeschlossen werden.

²³³ Ryan, M.-L.: Fiktion, Kognition und nichtverbale Medien, S. 77–78.

Ein Beispiel für ein solches Verständnis einer Fotografie als faktual ist sowohl die bereits oben erwähnte Fotografie der fiktiven Figur Don Quichotte als auch eine Fotografie Sean Connerrys respektive James Bonds. Das auf beiden Fotografien Abgebildete wird, zumindest teilweise, als fiktiv verstan-



Abb. 4: Ralph Bartholomew Jr.: ohne Titel. 1954.

den, ohne dass die Fotografie der Lüge oder Täuschung bezichtigt werden würde. Ein weiteres Beispiel für die Möglichkeit des Verständnisses einer Fotografie als fiktional lässt sich bei Blunck finden, der auf eine Fotografie von Ralph Bartholomew Jr. verweist:

In Bartholomews Diner-Szene beispielsweise wird ein Geschehen ansichtig (ein bewaffneter Showdown), das offenkundig „nie oder nie so stattgefunden hat“ und wohl im Regelfall auch nicht wahrgenommen wird, als habe es tatsächlich stattgefunden, obgleich das Foto, gerade weil es als Foto wahrgenommen wird, gewissermaßen noch am „Versprechen indexikalischer Referentialität“ parasitiert, mit der Folge wiederum, dass es dieses Geschehen *wiederzugeben* scheint. Ich möchte vorschlagen, diese eigentümliche Wirkungsweise als fotografische Fiktion und derartige Bilder als fiktionale Fotos zu bezeichnen. Ihre Bezeichnung als fiktional meint gleichwohl nicht, dass das Foto *an sich* fiktional *ist*, das wäre Unsinn, ebenso wenig *ist* ein Spielfilm *an sich* fiktional. Und überdies wird mit dem Begriff der fotografischen Fiktion auch keine „gattungskonstitutive Kategorie“ eröffnet, sondern eine bildpragmatische Konstellation benannt, die sich zuallererst im Zusammenspiel von Bild, Bildkontext und Bildlektüre einstellt. Entsprechend ist die Fiktionalität eines Fotos und die Fiktivität seiner Diegese nicht an eine Ontologie der Fotografie und genauso wenig an eine „Ontologie der Fiktion“ gebunden. Vielmehr resultiert ‚Fiktion‘, wie gesagt, aus einem spezifischen Modus der Bildpragmatik, welche durch das Bild und/oder seinen Kontext inspiriert ist.²³⁴

Blunck argumentiert, dass aus der Medialität der Fotografie nicht zwingend dessen Verständnis als faktual oder fiktional abgeleitet werden kann, da sowohl Fiktionalität wie Faktualität keine medialen Eigenschaften wären, sondern bestimmte Kommunikations-

²³⁴ Blunck, L.: Die fotografische Wirklichkeit, S. 26–27.

praktiken, die sich „im Zusammen von Bild, Bildkontext und Bildlektüre“ ergeben. Entsprechend mag zwar die Faktizität des Dargestellten auf einer Fotografie aus produktionstheoretischer Sicht nicht zu leugnen sein, aus diesem Umstand lässt sich jedoch kein zwingendes Verständnis fotografischer Bilder als faktual ableiten.

Blunck geht dabei sogar davon aus, dass die spezifische Medialität fotografischer Bilder – ihrer materiellen Verbundenheit zu einer ihnen äußeren Wirklichkeit – als Authentifizierungsstrategie in einem fiktionalen *Make-Believe-Spiel* verstanden werden kann. So wäre das auf einem fotografischem Bild Dargestellte besonders glaubhaft, auch wenn die Fotografie als fiktional verstanden wird und das Dargestellte entsprechend nur als gültig im Rahmen der fiktionalen Welt.²³⁵

So mag die oben beschriebene Szene zwar faktisch so stattgefunden haben, dennoch würde das Dargestellte keinesfalls als zutreffend in einer außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit verstanden:

In einer solchen fiktionskonstituierenden Rezeptionshaltung, in einer solchen ‚fiktivisierenden Lektüre‘ also, wird – dies ist der kardinale Punkt – „die unmittelbare Referenzialisierung“ auf die bildvorgängige Wirklichkeit suspendiert. Es erscheint sodann eine Wirklichkeit eigenen Rechts, eine fiktive Wirklichkeit, die indes nicht in einem Oppositions- sondern in einem Differenzverhältnis zur bildvorgängigen Wirklichkeit steht.²³⁶

²³⁵ Ebd., S. 34–35: „Unser Blick auf Fotografien ist es also, der den Aufnahmen Walls und Co. nach wie vor einen besonderen, nämlich durch das historisch verbürgte Prinzip fotografischer Indexikalität geprägten Bildstatus sichert. Anders formuliert: Diese Bilder wollen wahrgenommen werden, *als ob* sie Ausschnitte dieser Wirklichkeit wiedergeben würden (ohne uns allerdings über das *Als-ob* zu täuschen). Und dies lässt uns spekulieren, was es denn für eine Wirklichkeit ist, der diese Ausschnitte jeweils zugehören. Die gesuchte Referenz aber auf einen (schlichtweg nicht zu greifenden) bildvorgängigen Geschehensverlauf ist nichts anderes als eine große Leerstelle – eine Leerstelle, an der die Imagination partizipierend einspringen und das Bild um etwas ergänzen kann, was es gar nicht zeigt, ja bisweilen nur sehr bedingt impliziert.“

²³⁶ Ebd., S. 29.

Auch wenn jedes fotografische Bild aus produktionstheoretischer Sicht stets ein *Abdruck der Wirklichkeit* ist, könnte das auf ihr Dargestellte nach Blunck stets auch als fiktiv verstanden werden und das fotografische Bild somit potentiell als fiktional.²³⁷ Eine Spannung, die Schröter in seiner Untersuchung der Möglichkeiten und Bedingungen der Fiktionalität fotografischer Bilder am Beispiel der Fotografien von Cindy Sherman verdeutlicht:

Sie [Cindy Sherman] fotografiert sich selbst, das heißt im richtigen Kontext ist die abgebildete Person sehr spezifisch als Cindy Sherman zu identifizieren, zugleich inszeniert sie sich selbst in verschiedenen, relativ kontextunspezifischen – und darum eben *Untitled – Film Stills*. Crimp schreibt ja „to read the picture as if it were fiction“. Er schreibt nicht, dass das *Untitled Film Still* fiktional sei, sondern, dass wir es lesen (können), *als ob* es fiktional sei – und verweist damit pointiert auf diese Oszillation.²³⁸

So kann auch das in einer Fotografie Dargestellte inszeniert und so bereits Teil einer Fiktion sein, wie die Beispiele von Blunck und Nies zeigen konnten. Darüber hinaus, können

²³⁷ Vgl. ebd., S. 34: „Auf eine Kurzformel gebracht: Wir erkennen bei Wall, Bartholomew und Co. zwar, dass die Bildwelt fiktiv ist, machen uns aber glauben, da wir gewissermaßen gewohnt sind, fotografische Wirklichkeiten in einen Geschehensfluss irgendwie einzubetten, dass es auch hier einen ›bildvorgängigen‹ Geschehensfluss in der fiktiven Welt gibt, aus dem die Fotos gleichsam einen Ausschnitt darstellen und auf den die Fotos eben qua ihres Charakters als Fotos deiktisch zu verweisen scheinen. Mögen solche Fotografien auch noch so sehr unter dem Verdacht manueller Retusche oder digitaler Kompilierung stehen, mögen wir noch so sehr um ihre ›Inszeniertheit‹ wissen, ihre ›Lebendigkeit‹ speist sich doch aus jenem (auch heute noch) vorhandenen Restglauben an eine Wirklichkeitsreferenz von Fotografie, an ihr indexikalisches Vermögen, ihre deiktische Kraft – ein Glaube, der ihnen in einem ‚game of make believe‘ reflexhaft selbst dort einen gewissen Bezug zu einem bildvorgängigen Geschehensablauf unterschiebt (und sei dieser auch bloß fiktiv), wo wir wissen, dass es einen solchen nicht gibt.“

²³⁸ Schröter, J.: Fotografie und Fiktionalität, S. 157. Analog zu Blunck versteht auch Schröter eine für fotografische Bilder konstitutive Indexikalität dabei als spezifisches Merkmal im Verständnis fotografische Bilder als fiktional. d Schröter, J.: Fotografie und Fiktionalität, S. 157–158: „So gesehen kann man eine noch radikalere Conclusio ziehen: Gerade weil die Fotografie ein besonderes indexikalisches Potential besitzt, kann man sie zur Konstruktion elaborierter Fiktionen einsetzen. Der fiktionale Film – solange er auf fotografischen Verfahren beruht – operiert auf eben diese Weise. Weil er auf (auch) indexikalischen fotografischen Bildern beruht, können die mit ihm hervorgebrachten Fiktionen so überzeugend, bedrückend, beklemmend sein.“

aber auch Aufnahmen von nicht-inszenierten Ereignissen als fiktiv respektive nicht-faktisch verstanden werden.²³⁹ So werden fotografische Bilder konventionell aufgrund ihrer Indexikalität zwar als faktual verstanden – und das von ihnen Dargestellte als faktisch – sie können jedoch auch, je nach Kontext, als fiktional – und das auf ihnen Dargestellte als zumindest potentiell fiktiv – verstanden werden. Aus der Medialität fotografischer Bilder kann also nicht zwingend deren Faktualität oder Fiktionalität im Sinne einer spezifischen Kommunikationspraxis abgeleitet werden. Vielmehr muss am konkreten Einzelfall entschieden werden, ob die vorliegende Fotografie als faktual oder fiktional verstanden werden kann. Für eine Antwort auf diese Frage kann können zwar die materiellen Entstehungsbedingungen fotografischer Bilder ausschlaggebend sein, sie müssen es jedoch nicht.

3.3.2 **Objektivität und Faktualität: Die Objektivität fotografischer Bilder als Faktualitätssignal?**

Versteht man ein fotografisches Bild als *Spur* oder *Abdruck* der Wirklichkeit und folgt so der im vorherigen Kapitel diskutierten Definition der Fotografie als indexikalisch, lässt sich aus diesem Verständnis auch eine für eine Fotografie konstitutive Objektivität ableiten. Fotografien sind aus dieser Perspektive primär Dokumente, die als wortlose Zeugen eine vermeintliche Realität unmittelbar festhalten und so die Wirklichkeit belegen.

²³⁹ Vgl. hier auch die Unterscheidung zwischen einem Verständnis fotografischer Bilder als indexikalische oder als ikonische Zeichen, etwa bei Schaeffer, Jean-Marie: *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Ed. du Seuil 1987 (= Collection Poétique). Vgl. hierzu Hertrampf, M. O. M.: *Photographie und Roman*, S. 104–105: „Damit wird es letztlich auch unmöglich, die einzelnen ‚Zustände‘ des Photographischen befriedigend in Form eines festen taxonomischen Systems zu fassen. Denn diese, so unterstreicht Schaeffer, hängen in hohem Maße vom individuellen Rezeptionsvorgang jedes einzelnen Betrachters einer Photographie ab. [...] Mit seiner Typologie gelingt es Schaeffer auf überzeugende Weise, die semiotische Doppelbestimmung des photographischen Zeichens mit der pragmatischen Ebene zu verbinden und sich so dem komplexen Phänomen des photographischen Dispositivs in nachvollziehbarer und praktisch anwendbarer Weise anzunähern.“

Dieser Zeugnischarakter fotografischer Bilder begründet sich dabei in einer für fotografische Bilder als konstitutiv verstandenen Objektivität. Fotografien würden unmittelbar, also ohne jedweden verfälschenden Einfluss durch ein menschliches Subjekt, unsere Wirklichkeit wiedergeben:

Die Originalität der Fotografie im Unterschied zur Malerei besteht also in ihrer Objektivität. So hieß die Kombination ihrer Linsen [...] treffend das Objektiv. Zum ersten Mal tritt zwischen das auslösende Objekt und seine Darstellung nur ein anderes Objekt. Zum ersten Mal [...] entsteht ein Bild automatisch, ohne das kreative Eingreifen des Menschen.²⁴⁰

Fotografische Bilder wären eben nicht, wie Zeichnungen oder Gemälde, von ‚Menschenhand erschaffen‘ und damit stets subjektiv bestimmt, sondern gänzlich objektive Abbilder der Wirklichkeit. Eben weil fotografische Bilder, entgegen allen anderen medialen Darstellungen, nicht dem Einfluss eines Subjekts ausgesetzt sind, wären sie in ihrer Objektivität als faktuale Dokumente besonders glaubhaft.²⁴¹

Im folgenden Kapitel werden die Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität fotografischer Bilder mit Blick auf deren Objektivität untersucht. Dafür wird zunächst das Verständnis fotografischer Bilder als objektive, also nicht durch die gestalterischen Entscheidungen eines Subjekts bestimmte Dokumente der Wirklichkeit, anhand der aktuellen Fotografiethorie paraphrasiert und kritisch diskutiert. Daran anschließend wird gefragt, inwiefern aus einer solchen Objektivität fotografischer Bilder, tatsächlich deren Verständnis als faktual abgeleitet werden kann.

Anschaulich nachvollziehen lässt sich die These einer für fotografische Bilder konstitutiven Objektivität am Diskurs um den Status derselben als Kunstwerke. Aufgrund des

²⁴⁰ Bazin, A.: *Ontologie des fotografischen Bildes*, S. 62. Vgl. auch Hillenbach, A.-K.: *Literatur und Fotografie*, S. 87; sowie Knaller, S.: *Ein Wort aus der Fremde*, S. 76: „Die Fotografie bedeutet Objektivität und konsequenter als im Realismus Subjektobjektivität. Die Vorstellung eines durch die Kamera objektivierenden Blicks und des Objekts als Reproduktion eines Gegebenen impliziert die Konzeption eines Authentifikationsvorganges, der radikaler noch als den Autor in der naturalistischen Schrift den Produzenten des Bildes hinter der Kamera verschwinden lässt.“

²⁴¹ Vgl. etwa Baacke, Annika: *Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation*. Berlin: epubli GmbH 2014, 42ff.

Verständnisses fotografischer Bilder als *Abdrücke der Wirklichkeit*, wurde die Möglichkeit, dass Fotografien als Kunst verstanden werden können, lange Zeit ausgeschlossen:

Im sogenannten ‚Kunststreit‘ wurde deshalb die Frage verhandelt, ob Fotografie selbst als Kunst gelten könne oder nicht. Es wurde argumentiert, dass gerade weil die Fotografie nur eine Nachahmung der Natur darstelle, weil sie als ‚Kopie‘ jegliche Individualität des Künstlers ausschalte, lasse sie folglich jeden Kunstcharakter vermissen. Fotografie fehle das schöpferische Element und sei deshalb – im Gegensatz zur Kunst – kein Spiegel der Welt [...].²⁴²

Die Frage, ob Fotografien Kunst sein können, wurde von Beginn an kontrovers diskutiert. Während die eine Seite in der Fotografie das Ideal einer an der Natur orientierten Kunst verwirklicht sah, verwehrt die andere Seite der Fotografie vehement den Zutritt zur Domäne der Kunst und sprach ihr jedweden ästhetischen Status ab.²⁴³ Eben weil die fotografische Darstellung nicht von den gestalterischen Entscheidungen eines Subjekts bestimmt wäre, könnte sie keine Kunst sein. Hertrampf führt diese Ausgrenzung der Fotografie aus der Domäne der Kunst auf den Vergleich der Fotografie mit der Malerei zurück:

Solche Urteile begründen sich vor allem dadurch, dass der frühe Diskurs über die Photographie von der Kunstkritik beherrscht wurde, sich folglich um das Thema der Konkurrenz der Photographie zu den Künsten – insbesondere freilich der Malerei – zentrierte und dabei ein kunstästhetischer Maßstab angelegt wurde. Die Diskussion, ob Photographie Kunst sei, ist also fast so alt wie das Medium selbst. Da die photographische Naturnachahmung das Erzeugnis eines Apparates bzw. eines chemischen Prozesses ist, wurden die detailgenauen Photographien als Bilder ohne Künstler angesehen. Im Kontext der damaligen Ästhetikauffassung musste die Photographie daher als Bild ohne Kunstwert gelten.²⁴⁴

Anschaulich nachvollziehen lässt sich die Ausgrenzung der Fotografie aus der Domäne der Kunst etwa an der Editions-geschichte eines Klassikers der Fotografietheorie, Peter Henry Emersons *Naturalistic Photography for Students of the Arts*, die bereits Bernd Stiegler in seiner Arbeit zur Theorie der Fotografie herausgearbeitet hat.²⁴⁵ Während Emerson in den ersten beiden Auflagen seines Buches den Kunststatus der Fotografie

²⁴² Staiger, Michael: Fotobilderbuch. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Hrsg. von Kurt Franz u. Franz-Josef Payrhuber. Meitingen: Corian 2016. S. 1–22, S. 3.

²⁴³ Vgl. etwa Geimer, P.: Theorien der Fotografie zur Einführung, S. 170–196..

²⁴⁴ Hertrampf, M. O. M.: Photographie und Roman, S. 78–79.

²⁴⁵ Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam 2010, S. 168–175; vgl. auch Emerson, Peter H.: *Naturalistic photography. For students of the art.* London: Low 1889.

entschieden verteidigte, verwehrte er in der dritten Auflage der Fotografie den Zutritt zur Domäne der Kunst.

Als Begründung führt Emerson an, dass es dem menschlichen Subjekt in der Fotografie nicht möglich sei sich selbst gestalterisch in ein fotografisches Bild einzuschreiben. Die Gestaltung der Fotografie wäre dem menschlichen Subjekt entzogen und müsste als rein chemisch-physikalischer Prozess in seiner Objektivität definiert werden: „Dieser subjektive Stempel, den der Fotograf den Bildern aufdrücken müsse, sei unabdingbare Voraussetzung für die Anerkennung der Fotografie als Kunst.“²⁴⁶

Stiegler selbst führt die Frage, ob die Fotografie potentiell als Kunst verstanden wird, auf eben dieses spannungsvolle Verständnis fotografischer Bilder zwischen ‚menschliche[m] Artefakt‘ und ‚Selbstmitteilung der Natur‘ zurück:

Die Ambivalenz dieser [der fotografischen] Rezeption, die permanent zwischen einer Beschreibung von Fotografien als menschliche Artefakte und/oder als eine Art Selbstmitteilung der Natur oszilliert, prägt auch die Debatte, ob der Fotografie ein Kunststatus zukomme. Die Fotografie steht zwischen Kunst und Technik, Kunst und Natur, Ideal und Naturgesetzen.²⁴⁷

Die Diskussion um den Kunststatus der Fotografie war dabei deutlich von einer wertenden Dimension geprägt. Während die eine Seite beabsichtigte der Fotografie, als die höchste Form künstlerischer Darstellung, soziale Anerkennung in der Gesellschaft zu verschaffen, versuchte die andere Seite die Fotografie, als ein Gegenmodell zu einer ‚wahren Kunst‘, aus den Kreisen der höheren Gesellschaft zu verbannen.

Die Diffamierung der Fotografie als eine Art ‚Anti-Kunst‘ prägte dabei vor allem die Fotografietheorie des 18. und 19. Jahrhundert, in der Theoretiker wie Charles Baudelaire, Ludwig Pfau oder Robert de la Sizeranne die Fotografie entweder als bloßes Hilfsmittel oder sogar als Negativ zur Kunst stilisierten.²⁴⁸ So schrieb etwa Baudelaire 1859 mit Blick auf das neue Medium der Fotografie:

In diesen kläglichen Tagen ist eine neue Industrie hervorgetreten, die nicht wenig dazu beigetragen hat, die Dummheit in ihrem Glauben zu bestärken und auch den letzten Rest an göttlicher Inspiration im französischen Geist zu beseitigen. Diese götzendienerische

²⁴⁶ Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, S. 116.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd., S. 115–156.

Masse formulierte ein Ideal, das ihrer würdig ist und ihrer Natur entspricht – das versteht sich.²⁴⁹

Nach Baudelaire bedarf ein Kunstwerk der *göttlichen Inspiration*, die sich durch das Medium des Künstlers Ausdruck verschafft. Da eine Fotografie jedoch dem Einfluss des menschlichen Subjekts entzogen wäre, könne sie auch nicht *göttlich inspiriert* und somit auch keine Kunst sein. Baudelaire, der hier im Geiste seiner Zeit ausschließlich produktions-theoretisch argumentiert, geht dabei davon aus, dass Kunst nicht ohne Künstler – respektive ohne den gestalterischen Einfluss eines künstlerischen Subjekts – denkbar ist.²⁵⁰

Dieses Verständnis fotografischer Bilder als unmittelbare Wiedergabe der Natur, verbunden mit einem Verständnis der Kunst, das dem menschlichen Subjekt als darstellendem Akteur eine zentrale Funktion zuspricht, wurde die Fotografie immer wieder vehement aus der Domäne der Kunst ausgeschlossen. Die primäre Funktion fotografischer Bilder wäre es, die Wirklichkeit zu dokumentieren und nicht die Verfasstheit einer solchen in der eigenen ästhetischen Gestaltung zu reflektieren.²⁵¹

Diese Vorstellung von Kunst, die die Fotografie nicht nur ausschloss, sondern zu ihrem Negativ stilisierte, wurde jedoch zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend kritisch hinterfragt. In der Kritik an einer für die Kunst als konstitutiv verstandenen Subjektivität, im Sinne einer durch ein Subjekt bedingten Gestaltung, wurde die Fotografie dabei gerade in ihrer Objektivität zum Ideal einer neuen Kunst ausgerufen, wie hier etwa Stiegler betont:

²⁴⁹ Baudelaire, Charles: Das moderne Publikum und die Fotografie. In: Theorie der Fotografie I. 1839-1995. Hrsg. von Wolfgang Kemp u. Hubertus von Amelnunxen. München: Schirmer/Mosel 2006. S. 110–113, S. 111.

²⁵⁰ Vgl. Geimer, P.: Theorien der Fotografie zur Einführung, 60-69; 186-190.

²⁵¹ Vgl. Hertrampf, M. O. M.: Photographie und Roman, S. 118–119: „Toepffer, der mit seinen Text und Zeichnung verbindenden satirischen Geschichten als einer der Väter der *bande dessinée* gilt, begründete sein Urteil damit, dass die Photographie als exakte, aber unbeseelte Kopie der Wirklichkeit nicht in der Lage sei, eine durchgeistigte, subjektiv mit allen Sinnen erfahrbare, imaginative Ähnlichkeitsabbildung im Sinne einer symbolischen Interpretation der Wirklichkeit – und damit ein Kunstwerk – hervorzu-bringen.“

Erst mit der Avantgarde und der ästhetischen Nobilitierung des neuen, ‚objektiven‘ Sehens, das einer Absetzung von der Tradition diene, findet die Fotografie ihre Anerkennung als eigenständige Kunstform und zugleich ihre kunsttheoretische Begründung. Nun zielt das nüchterne, unpersönliche, apparative Aufzeichnungsverfahren auf eine dezidierte Suspendierung einer die Wahrnehmung des Menschen verstellenden Orientierung an traditionellen Mustern einerseits und auf eine Anpassung an die Moderne mit all ihren Herausforderungen an die Wahrnehmung (Beschleunigung, Synästhesie, Gleichzeitigkeit, Rhythmisierung usw.) andererseits.²⁵²

Die hier von Stiegler paraphrasierte Idee, dass die Fotografie gerade in einer für sie konstitutiven Objektivität als Kunst verstanden werden könne, wird Ende der 1980er Jahre von Rosalind Krauss in ihrer Definition der Fotografie als indexikalisches Zeichen theoretisch ausformuliert.²⁵³ Krauss, die weniger das Ziel verfolgte eine Theorie der Fotografie, als vielmehr einer neuen Gegenwartskunst zu entwickeln, stilisierte das fotografische Bild zum Modell einer neuen, sich in ihrer Objektivität konstituierenden Kunst der Gegenwart, deren primäre Funktion die Dokumentation sei.²⁵⁴

²⁵² Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, S. 118–119. Vgl. auch Hertrampf, M. O. M.: *Photographie und Roman*, S. 82: „Nach der Jahrhundertwende und insbesondere während der Zeit des literarischen Experimentierens in den verschiedenen Ismen der Moderne und Avantgarde schätzen viele Autoren das Medium nicht mehr nur als mediale Technik *per se*, sondern erkennen es als ernst zu nehmendes, der Literatur ebenbürtiges Medium an und entdecken zunehmend auch das für ihr literarisches Schaffen bereichernde Potenzial der Photographie. Immer häufiger findet sich nun die Photographie als literarisches Motiv oder Metapher in ihren Werken wieder. Vielfach wird dabei wie etwa bei Proust die Funktion der Photographie als (un-)brauchbares Erinnerungsmedium diskutiert. Werden photographische Bilder in die literarischen Texte integriert, so werden sie kaum mehr – wie etwa noch bei Rodenbach – dazu eingesetzt, den Lokalkolorit, die Atmosphäre eines verbal ausführlich beschriebenen Raumes photographisch zu verstärken, sondern gehen – wie erstmals in André Bretons *Nadja* (1928) – als autonome Bedeutungsnarrative eine fruchtbare intermediale Symbiose mit dem Text ein.“

²⁵³ Krauss, R.: Anmerkungen zum Index.

²⁵⁴ Ebd.; vgl. auch Geimer, P.: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 25–32; sowie Hertrampf, M. O. M.: *Photographie und Roman*, S. 84: „In den siebziger Jahren kommt es allmählich zur Konsolidierung und Institutionalisierung des photographischen Feldes und die Photographie avanciert endgültig zum ‚künstlerischen Leitmedium‘. Damit war ein Stiefkind scheinbar plötzlich zu einem Star des Kunstmarktes geworden. Insbesondere alte Photographien erzielten auf Kunstauktionen rasch Höchstpreise und das photographische Bild hielt Einzug in Museen, Galerien und Sammlungen.“

Im Gegensatz zur bisherigen Kunst, würde der Fotografie keine bestimmte Idee oder Intention zugrunde liegen. Entsprechend würde ein fotografisches Bild auch keine Bedeutung besitzen, sondern wäre bloß objektives Dokument des Dargestellten:

Auch Krauss folgt also der alten Deutungstradition, die den Status der Fotografie nicht aus bestimmten Eigenschaften fotografischer Bilder herleitet, sondern aus dem Prozess ihres materiellen Zustandekommens. Dementsprechend versteht die Autorin die Genese von Gemälden als Differenzmodell zur Fotografie: Während in den symbolisch gemünzten Darstellungen der Malerei „das menschliche Bewusstsein“ unübersehbar hervorschaut, bleibt dieses aus dem genuin physikalischen Aufzeichnungsverfahren der Fotografie ausgeschlossen.²⁵⁵

Doch unabhängig davon, ob mit der These der Objektivität fotografischer Bilder die Fotografie aus der Domäne der Kunst ausgeschlossen oder zu ihrem Ideal ernannt wurde, in beiden Fällen werden Fotografien zumindest implizit als faktual verstanden. So gehen beide Positionen davon aus, dass fotografische Bilder, eben weil sie auf einem rein physikalisch-chemischen Darstellungsprozess basieren, überhaupt nicht von einem Subjekt gestaltet sein können und schließen so die Möglichkeit der Fiktivität des Dargestellten im Sinne von etwas ‚Erfundenem‘ kategorisch aus. Denn ohne erfindendes Subjekt ist auch nichts Erfundenes denkbar.²⁵⁶

Die These einer für fotografische Bilder konstitutiven Objektivität lässt sich jedoch auch kritisch hinterfragen. So ist jede Fotografie, sowohl in dem *Was* wie in dem *Wie* ihrer Darstellung, zentral von den Entscheidungen eines fotografierenden Subjekts bestimmt, wie etwa auch Martin Nies betont:

Das heißt schon aufgrund seiner Gemachtheit durch einen Fotografen und seine kulturellen und situativen Entstehungskontexte ist kein fotografisches Bild *nur* Abbild von

²⁵⁵ Geimer, P.: Theorien der Fotografie zur Einführung, S. 29.

²⁵⁶ Diese Verbindung zwischen Objektivität und Faktualität untersucht etwa Renner in seiner Analyse der Berichterstattung zur SPD-Führungskrise von 2008.²⁵⁶ Renner unterscheidet dabei zwischen *Berichten* – als der bloßen Wiedergabe von Etwas – und *Erzählen* – als der narrativen Strukturierung von Fakten und Fiktionen. Nach Renner sind Berichte stets als faktual zu verstehen, Erzählungen könnten hingegen sowohl faktual wie fiktional verstanden werden. Nicht-gestaltete, rein objektive Darstellungen der Wirklichkeit, sind dabei nach Renner Berichte und damit stets als faktual zu verstehen.²⁵⁶ Versteht man also eine Fotografie als ausschließlich objektiven *Abdruck der Wirklichkeit*, so müsste sie auch prinzipiell als faktual verstanden werden. Vgl. Renner, K. N.: Rudimentäres Erzählen nicht-fiktionaler Ereignisse in fernsehjournalistischen Nachrichtenfilmen.

etwas, sondern immer schon ein durch ein Subjekt Wahrgenommenes und insofern paradigmatisch bedeutungstragend, als es auf einer Selektion beruht.²⁵⁷

Von ein und demselben Moment kann es, zumindest theoretisch, eine beinahe unendliche Anzahl an verschiedenen fotografischen Bildern geben. Jede Fotografie unterliegt einer Vielzahl von Einstellungen, wie der verwendeten Blende, der Verschlusszeit, den Farbwerten, dem ISO oder dem Fokuspunkt.²⁵⁸ Doch nicht nur vor der eigentlichen Aufnahme, auch danach stehen dem Fotografen, oder auch jeder anderen Person, eine Fülle von Bearbeitungsmöglichkeiten zur Verfügung, ob nun in der analogen Entwicklung in der Dunkelkammer oder der digitalen Bearbeitung am Computer.²⁵⁹ Jedes fotografische Bild beruht entsprechend auf einer Vielzahl von gestalterischen Entscheidungen des fotografierenden Subjekts, das sowohl das *Was* wie das *Wie* der Darstellung im Rahmen der immer umfangreicher werdenden technischen Möglichkeiten der Fotografie festlegt.²⁶⁰

So beruht der eigentliche Entstehungsprozess eines fotografischen Bildes zwar auf rein physikalisch-chemischen Gesetzen, *Was* jedoch *Wie* zur Darstellung gebracht wird unterliegt stets den gestalterischen Entscheidungen eines die Kamera bedienenden Subjekts.

²⁵⁷ Nies, M.: Fotografie, S. 298.

²⁵⁸ Geimer, P.: Theorien der Fotografie zur Einführung, S. 177–185.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 197–207; sowie Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie, S. 107–114: „Während die Fotografie in ihrem Verständnis als ‚Abdruck der Wirklichkeit‘ vor allem als Dokument verstanden und aus der Domäne der Kunst, teils sehr vehement, ausgeschlossen wurde, wird der Fotografie heute die Möglichkeit der künstlerischen Darstellung selbstverständlich anerkannt. Damit einher geht ein Blick auf die zentrale Rolle des Fotografen als darstellendes Subjekt ‚hinter der Fotografie‘. Der Fotograf bestimmt nicht nur den Ausschnitt der Fotografie, sondern nimmt vor allem auch gestalterischen Einfluss sowohl vor dem Auslösen (Einstellung der Kamera), sowie im Nachhinein durch Bearbeitung der Fotografie, die spätestens seit der Digitalfotografie beinahe unbegrenzte Möglichkeiten erfahren hat. Darüber hinaus lässt sich auch das Dargestellte beeinflussen. Gezielte Inszenierungen, etwa durch Schauspieler oder auch räumliche Gestaltungen, sind keinesfalls aus der Fotografie ausgeschlossen und finden in den Fotografien aktueller Künstler immer wieder ihre Anwendung.“ Vgl. auch Nies, M.: Fotografie, S. 318.

²⁶⁰ Vgl. Nies, M.: Fotografie, S. 300.

Jedes fotografische Bild kann entsprechend nicht nur als objektives Abbild der Wirklichkeit, sondern auch als von einem Subjekt gestaltetes Bild verstanden werden.²⁶¹ Oder wie es Abigail Solomon-Godeau ausdrückt: „Alles am Bild ist objektiv, weil chemisch-physikalisch bedingt; alles am Bild ist subjektiv, weil vom subjektiven Gestaltungswillen des Fotografen und des Fotografierten wesentlich beeinflusst.“²⁶²

Doch nicht nur die fotografische Darstellung kann anhand vielfältiger Parameter beeinflusst werden, auch das von einer Fotografie Dargestellte kann zumindest potentiell gestaltet oder auch inszeniert sein. Nicht nur das *Wie* einer fotografischen Darstellung unterliegt stets auch subjektiven Entscheidungen, auch auf das von einer Fotografie Dargestellte, das *Was* der Darstellung, kann Einfluss genommen werden:

Inszeniert ist ein Foto, auf dem das fotografierte Objekt vom Fotografen in Szene gesetzt wird bzw. im Falle des Menschen zum Darsteller mutiert, der nicht mehr bloßes Bildobjekt ist, sondern Subjektstatus erhält, indem er das Bild mitgestaltet. Die Gestaltung des Bildes findet also schon vor der eigentlichen Aufnahme statt: Nicht die Bilder werden nachträglich bearbeitet, sondern die fotografische Situation, die nicht als vorgefundene, sondern als gemachte fotografiert wird.²⁶³

Dass eine solche inszenierte Wirklichkeit in der Regel nicht als faktisch verstanden wird – und das Bild einer solchen Inszenierung entsprechend auch nicht als faktual – betont dabei etwa auch Wolf:

Thus, pretend objects and events are nonfactual insofar as they are intentionally interpreted to be something they are not, for the purposes of play or entertainment; the audience and participants are aware of the dual status of these objects and events, which is agreed upon, and does not involve deception or unsupported claims. Unlike other forms of the nonfactual, the pretend involves actual objects and events, as stand-ins, but temporarily gives them a status or attributes that they do not possess for the purpose of play, entertainment, or to produce an experience which could not otherwise be produced. It is the agreed-upon dual identity that makes the pretending possible. The acknowledgement of this dual identity also keeps the pretend from being mistaken for the real; a confusion of the real with the pretend results in trouble that brings about an end to the pretending: participants who recognize the duality and are not confused usually stop the session in order to end the confusion. Hence, pretending involves combining for a time

²⁶¹ Vgl. hier etwa Knaller, S.: Ein Wort aus der Fremde, S. 79–83; vgl. auch Schwanecke, C.: Intermedial storytelling, S. 33.

²⁶² Hölzl, I.: Der autoporträtistische Pakt, S. 132; vgl. auch Knaller, S.: Ein Wort aus der Fremde, S. 87–93.

²⁶³ Hölzl, I.: Der autoporträtistische Pakt, S. 132–133.

the factual and nonfactual in order to expand possibilities and make use of imagination, while still being aware of the line between the two.²⁶⁴

Ein anschauliches Beispiel für die gezielte Inszenierung von Fotografien sind die Bilder von Jeff Wall. So hinterfragt Wall in seinen Arbeiten eine aus dem konventionellen Verständnis fotografischer Bilder als objektive Dokumente abgeleitete Faktizität des Dargestellten. Seine teils eindeutig als inszeniert zu erkennenden Bilder spiegeln eine dezidiert für die Aufnahme erschaffene Wirklichkeit: „Alle in meinen Bildern erscheinenden Personen sind nicht eigentlich sie selbst, sondern sie spielen eine Rolle von irgendjemandem, von jemandem, der vielleicht gar nicht viel mit ihnen zu tun hat. Sie sind Darsteller, also ‚anders‘.“²⁶⁵ Besonders offensichtlich wird diese ‚Andersheit‘ etwa in der Fotografie *Double Self-Portrait* aus dem Jahr 1979, das nicht nur inszeniert ist, sondern in der Doppelung der dargestellten Person auch eindeutig bearbeitet.

Das von der Fotografie Dargestellte ist eindeutig als fiktiv zu erkennen und dennoch kann dieses Bild als Fotografie verstanden werden, und zwar ohne des Betrugs oder der Täuschung beschuldigt zu werden. Doch wenn es dieser Fotografie erlaubt ist, etwas Fiktives darzustellen – ohne entsprechend sanktioniert zu werden – dann würde sie auch, zumindest teilweise, als fiktional verstanden.

Die Möglichkeit, dass eine Fotografie auch hinsichtlich ihrer formalen Gestaltung als ästhetisches (Kunst-)Werk verstanden werden kann, wurde dabei in der Fotografietheorie lange Zeit ausgeschlossen. Eine Fotografie, die hinsichtlich ihrer formalästhetischen Gestalt verstanden wurde, wurde entsprechend nicht (mehr) als Fotografie wahrgenommen:

McIver Lopes betont ausdrücklich – und teilt mit Scruton – die Auffassung, dass eine Fotografie als Fotografie zu betrachten bedeutet, den Gegenstand zu betrachten. Eine Fotografie nur abstrakt, zum Beispiel hinsichtlich ihrer formalen Struktur zu betrachten, heißt, sie nicht als Fotografie zu betrachten.²⁶⁶

²⁶⁴ Wolf, M. J. P.: *Typology of Nonfactual*, S. 116.

²⁶⁵ Lauter, Rolf: *Jeff Wall. Figures & Places*. In: *Jeff Wall. Figures & places ; ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*. Hrsg. von Rolf Lauter, Jeff Wall u. a. München: Prestel 2001. S. 13–125.

²⁶⁶ Schröter, J.: *Fotografie und Fiktionalität*, S. 148; vgl. auch Staiger, M.: *Fotobilderbuch*, S. 3: „William Henry Fox Talbot gibt seinem 1844 erschienenen Fotoband – eines der ersten Bücher mit Fotografien – den Titel *The Pencil of Nature*. Damit tritt das neue Medium Fotografie, dessen ökonomische und

Dass diese Definition fotografischer Bilder heute nicht mehr zulässig ist, belegen etwa die Fotografien Wolfgang Tillmanns, wie etwa die Serie Freischwimmer⁴⁶ aus dem Jahr 2004, die als Mikroaufnahmen von für das Auge unsichtbaren Formen und Mustern verschiedener Materialien fragt, wann ein Bild noch als Fotografie verstanden wird und wann nicht mehr.

Wann eine Fotografie eher hinsichtlich des *Was* ihrer Darstellung und wann eher hinsichtlich des *Wie* verstanden wird ist dabei nach Nies zentral von ihrem Kontext abhängig.²⁶⁷ Eine in einem journalistischen Text oder in den Fernsehnachrichten eingeblendete Fotografie wird in der Regel primär als objektiv-faktales Dokument der Wirklichkeit verstanden. Die Rezeption des entsprechenden Bildes konzentriert sich auf das *Was* der Darstellung. Eine in einer Kunstgalerie aufgehängte Fotografie wird hingegen in der Regel primär hinsichtlich ihrer ästhetischen Gestaltung verstanden, ihre Rezeption fokussiert sich auf das *Wie* der Darstellung:

Referentielle Fotografie

bedeutungskonstituierend: ‚Was‘ ist fotografiert? Inhalt der Nachricht

Rezeption als: dokumentarische Fotografie

Funktion: Zeigen, Bezeugen, Bewahren: „Es ist so gewesen“

Relation: Dargestelltes - Referent: ‚Neutralitätspostulat‘ ‚Authentizität‘ ‚Wirklichkeitsbezug‘ (technische Reproduktion von Referent)

Ästhetische Fotografie

bedeutungskonstituierend: ‚Was‘ + ‚Wie‘ wurde fotografiert? Inhalt + spez. Präsentation der Nachricht

Rezeption als: künstlerische Fotografie

kulturelle Bedeutung schnell zunimmt, in direkte Konkurrenz zur Kunst, insbesondere die Porträtfotografie zur Porträtmalerei. Im sogenannten ‚Kunststreit‘ wurde deshalb die Frage verhandelt, ob Fotografie selbst als Kunst gelten könne oder nicht. Es wurde argumentiert, dass gerade, weil die Fotografie nur eine Nachahmung der Natur darstelle, weil sie als ‚Kopie‘ jegliche Individualität des Künstlers ausschalte, lasse sie folglich jeden Kunstcharakter vermissen. Fotografie fehle das schöpferische Element und sei deshalb – im Gegensatz zur Kunst – kein Spiegel der Welt, allenfalls ein ‚toter Spiegel‘.“

²⁶⁷ Nies, M.: Fotografie, S. 310–313.

Funktion: Vermittlung einer ‚Aussage‘ über das Dargestellte durch künstlerische Gestaltung

Relation: Dargestelltes - Fotograf - Referent ‚Produkt individueller Kreativität‘ ‚künstlerische Gemachtheit‘ ‚Produzentenbezug‘ (Aussage eines ‚Ich‘)²⁶⁸

Mit der Unterscheidung zwischen einer *referentiellen* und einer *ästhetischen* Fotografie bietet Nies indirekt auch eine Antwort auf die Frage, inwiefern fotografische Bilder ausschließlich als objektive Dokumente verstanden werden können. Wird bei der Rezeption einer Fotografie lediglich auf das *Was* der Darstellung geachtet, wird diese in ihrer referentiellen Funktion in der Regel als objektives Abbild der Wirklichkeit verstanden. Wird sich in der Rezeption einer Fotografie hingegen auf das *Wie* der Darstellung fokussiert, rückt ihre ästhetische Gestaltung in den Vordergrund:

Für Fotografien mit *referentieller kommunikativer Funktion* ist primär bedeutungskonstituierend *was* fotografiert wurde, da hier der *informative* Gehalt der Nachricht im Vordergrund steht: Dies ist der Fall bei Fotos, die Dokumentcharakter haben, also einen raumzeitlichen Wirklichkeitsausschnitt bezeugen sollen. Bei Bildern mit *ästhetischer Kommunikationsfunktion* dagegen ist zusätzlich *die spezifische Art und Weise der Gemachtheit* des Fotos durch den Fotografen bedeutungstragend [...].²⁶⁹

Nies betont dabei ausdrücklich, dass einer Fotografie nicht entweder eine referentielle oder eine ästhetische Funktion zugeschrieben werden muss. So mögen zwar die abstrakten Fotografien Tilmanns primär in einer ästhetischen Funktion verstanden werden und die Fotografien in der Tagesschau primär in einer referentiellen Funktion. Oft ist die Rezeption einer Fotografie jedoch vor allem durch eine Spannung zwischen einer referentiellen und einer ästhetischen Funktion bestimmt.²⁷⁰

²⁶⁸ Ebd., S. 300, vgl. auch ebd.: „Die eingangs angesprochene kulturell übliche Unterscheidungspraxis von dokumentarisch-wirklichkeitsbezogener Fotografie einerseits und künstlerischer Fotografie andererseits lässt sich in Anlehnung an die Differenzierung referentieller und poetischer beziehungsweise ästhetischer *Funktionen von Kommunikation* nach Roman Jakobson kommunikationswissenschaftlich präzisieren.“ Vgl. hierzu auch Hertrampf, M. O. M.: *Photographie und Roman*, S. 123.

²⁶⁹ Nies, M.: *Fotografie*, S. 299.

²⁷⁰ Dies betont, neben Nies, etwa auch Knaller. Als Beispiel für die Möglichkeit, dass Fotografien sowohl in einer referentiellen wie einer ästhetischen Funktion verstanden werden können, nennt Knaller dabei die Architekturfotografie und führt hinsichtlich dieser an: Knaller, S.: *Ein Wort aus der Fremde*, S. 94: „Wie sich an den bisherigen Untersuchungen gezeigt hat, war die der Fotografie zugeschriebene Objekt-

Das zu Beginn des Kapitels paraphrasierte Verständnis fotografischer Bilder als zwingend objektive Dokumente muss hier entsprechend revidiert oder zumindest korrigiert werden. Zwar können Fotografien als indexikalische Zeichen in ihrer Objektivität als faktual verstanden werden, sie können jedoch auch in ihrer ästhetischen Gestaltung und damit in einer ästhetischen Funktion verstanden werden. Betrachtet man eine Fotografie auch hinsichtlich ihrer formalen Gestaltung, tritt jedoch ein Verständnis derselben als faktual oder auch fiktional in den Hintergrund.

Fotografien können, respektive werden konventionell nach wie vor primär in einer referentiellen Funktion als objektive Abbilder der Wirklichkeit verstanden, die nicht ‚durch Menschenhand‘ erschaffen wurden, sondern von einer Maschine auf der Grundlage physikalischer Gesetze. Und dennoch können fotografische Bilder, abhängig von ihrem Kontext, auch in einer ästhetischen Funktion verstanden werden.²⁷¹ Entscheidend für die Frage, ob fotografische Bilder aufgrund ihrer Objektivität als faktual verstanden werden, ist also die Art und Weise ihrer Betrachtung. Wird eine Fotografie in einer referentiellen Funktion als objektives Dokument der Wirklichkeit betrachtet, wird sie als faktual verstanden. Wird eine Fotografie hingegen in dem *Wie* ihrer Darstellung in einer ästhetischen Funktion verstanden, tritt die Frage ihrer Faktualität als auch Fiktionalität in den Hintergrund.

Den verschiedenen Funktionen fotografischer Bilder wurde dabei historisch ein deutlich unterschiedlicher Stellenwert beigemessen. Während der Fotografie im 19. und teils auch noch im 20. Jahrhundert der Zutritt zur Domäne der Kunst noch vehement verwehrt wurde, ist es heute selbstverständlich, dass Fotografien als ästhetische Kunstwerke in Galerien und Museen gezeigt werden. Auch wenn die primäre Funktion fotografischer Bilder wohl nach wie vor die objektive Dokumentation einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit ist.

und Referenzauthentizität von Beginn an, an mediale Selbstreflexion geknüpft – Abbild und Vorstellungsbild setzen sich in ein mehr oder weniger offenes Verhältnis. Zwar wird dadurch Referenzauthentizität (Fakt) durch fictio überlagert, favorisiert die subjektive Komponente das Konzept der Authentizität der Vorstellungsbilder [...], dennoch bleibt der indexikalische Charakter bestimmende Basis und wird seinerseits selbstreferentiell ins Bild genommen.“

²⁷¹ Vgl. etwa ebd., S. 94–99.

Mit Blick auf das 20. und insbesondere das 21. Jahrhundert ist jedoch festzuhalten, dass der Fotografie verschiedene Funktionen zugesprochen werden können. Fotografische Bilder können entsprechend in einer referentiellen Funktion als objektive Dokumente der Wirklichkeit verstanden werden, sie können jedoch durchaus auch in einer ästhetischen Funktion als Kunstwerke in ihrer formalen Gestaltung und damit oft weder als faktual noch als fiktional verstanden werden.

Auch aus der Objektivität fotografischer Bilder lässt sich also nicht zwingend deren Verständnis als faktual ableiten. Vielmehr muss am konkreten Einzelfall entschieden werden, ob die vorliegende Fotografie als faktual oder fiktional verstanden werden kann. Für eine Antwort auf diese Frage kann zwar die Objektivität fotografischer Bilder ausschlaggebend sein, sie muss es jedoch keinesfalls.

4 Foto-lyrische Arbeiten der Gegenwart:

Ausgewählte Analysen

Das Medium der Fotografie muss auf die Gegenwartslyrik eine gewisse Faszination ausüben, ebenso wie die Lyrik auf die Gegenwartsfotografie. Dies lässt zumindest die Vielzahl an foto-lyrischen Arbeiten der jüngeren Gegenwart vermuten. Während die Kombination dezidiert lyrischer Texte und fotografischer Bilder aus historischer Perspektive eher die Ausnahme ist – hier lassen sich Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht und später Rolf Dieter Brinkmann oder auch Gerhard Rühm aufzählen – sind es in der jüngeren Gegenwart immer öfter lyrische Texte, die mit fotografischen Bildern kombiniert werden.

Ann Cotten, Thomas Kling, Barbara Köhler, Durs Grünbein, Albert Ostermaier, Daniela Seel, Nancy Hüniger oder Kurt Drawert, die Anzahl von Bänden, in denen lyrische Texte und fotografische Bilder kombiniert werden, sind kaum noch überschaubar und werden beständig mehr. Während bei Durs Grünbein auf dem Flohmarkt erworbene Aufnahmen mit einem poetologischen Langgedicht zur Funktion der Fotografie abgedruckt werden, verfassen im Sammelband *Ins Wort gesetzt* diverse Lyrikerinnen und Lyriker Gedichte zu ausgewählten Fotografien Robert Häussers. Und während in den foto-lyrischen Reiseberichten Barbara Köhlers die Fotografien stets von ihr selbst aufgenommen wurden, arbeitet etwa Ann Cotten mit der Fotografin Kerstin Smelka zusammen. Im jüngst erschienenen Sammelband *Das Gedicht & sein Double* durften die, von dem Fotografen Dirk Skiba porträtierten Lyrikerinnen und Lyriker jeweils von ihnen verfasste Gedichte auswählen, die ihrem Porträt gegenübergestellt wurden. Darüber hinaus ließen sich noch viele weitere Arbeiten nennen, wie etwa Dieter M. Gräfs *Die große Chance*, Jürgen Beckers *Eine Zeit ohne Wörter*, Jose Olivers *21 Gedichte*, den Band *Rufweiten* von Jürgen Kross oder einzelne Gedichte von Hans Magnus Enzensberger und Felix Philipp Ingold.²⁷²

Diese Arbeit widmet sich dem Phänomen der jüngeren Gegenwart zur Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder. Zentrales Erkenntnisinteresse ist es, das Verhältnis dieser foto-lyrischen Arbeiten zu einer ihnen äußeren Wirklichkeit herauszuarbeiten. Ausgehend von einem transmedialen Begriff von Faktualität und Fiktionalität wird

²⁷² Vgl. die Liste zu foto-lyrischen Werken am Ende der Arbeit.

medien- wie gattungsspezifisch gefragt, inwiefern die lyrischen Texte und fotografischen Bilder gegenseitig ihr Verständnis als fiktional oder faktual beeinflussen.

In dieser Arbeit ist es angesichts der Vielzahl an foto-lyrischen Arbeiten nicht möglich, das Zusammenwirken lyrischer Texte und fotografischer Bilder in der jüngeren Gegenwart in seiner ganzen Breite und Vielfalt darzustellen. So muss sich für einzelne foto-lyrische Werke entschieden werden, in denen die Bedingungen und Möglichkeiten von Faktualität und Fiktionalität in der Kombination lyrischer Texte und fotografische Bilder untersucht werden können.

Als erstes wurde hierfür Angela Krauß' Band *Eine Wiege* für eine detaillierte Analyse ausgewählt. Interessant ist bei Krauß, dass ein primär durch die Fotografien gestützter autobiographischer Anspruch, mit der für Autobiographien eher ungewöhnlichen Gattung der Lyrik kombiniert werden. Die sich aus dieser Kombination ergebende Frage nach der Faktualität wie Fiktionalität der autobiographisch konnotierten Fotografien wie Gedichte, steht im Mittelpunkt der Analyse des Bandes *Eine Wiege*.

Die zweite für eine detaillierte Analyse ausgewählte foto-lyrische Arbeit stammt von Barbara Köhler. Köhler hat gleich mehrere foto-lyrische Arbeiten veröffentlicht, wobei hier ihre Arbeit *Istanbul, zusehends* für eine detaillierte Analyse ausgewählt wurde. Im Gegensatz zu Krauß sind es in Köhlers Arbeiten von ihr selbst aufgenommene Fotografien, die mit ihren lyrischen Texten kombiniert werden. Köhler ist also sowohl Autorin der lyrischen Texte wie Urheberin der fotografischen Bilder. Der Band *Istanbul, zusehends* gibt sich dabei als eine Art foto-lyrischer Reisebericht zu verstehen. Analog zu dem autobiographischen Anspruch bei Krauß ist auch der Reisebericht konventionell kein lyrisches Genre. Auch hier ist also eine gewisse Spannung festzustellen, die mit Blick auf die Frage der Faktualität und Fiktionalität Erkenntnisse über die Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder verspricht.

Außerdem für eine detaillierte Analyse ausgewählt wurden verschiedene foto-lyrische Arbeiten von Thomas Kling – *mahlbezirk*, *blick auf beowulf* und *aufnahme mai 1914* – die teils in Zusammenarbeit mit der Fotografin Ute Langanky entstanden. Bei Kling sind es, zumindest in *blick auf beowulf*, weder autobiographische Familienaufnahmen – wie bei Krauß – noch selbst aufgenommene Fotografien – wie bei Köhler – sondern von Ute Langanky aufgenommene Bilder, die mit Klings lyrischen Texten kombiniert werden. Im Zyklus *aufnahme mai 1914* sind es hingegen Fotografien, die Kling auf einem Flohmarkt

gefunden hat, während die Fotografien im Zyklus *mahlbezirk* ebenfalls von Ute Langanky stammen. Es ist diese Variabilität in der Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder, die im Fokus der Untersuchung von Kling und Langankys foto-lyrischen Arbeiten steht.

In allen für eine detaillierte Analyse ausgewählten foto-lyrischen Arbeiten kommt der Frage der Faktualität und Fiktionalität der lyrischen Texte wie der fotografischen Bilder eine zentrale Bedeutung zu. Inwiefern die lyrischen Texte wie fotografischen Bilder – auch oder gerade in ihrer intermedialen Kombination – als faktual oder fiktional verstanden werden können, muss dabei spezifisch für jede Arbeit einzeln herausgearbeitet und anschließend mit Blick auf eine potentielle Systematik kritisch miteinander verglichen werden. Die Analyse der ausgewählten foto-lyrischen Arbeiten orientiert sich dabei an den Erkenntnissen aus der vorangegangenen Untersuchung der medien- und gattungsspezifischen Konventionen und Regeln für das Verständnis lyrischer Texte und fotografischer Bilder als faktual und fiktional. Ziel ist es, die konkreten Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität in der intermedialen Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder in den ausgewählten foto-lyrischen Arbeiten systematisch herauszuarbeiten.

4.1 Lyrisch-fotografische Selbstentwürfe: Angela Krauß' *Eine Wiege*

In dem 2015 veröffentlichten Band *Eine Wiege* erzählt Angela Krauß in einem Zyklus aus Gedichten von ihrer Kindheit in den 1960er Jahren der DDR, dem Selbstmord ihres Vaters, der Trauer ihrer Mutter und dem eigenen Hineinwachsen in diese Welt.²⁷³ Grundlage dieses autobiographisch-lyrischen Rückblicks in die eigene Kindheit sind alte Schwarz-Weiß-Aufnahmen, auf der Krauß als kleines Mädchen zusammen mit ihrem Vater und ihrer Mutter, sowie weiteren Familienmitgliedern, abgebildet ist.

Die im Band abgedruckten Fotografien hat Krauß laut Paratext in einer Kiste auf ihrem Dachboden gefunden. Als autobiographische Zeugnisse würden sie bei der Autorin Erinnerungen an eine weit zurückliegende Kindheit wachrufen und so als Ausgangspunkt für ein in Versen verfasstes *Bekanntnis* der Autorin dienen.²⁷⁴ Eine als intim und authentisch markierte Offenlegung der eigenen Person und ihrer Geschichte.

Dieses *Bekanntnis* ist jedoch nicht – wie konventionell angenommen werden kann – in nüchterner Prosa verfasst, sondern wird bereits im Paratext angekündigt als *Rede in Versen*. Wie ein näherer Blick in den Band verrät, werden die als autobiographisch markierten Fotografien mit dezidiert lyrischen Texten kombiniert. Dabei ist das Genre der Autobiographie konventionell an prosaische Schreibweisen der Gattung der Epik gebunden. Diese Spannung zwischen einer autobiographischen Markierung der Fotografien und einer lyrischen Markierung der Texte ist es, die als Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung dient.

In einem ersten Kapitel wird zunächst der Paratext und das in diesem vertretene poetologische Verständnis der Gattung der Lyrik und des Mediums der Fotografie herausgearbeitet (Kapitel 4.1.1). Dafür werden auf Grundlage eines weiten Verständnisses von *Paratext* sowohl das Vorwort zum Band selbst (Peritext) als auch poetologische Schriften und Interviews der Autorin in direktem Bezug auf den Band (Epitext) analysiert und in die Erkenntnisse aus dem theoretischen Teil dieser Arbeit eingeordnet.

Das zweite Kapitel widmet sich den Gedichten und Fotografien und untersucht, inwiefern sich der im Paratext indizierte autobiographische Anspruch sowohl in der Motivik als auch der ästhetischen Gestaltung der Texte und Bilder wiederfinden lässt (Kapitel

²⁷³ Krauß, A.: *Eine Wiege*.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 4.

4.1.2). Von zentralem Interesse ist dabei, inwiefern die Fotografien und Gedichte tatsächlich – wie im Paratext indiziert – als autobiographisch-faktual verstanden werden können oder inwiefern dieses Verständnis nicht auch teilweise in den lyrischen Texten und fotografischen Bildern gestört wird.

Im abschließenden dritten Kapitel werden die intermedialen Verweisstrukturen zwischen den lyrischen Texten und Fotografien untersucht (Kapitel 4.1.3). Hierfür wird zum einen gefragt, inwiefern durch die Kombination mit den fotografischen Bildern ein bestimmtes Verständnis der lyrischen Texte als faktual angezeigt wird. Zum anderen interessiert jedoch auch, inwiefern das im Paratext angegebene Verständnis der Fotografien als autobiographisch durch die Kombination mit den lyrischen Texten gestört wird.

4.1.1 Lyrik versus Fotografie: Faktualitäts- und Fiktionalitätssignale im Paratext

In Krauß' *Eine Wiege* ist es zuerst ein Vorwort, das als eine Art Klappentext ein bestimmtes Verständnis der vorliegenden Gedichte und Fotografien hinsichtlich ihres Verhältnisses zu einer ihnen äußeren Wirklichkeit angibt. In seiner exponierten Stellung, unmittelbar vor dem eigentlichen Beginn, steuert dieses noch vor der eigentlichen Lektüre das Verständnis der Gedichte und Fotografien:

Es waren kleine Fotografien, aufgenommen von ihrem Vater in den fünfziger Jahren, die Angela Krauß zu diesem ungewöhnlichen Bekenntnis bewegten. Aus Mutter, Vater, Kind tritt der Mensch in die Welt. Mit der ihr eigenen sublimierenden Kraft erkennt Angela Krauß ihn inmitten seiner Geborgen- und Verlorenheit. Mit diesem Buch wagt sie „die einzig ersehnte Konsequenz des Dichtens: dass meine Person in ihrer poetischen Gestalt restlos auf- also untergeht.“

Eine Wiege ist eine Rede in Versen, die uns daran erinnert, wo wir inmitten rasanter Bewegungen zuhause sind.

Angela Krauß, geboren in Chemnitz, lebt in Leipzig, Sie veröffentlicht seit 1984 Romane, Erzählungen und Gedichte, für die sie vielfach ausgezeichnet wurde, zuletzt mit dem Wilhelm-Müller-Preis 2013.²⁷⁵

²⁷⁵ Ebd.

Die Frage nach der Fiktionalität und Faktualität einer medialen Darstellung wird oft bereits vor dem eigentlichen Rezeptionsprozess beantwortet. Für die Bestimmung der Referenzialität einer medialen Darstellung gibt der Kontext – im Falle eines literarischen Textes primär der Paratext – zumeist entscheidende Hinweise für das Verständnis des jeweiligen Textes als faktual oder fiktional.²⁷⁶ Als eine Art ‚Gebrauchsanweisung‘ gibt dieser Auskunft darüber, inwiefern der vorliegende Text als faktual oder fiktional verstanden werden kann. Paratexte sind entsprechend eine Art Rahmen, der die Rezeption eines Textes oder auch einer Fotografie steuert.

Als Paratexte können, neben den unmittelbar an den Text gebundenen Elementen wie Titel oder Vor- und Nachwort, auch Äußerungen der Autorin oder des Autors – oder Äußerungen, die die Position der- oder desselben unmittelbar spiegeln – verstanden werden. Diese Unterscheidung von Peri- und Epitext ist auf Gérard Genettes Paratext-Theorie zurückzuführen, die hier als methodische Grundlage für die Untersuchung des Paratextes zu Krauß’ *Eine Wiege* dient.²⁷⁷

Der Begriff des ‚Vorworts‘ ist dabei für die oben zitierten Passage zu Krauß *Eine Wiege* zugegeben etwas ambitioniert, müsste doch eher von einer Art Klappentext gesprochen werden, der vermutlich dem Verlag zuzuschreiben ist. Dennoch wird in den drei kurzen Absätzen – unter Berufung auf ein Zitat der Autorin – eine bestimmte Lesart der vorliegenden Fotografien und Texte nahegelegt, die sich vor allem auf deren referentiellen Status bezieht. Ausgehend von Fotografien aus der Kindheit der Autorin, wären die folgenden Gedichte als „Bekanntnisse“ zu verstehen und damit als eine sich in ihrer Offenheit und Ehrlichkeit konstituierende öffentliche ‚Beichte‘ der Autorin. Mit Bezug auf die ‚Bekanntnisse‘ namhafter Autoren, wie Jean Jaques Rousseau oder Augustinus von Hippo, wird hier deutlich ein autobiographischer Kontext evoziert.²⁷⁸ Die folgenden Gedichte wären, zusammen mit den Fotografien, als autobiographisch zu verstehen.

²⁷⁶ Vgl. etwa Rajewsky, I.: *Theories of Fictionality and Their Real Other*, S. 41–43.

²⁷⁷ Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015; vgl. auch Rockenberger, Annika: *Paratext und Neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers*. In: *PhiN* (2016) H. 76. S. 20–60.

²⁷⁸ Rousseau, Jean-Jacques, Robert Osmond u. a.: *Les confessions. Autres textes autobiographiques*. Paris: Gallimard 1986 (= *Bibliothèque de la Pléiade* 11); Augustinus, Aurelius, Maria Boulding u. John E.

Folgt man jedoch dem am Ende angeführten Zitat der Autorin, wäre weniger die eigene Person, sondern deren nicht näher bestimmte „poetische Gestalt“ das eigentliche Thema des Bandes: „Mit diesem Buch wagt sie“ – und hier spricht nun die Autorin selbst – „die einzig ersehnte Konsequenz des Dichtens: dass meine Person in ihrer poetischen Gestalt restlos auf- also untergeht.“²⁷⁹ Während auf den Fotografien also die konkrete Person Krauß zu erkennen wäre, würde in den lyrischen Texten eben nicht diese konkrete Person dargestellt werden, sondern diese würde zugunsten ihrer „poetische Gestalt“ aufgelöst werden. In dem knappen Vorwort wird so ein autobiographischer Kontext evoziert, der jedoch mit einem Zitat der Autorin zugunsten einer beanspruchten *Poetizität* – sofern dies mit einer „poetischen Gestalt“ gemeint sein sollte – gleich wieder negiert wird. Die eigene konkrete Person, abgebildet auf den Fotografien, würde der Autorin nur als Ausgangspunkt für ihre poetische Arbeit dienen, die exakt das Gegenteil einer autobiographischen Zielsetzung verfolgt – nämlich die eigene Person unkenntlich zu machen.

Während also im Verweis auf die Fotografien behauptet wird, die hier Dargestellte wäre Angela Krauß selber, wird mit Verweis auf die lyrischen Texte ein Verständnis des Bandes als autobiographisch negiert. In den Versen würde eben nicht die Person Angela Krauß dargestellt werden, sondern diese würde zugunsten einer „poetischen Gestalt restlos auf- also untergehen“. Eine zunächst indizierte autorfaktuale Lesart wird hier wieder negiert.²⁸⁰

Rotelle (Hrsg.): *The confessions*. Hyde Park, NY: New City Press 1997 (= *The works of Saint Augustine* Vol. 1).

²⁷⁹ Krauß, A.: *Eine Wiege*, S. 4.

²⁸⁰ Es ließe sich auch die These aufstellen, dass im Verweis auf „den Menschen“ im Paratext eine konkrete autobiographische Aussage zugunsten einer allgemeingültigen zurücktreten würde, vgl. ebd.: „Aus Mutter, Vater, Kind tritt der Mensch in die Welt. Mit der ihr eigenen sublimierenden Kraft erkennt Angela Krauß ihn inmitten seiner Geborgen- und Verlorenheit.“ Dieser allgemeingültige Anspruch, der im Vorwort für die lyrischen Texte von Krauß angedeutet wird, lässt sich dabei an ein bestimmtes Verständnis von Fiktionalität knüpfen, das etwa von Edward Branigan vertreten wird. Nach Branigan, der an verschiedene Fiktionalitätstheorien anknüpft, würden faktuale Darstellungen lediglich eine konkrete, auf das Dargestellte selbst beschränkte Aussagekraft zugeschrieben werden, während fiktionale Darstellungen auch eine über das Dargestellte hinausgehende Gültigkeit beanspruchen würden. Vgl. Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. Hoboken: Taylor and Francis 2013, S. 69–71:

Diese Spannung zwischen der gleichzeitigen Indikation und Negierung eines Verständnisses als faktual prägt nicht nur das kurze Vorwort zu Krauß *Eine Wiege*, sondern ist auch ein zentrales Element in Krauß' poetologischen Texte, die hier als Epitexte ebenfalls analysiert werden. Von besonderem Interesse ist dabei ein Interview, das Marion Gees mit Krauß geführt hat, sowie der Band *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* zu Krauß' Poetikvorlesung in Frankfurt.²⁸¹ In diesen Texten reflektiert sie eingehend ihr poetologisches Programm und ihre Idee von Literatur in ihrer Beschaffenheit und Funktion, die ihren Texten zugrunde liegt.

Gegenüber dem Vorwort gibt Krauß in diesen Texten ein deutlich ausführlicheres, ihren eigenen Texten prägendes Verständnis der Lyrik preis. Dabei äußert sie sich auch zu dem Verhältnis ihrer Texte zu einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit. So antwortet Krauß etwa im Interview mit Gees auf die Frage nach der autobiographischen Dimension von *Eine Wiege*:

Ja, die Herausforderung, die ich mit jedem neuen Buch suche, habe ich mir hier aufs Äußerste zugespitzt: Gelingt es mir, diese Anonymisierung – die immer die Voraussetzung für mein Schreiben im Ich ist – zu vermitteln sogar dann, wenn die fotografisch Abgebildete ich selbst bin? Das war wie eine Versuchung. Ein Wagnis, denn dem Interesse am Autobiografischen widerstehen nach meiner Beobachtung Literaturwissenschaftler so wenig wie Verwandte. Dass ich vermag, dieses Interesse aufzulösen, war die Voraussetzung für dieses Buch, als ich es vor dem inneren Auge hatte.²⁸²

Dieses poetologische Programm einer „Anonymisierung“ der eigenen Person in ihren literarischen Texten kann unmittelbar in Bezug gesetzt werden mit jener im Vorwort des Bandes *Eine Wiege* geäußerten Forderung, dass – trotz der autobiographisch fundierten Faktizität des Dargestellten durch die Fotografien – die lyrischen Texte eben nicht die

“Interpreting a symbol fictionally requires that one qualifies the immediacy of the symbol itself: its material presence must not imply an immediate reference, nor a simple reference to something atomic, nor indeed any reference at all, much less one that is true or false in our familiar world. Further information and calculation is required. [...] A fiction does not determine exactly which object or objects it represents, and this openness is what distinguishes fictional reference from other sorts of reference.”

²⁸¹ Krauß, Angela: *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe*. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004; Gees, Marion u. Angela Krauß: *Die Kindheit, die Liebe und die Form*. Ein Gespräch. In: Angela Krauß. Hrsg. von Anke Bastrop u. Marion Gees. München: Edition Text + Kritik 2015. S. 78–91.

²⁸² Gees, M. u. A. Krauß: *Die Kindheit, die Liebe und die Form*, S. 78.

konkrete Person Angela Krauß darstellen würden. Die ihren Texten zugrundeliegende Absicht wäre es, so Krauß, trotz einer durch die Fotografien evozierten Faktizität eine autobiographische Lesart zu negieren oder ‚aufzulösen‘.

Die im Verweis auf die Fotografien klar benannte eigene Person soll in den lyrischen Texten anonymisiert werden und so die Möglichkeit der Überprüfbarkeit an einer Wirklichkeit aufgehoben werden:

Die Anonymisierung (ihr treffender Begriff lässt es mich selbst noch besser verstehen!) stellt sich offenbar grundsätzlich her, sobald ich im Ich schreibe. Wie konsequent dieses Ich nicht ich bin, auf der tiefen Ebene jenseits der Fakten aber doch, das habe ich in „Eine Wiege“ unter gewagten Bedingungen (u.a. mit den zur Identifikation verführenden Fotos) lediglich vorgezeigt, öffentlich gemacht. Das literarische Ich hat sich mich als Person mit Lebensdaten vollkommen angeeignet. In der poetischen Existenz sieht so die Erfüllung aus.²⁸³

Das sich in ihren Texten äußernde Ich wäre laut Krauß eben nicht mit ihrem eigenen Ich, dem der Autorin Angela Krauß, gleichzusetzen. Der – angeblich nicht zuletzt durch die Literaturwissenschaft geäußerte – Anspruch, das im Text Geäußerte wäre auch für die, einer dem Text äußeren Wirklichkeit angehörigen Person Angela Krauß von unmittelbarer Gültigkeit, wird hier negiert. Folgt man der Aussage von Krauß, wären ihre literarischen Texte – trotz einer Kombination mit als autorfaktual markierten fotografischen Bildern – nicht als faktual zu verstehen. Vielmehr würden ihre Texte eine Gültigkeit ‚jenseits der Fakten‘ erheben.

Dennoch trennt Krauß ihre eigene Person nicht vollständig von ihren Texten, wenn sie etwa anfügt: „Ein poetischer Text ist eine Partitur des eigenen Wesens, egal wovon er handelt und ob er in der dritten oder der ersten Person geschrieben ist.“²⁸⁴ Noch Ausführlicher beschreibt Krauß diese Verbundenheit der eigenen Person mit ihren Texten – und damit auch deren autobiographische Dimension – im folgenden Zitat:

Das ist wie ein wechselseitiges Vorantreiben, Vordringen. Mal vollzieht es sich im Imaginieren, Schreiben, dann wieder im Realisieren, Leben, wobei sich beide Grabungstunnel immer weiter annähern und irgendwann zu einem werden. [...] dass mein Schreiben ebenso nach Verdichtung strebt wie mein Leben (oder die Geschichte, die ich dafür halte) und dass eine Trennung der beiden rein hypothetischer Art ist, habe ich von Anfang an gefühlt.²⁸⁵

²⁸³ Ebd., S. 79.

²⁸⁴ Ebd., S. 79–80.

²⁸⁵ Ebd., S. 80.

Trotz dieser engen Verbundenheit der eigenen Person und ihrer Geschichte mit ihren literarischen Texten verfolgt Krauß in ihren Texten nicht den Anspruch eine faktisch fundierte Darstellung der eigenen Person zu geben. Vielmehr interessieren Krauß die ihrem Leben „zugrunde liegenden Formen, Rhythmen“. Es ist mehr die ästhetische Gestalt, mehr das *Wie* als das *Was* der Darstellung, auf das sich Krauß zu konzentrieren scheint:

Das Leben dient nicht der Literatur, sein Zauber verflöge mir auf der Stelle, würde ich irgendwo seine Rede mitschreiben, es absammeln nach brauchbaren Szenen. Aber ich nehme die ihm zugrunde liegenden Formen, Rhythmen immer mehr wahr, verstehe sie rückwirkend. Es ist ein unbewusst intensives Bündeln all dessen, was ich vor dem Erscheinen von Ton und Ich auf der Bühne nur als vereinzelt, zerfallen auffassen konnte. In diesem Zustand formt sich nach und nach ein Körper aus sprachlichen Imaginationsinseln, deren fester Zusammenhang mehr unter als über der Oberfläche liegt. So empfinde ich, was ich mache.²⁸⁶

Krauß versteht ihre eigenen Texte zwar in einem gewissen Sinne als autobiographisch – immerhin würden diese zentral auf ihrem eigenen Leben beruhen – jedoch nicht als faktual, da das in ihren Texten Dargestellte eben nicht unmittelbar auf das Leben der faktischen Person Angela Krauß übertragen werden könne. Auf Grundlage dieser Ablehnung eines Verständnisses ihrer Texte als faktual, unter Verweis auf die ästhetische Gestaltung ihrer Texte, kann auch das Vorwort zu *Eine Wiege* noch besser verstanden werden.

So würde Krauß' Schreiben zwar stets von ihrer eigenen Person ausgehen – und damit autobiographisch fundiert sein – die eigene Person würde jedoch „mit dem ihm zugrundeliegenden Formen, Rhythmen“ zugunsten einer „poetischen Gestalt“ ‚überformt‘ und damit unkenntlich gemacht werden. Auch wenn ihre Texte eng an ihr eigenes Leben gebunden wären, würden sie dieses eben nicht unmittelbar spiegeln. Die Wirklichkeit im Sinne der Geschichte der eigenen Person wäre zwar die Grundlage für ihr Schreiben, gleichzeitig wären ihre Texte jedoch explizit nicht unmittelbar an dieser Wirklichkeit überprüfbar, respektive das in ihnen Dargestellte nicht zwingend faktisch, sondern potentiell auch fiktiv. Hier wird eindeutig ein Verständnis der eigenen Texte als fiktional beansprucht.

Noch ausführlicher beschreibt Krauß diese für ihre Poetologie konstitutive Verbindung zwischen ihrer eigenen Person und ihren Texten in ihrer Poetikvorlesung in Frankfurt a. M., die 2004 im Band *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* veröffentlicht wurde.²⁸⁷

²⁸⁶ Ebd., S. 89.

²⁸⁷ Krauß, A.: *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe*.

In dieser verquickt Krauß gezielt ihr eigenes Leben mit ihrem literarischen Werk, indem sie die eigenen (auto-)biographischen Erfahrungen immer wieder sowohl auf inhaltlicher wie formaler Ebene als zentrale Motive in ihren Texten benennt. Im Zentrum steht dabei der Selbstmord ihres Vaters als sie selbst erst 18 Jahre alt war. Hier betont Krauß auf sehr persönliche und erschütternde Art und Weise die Faktizität des in ihren literarischen Texten Dargestellten.

Die eigene Kindheit wird von Krauß so als ein *poetologisches Schlüsselmotiv* für ihre Texte vorgestellt. Gleichzeitig wäre es nach Krauß jedoch eben nicht die eigene Geschichte, die in ihren Texten zur Darstellung gebracht werden würde, sondern eine von dieser abstrahierende „Weltgeschichte“:

Schriftsteller haben es mit dem Einzelnen zu tun. Sie besitzen die Eigenart – man kann es auch Talent nennen – Weltgeschichte an der Geschichte eines einzelnen Menschen wahrzunehmen, wiederzuerkennen. Auch: zu prüfen. Auf ihre unverfälschte subjektive Weise. Wer prüft da? Eine Instanz in mir, die mehr weiß, als ich mich erinnere gelernt zu haben.²⁸⁸

Die eigene Geschichte interessiert Krauß weniger in ihrer Individualität, sondern als Folie für die Darstellung einer umfassenderen „Weltgeschichte“. So spricht Krauß auch mit Blick auf die eigene Autobiographie von einem „selbsterschaffenden Sein“, das in seiner ästhetischen Gestalt eine über sich hinausweisende Gültigkeit besitzen würde und verbindet ihre Kunst, ihre literarischen Texte, unmittelbar mit dem eigenen Leben. Ihr Ziel ist es dabei eine mögliche Grenze zwischen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ aufzulösen:

Dieses SEIN war erschaffen vom Eigensinn, von der Zauberkraft eines Bewusstseins. Dieses Sein hatten Sehnsucht, unbeirrbare Erwartung, Phantasie und Liebe hervorgebracht, Kräfte, mit denen der Mensch am Beginn seines Lebens in Hülle und Fülle ausgestattet ist und die sich unter reglementierten Verhältnissen mitunter unverbraucht halten können.

Dieses Sein hatte ich selbst in Jahrzehnten geschaffen. Es war mein Werk, mein Kunstwerk.

Und nur als solches, als Kunstwerk, gewinnt es das nötige surreale Format, um als Teilchen der prachtvollen Galaxiehaufen da draußen gelten zu können.

Als poetischer Entwurf, als poetische Realität.

²⁸⁸ Ebd., S. 53.

Als poetische, utopische Existenz, kühn genug für jede Art von Zukunft, die auf uns wartet.²⁸⁹

Nach Krauß ist es eine „poetische Realität“, die in ihren Texten zum Tragen kommen würde. Eine an der Wirklichkeit der eigenen Person und ihrer Geschichte gebundene Realität, die in der literarischen Bearbeitung zu einer ästhetischen Form erhoben wird – und damit eine von dieser konkreten Wirklichkeit losgelöste respektive sie übersteigende Allgemeingültigkeit besitzt. Die Texte von Krauß beruhen laut Paratext zwar auf autobiographischen Fakten, sollen jedoch eben nicht als faktual verstanden werden. Ein Verfahren, das Krauß selbst im Begriff der „Anonymisierung“ fasst: Die eigene Person wäre zwar stets Ausgangspunkt ihres literarischen Schreibens, jedoch in ihren Texten – so zumindest die Zielsetzung – nicht mehr erkennbar. Krauß proklamiert für ihre Texte entsprechend – trotz einer grundlegenden Faktizität des Dargestellten – keinen Anspruch auf eine unmittelbare Gültigkeit in einer außermedialen Wirklichkeit.

Diese Poetologie, die die eigenen literarischen Texte oder genauer das in ihnen Dargestellte zwar in gewisser Weise als faktisch, jedoch eben nicht als faktual verstanden wissen will, würde – so Krauß selbst – dabei paradigmatisch in der intermedialen Kombination aus fotografischen Bildern und lyrischen Texten im Band *Eine Wiege* hervortreten: „Wie konsequent dieses Ich nicht ich bin, auf der tiefen Ebene jenseits der Fakten aber doch, das habe ich in ‚Eine Wiege‘ unter gewagten Bedingungen (u.a. mit den zur Identifikation verführenden Fotos) lediglich vorgezeigt, öffentlich gemacht.“²⁹⁰

Die Fotografien in *Eine Wiege* können in diesem Sinne als der Ausgangspunkt ihres literarischen Schreibens verstanden werden. So würde eine zunächst über die Fotografien indizierte Faktualität lediglich als Grundlage dienen, von der sich in den lyrischen Texten dezidiert abgewendet würde. Diese Spannung benennt Krauß als das poetologische Paradigma, das der bimedialen Kombination von fotografischen Bildern und lyrischen Texten in *Eine Wiege* zugrunde liegen würde. Während die Fotografien die tatsächliche Person Angela Krauß abbilden würden, also als faktual verstanden werden könnten, würden die Gedichte sich zwar auf die Fotografien und damit auf die faktische Person Angela Krauß beziehen, sollten jedoch gerade nicht als faktual verstanden werden.

²⁸⁹ Ebd., S. 102–103.

²⁹⁰ Ebd., S. 79.

Im Paratext zu *Eine Wiege* wird ein bestimmtes Verständnis der Texte und Fotografien zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit indiziert. So knüpft Krauß den Entstehungsprozess ihrer literarischen Texte – auch über die Fotografien – unmittelbar an die eigene Person und ihre Geschichte und impliziert so ein Verständnis ihrer Texte als autobiographisch und faktual, behauptet jedoch gleichzeitig, dass ihre Texte, respektive das in ihnen Geäußerte, in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit nicht unmittelbar zutreffen würden. Eine solche Wirklichkeit wäre bloß Ausgangspunkt für ihre lyrischen Texte, die eben nicht beanspruchen würden, auch in einer solchen unmittelbar gültig zu sein.

4.1.2 „Ich bin ein Kind, aber nicht dieses“: Lyrische und fotografische Strategien der Selbstinszenierung

Es ist ein bestimmt und selbstbewusst auftretendes Ich, das sich im ersten Gedicht in Angela Krauß *Eine Wiege* behauptet: „Ich bin ein Kind, / aber nicht dieses. / Ich bin das andere, / das mich bewohnt.“²⁹¹ Gleich zu Beginn verkündet die Äußerungsinstanz in der 1. Person Singular wer sie sei, oder genauer wer sie eben nicht sei. Das sich hier artikulierende Ich behauptet ein Kind zu sein, aber nicht dieses. Wobei die deiktische Geste des sprechenden Ichs auf das, was es eben nicht sei, unbestimmt bleibt.

Im dritten und vierten Vers bestimmt sich die Äußerungsinstanz als „das andere, / das mich bewohnt“. Doch auch wer dieses „andere“ sein soll wird nicht erwähnt, so dass auch dieser deiktische Verweis ins Leere verläuft. Lediglich seinen Aufenthaltsort bestimmt die Äußerungsinstanz: Wohnen würde dieses ‚andere Kind‘, als das sich die Äußerungsinstanz zu verstehen gibt, in diesem ‚Ich‘ selbst. Die Vorstellung eines sich selbst bewohnenden Ichs erleichtert jedoch keinesfalls das Verständnis der vorliegenden Verse. Was genau hier gemeint sein könnte, bleibt zunächst unklar.²⁹²

²⁹¹ Krauß, A.: *Eine Wiege*, S. 7.

²⁹² Nicht unerwähnt bleiben sollte ein möglicher intertextueller Bezug auf eine etwa im Feuilleton allzu gern zitierte Aussage von Arthur Rimbaud aus seinen *Lettres du voyant*: „Ich ist ein anderer.“ Auch wenn diese Aussage Rimbauds gerne im Kontext des Autofiktion-Diskurses zitiert wird, nimmt die von Rimbaud formulierte Poetik vielmehr einen surrealistischen Anspruch vorweg, indem sie das eigene

Mit einer gewissen Sicherheit lässt sich lediglich festhalten, dass – trotz der expliziten Selbstbestimmung – eben nicht eindeutig zu entscheiden ist, wer denn nun in diesen ersten vier Versen des Bandes spricht. Auch wenn sich die Äußerungsinstanz

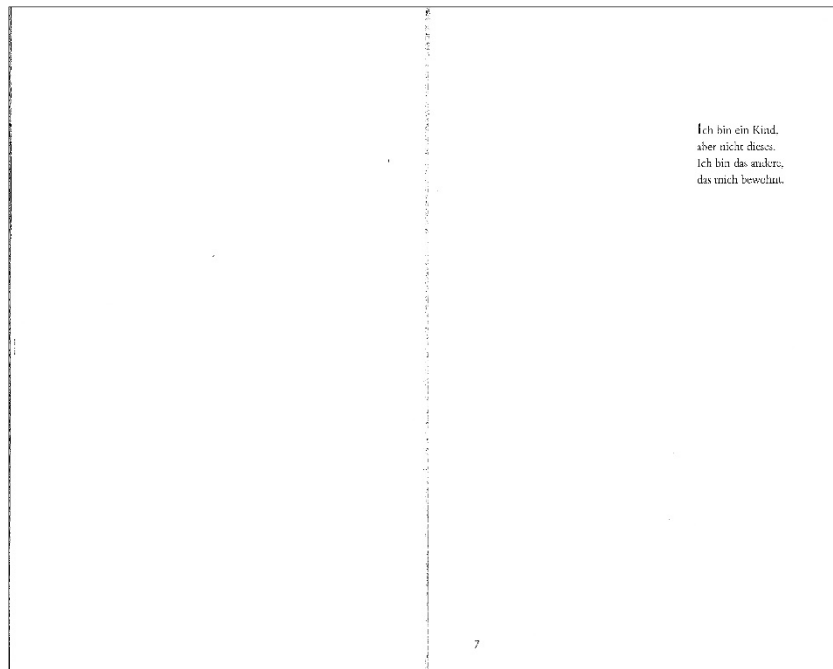


Abb.5: Angela Krauß: *Eine Wiege*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 6-7.

in Abgrenzung zu einer anderen Instanz selbst definiert, bleibt es durch die ins Leere verweisenden deiktischen Gesten weder nachvollziehbar, wovon sich die Äußerungsinstanz abgrenzt, noch wer sie denn sonst zu sein beansprucht. Während im Paratext das sich hier artikulierende Ich mit Verweis auf die Fotografien zwar als autobiographisch markiert wird, gleichzeitig jedoch auch die Distanz zur faktischen Person Angela Krauß betont wird (vgl. Kapitel 4.1.1), bleibt auch in diesen Versen nicht eindeutig bestimmbar, wer hier genau spricht.

Dichter-Ich als Paradigma einer Seher-Poetik zugunsten einer transzendenten Mystik des Unterbewusstens aufzulösen beabsichtigt – zumindest wenn man dem entsprechenden Eintrag in der Online-Ausgabe von *Kindlers Literaturlexikon* folgt. Vgl. Rimbaud, Arthur: *Korrespondenz. Briefe, Texte und Dokumente*. Berlin: Matthes & Seitz 2018 und [http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/r/k0585100.xml/k05851_00_030.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$3.0](http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/r/k0585100.xml/k05851_00_030.xml?f=templates$fn=index.htm$3.0), aufgerufen am 05.11.2020, 13:55.

Blättert man eine Seite weiter, weist die deiktische Geste in den Versen jedoch plötzlich nicht mehr zwingend ins Leere. Auf der dem Gedicht folgenden Doppelseite ist auf der rechten Hälfte, exakt dort, wo auf der vorhergehenden Doppelseite das Gedicht steht, die mini-

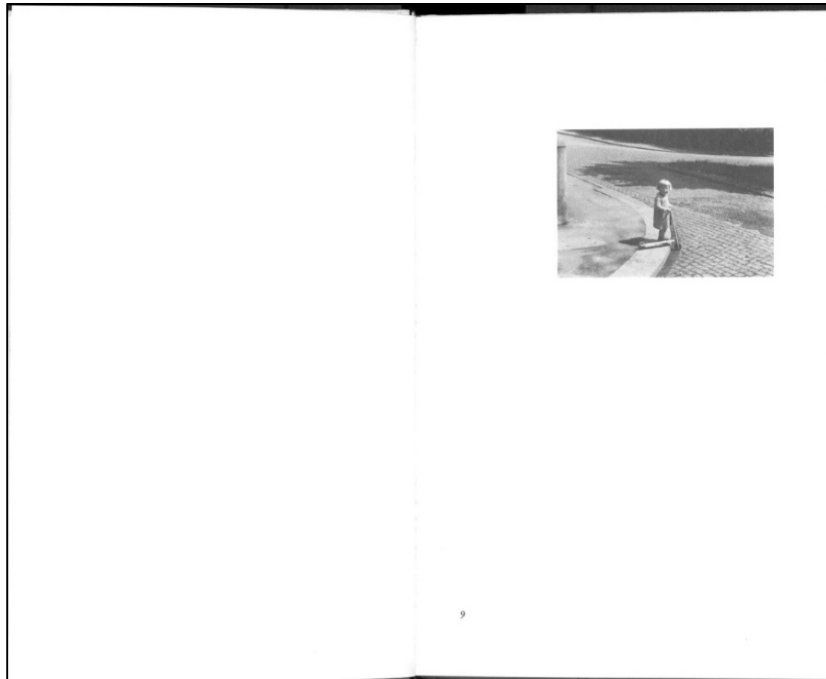


Abb.6: Angela Krauß: *Eine Wiege*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 8-9.

aturhafte Fotografie eines kleinen Mädchens zu erkennen. Mit dem Roller auf dem Gehweg stehend schaut das Mädchen unverwandt in die Kamera und damit dem Betrachter unmittelbar in die Augen. Die deiktische Geste in den Versen lässt sich entsprechend auch als intermedialer Verweis auf die auf der folgenden Doppelseite abgedruckte Fotografie verstehen.

Die ersten beiden Verse – „Ich bin ein Kind, / aber nicht dieses.“ – könnten als Verweis auf das Mädchen auf der Fotografie verstanden werden. Das Mädchen auf den Fotografien ist dabei, so behauptet es zumindest der Paratext, die Autorin Angela Krauß selbst (vgl. Kapitel 4.1.1). Wenn die Äußerungsinstanz nun explizit behauptet nicht ‚dieses‘ Ich zu sein und man diese deiktische Geste als intermedialen Verweis auf die folgende Fotografie versteht – und das auf diesen zu sehende Mädchen dem Paratext folgend als Angela Krauß identifiziert – dann grenzt sich die Äußerungsinstanz hier explizit von der Autorin Angela Krauß ab.

Während also noch im Paratext das Ich der lyrischen Texte – unter Verweis auf die abgedruckten Fotografien – als identisch mit der Autorin Angela Krauß und damit als autobiographisch markiert wird (vgl. Kapitel 4.1.1), grenzt sich eben dieses Ich bereits im ersten Gedicht, zumindest wenn man die deiktische Geste als intermedialen Verweis auf die folgende Fotografie versteht, von der Person Angela Krauß ab. Gleich im ersten

Gedicht wird so die im Vorwort indizierte autobiographische Lesart wieder negiert. Die Äußerungsinstanz in den ersten Versen des Bandes behauptet ein anderes Kind zu sein, und zwar eben nicht das im Vorwort als autobiographisch bestimmte Ich der Autorin in den Fotografien. In gewisser Weise lassen sich die ersten Verse so als Antwort auf die im Vorwort indizierte autobiographische Lesart des Bandes verstehen: Ja, das sich hier artikulierende Ich wäre zwar ein Kind, jedoch eben nicht das auf den Fotografien abgebildete. Auch wenn es mit diesem eng verbunden ist, wie die letzten beiden Verse in der Metapher zweier sich bewohnender Ich-Instanzen wiederum nahelegen.

Die Gleichzeitigkeit einer autobiographischen und einer nicht-faktualen Lesart lässt sich ansatzweise bereits im Vorwort nachweisen und wurde in der Untersuchung verschiedener poetologischer Äußerungen von Krauß bereits im vorhergehenden Kapitel herausgearbeitet (vgl. Kapitel 4.1.1). Gleich das erste Gedicht in *Eine Wiege* liest sich entsprechend als paradigmatisch für den Widerspruch, der Krauß' Texten nach ihren eigenen Aussagen zugrunde liegen würde: Das sich in ihren Texten äußernde Ich wäre zwar prinzipiell ein autobiographisches – da die eigene Person und ihre Geschichte stets Ausgangspunkt ihres Schreibens wären – dürfte jedoch in letzter Konsequenz eben nicht mit ihr selbst identifiziert werden.

Doch wenn das Ich in den ersten Versen nicht mit der Autorin Angela Krauß identifiziert wird, wer ist es dann, die – oder der – sich hier artikuliert? Die ergänzende Selbstbestimmung der Äußerungsinstanz als „das andere“ ist ebenfalls – ebenso wie der abgrenzende Verweis auf „dieses“ – zunächst eine ins Leere verweisende deiktische Geste. Lediglich im Zusatz „das mich bewohnt“ gibt die Äußerungsinstanz zumindest ihren Aufenthaltsort preis. Jedoch bleibt hier ebenfalls fraglich, wo oder was genau dieser Ort sein soll. Denn wie kann ein Ich sich selbst bewohnen?

Eine Erklärung für dieses sich selbst bewohnende ‚andere‘ wäre die Annahme, dass in den Versen zwar im Prinzip von ein und demselben ‚Ich‘ die Rede ist, dass jedoch durch eine zeitliche Trennung in zwei Instanzen geteilt wird. Das eine ‚Ich‘ wäre das auf der Fotografie zu sehende, kindliche Ich von Krauß, das andere das Ich der gegenwärtigen Autorin, die auf die Fotografie ihres kindlichen Selbst blickt. Die Äußerungsinstanz im Gedicht betrachtet auf der Fotografie zwar sich selbst, versteht dieses selbst aber – im Abstand von 50 Jahren – als von sich selbst getrennt. In den Versen würde also nicht das

kleine, auf der Fotografie zu erkennende *Mädchen* Angela Krauß sprechen, sondern die auf ihr Leben zurückblickende *Dichterin* Angela Krauß.

Ungeklärt bliebe in dieser Lesart jedoch, welches ‚Ich‘ denn nun genau welches andere ‚Ich‘ bewohnen würde. Das der Autorin jenes des Mädchens? Oder das des Mädchens jenes der Autorin? Auch welches ‚Ich‘ nun in den Versen spricht, lässt sich in dieser Lesart nicht eindeutig bestimmen. Das erste Gedicht lässt sich so weniger als eine Bestimmung der Äußerungsinstanz – und ihres Verhältnisses zur Autorin – verstehen, sondern vielmehr als eine gezielte Verwirrung desselben. In den Versen wird eine bereits im Paratext indizierte widersprüchliche Kommunikationssituation durch ins Leere verweisende deiktische Gesten noch zusätzlich verwirrt, indem gleichzeitig eine autobiographisch-faktuale Lesart indiziert wie negiert wird.²⁹³

Diese Widersprüchlichkeit, die aus der Gleichzeitigkeit der Behauptung der Identität wie der Distanz zwischen Autor- und Äußerungsinstanz resultiert, lässt sich dabei mit dem Begriff der *Autofiktion* fassen.²⁹⁴ So lässt sich etwa Genettes formelhafte Definition der Autofiktion $A=P=N\neq A$ (Der Autor ist identisch mit der Hauptfigur, die identisch mit dem Erzähler ist, der aber wiederum nicht identisch mit dem Autor ist) und seine Paraphrase dieser Formel – „Ich bin es und ich bin es nicht.“ – als exakte Beschreibung von Krauß poetologischem Programm verstehen.²⁹⁵

Eine Lesart des ersten Gedichts in *Eine Wiege* als autofiktional bietet sich nach dieser Definition von Genette förmlich an. Sie ist jedoch erst möglich, wenn man die deiktischen Verweise im Gedicht als intermediale Verweise auf die Fotografie auf der nächsten Doppelseite versteht und das auf der Fotografie zu sehende Mädchen wiederum mit Bezug auf das Vorwort als die Autorin Angela Krauß identifiziert. Während im Vorwort mit Verweis auf die angeblich aus der Kindheit der Autorin stammenden Fotografien eine autobiographisch-faktuale Lesart indiziert wird, wird im ersten Gedicht, wenn sich das

²⁹³ Vgl. Forasté, Anna Montané: Mit Fotos aus der Kindheit. Zu Judith Schalanskys Blau steht dir nicht und Angela Krauß' Eine Wiege. In: Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions. Hrsg. von Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow u. Arno Gimber. Hildesheim, Zürich, New York: Universitätsverlag Hildesheim; Georg Olms Verlag 2018. S. 141–163, S. 148.

²⁹⁴ Vgl. etwa Zipfel, F.: Autofiktion; und Arnold, Sonja, Stephanie Catani u. a. (Hrsg.): Sich selbst erzählen. Autobiographie - Autofiktion - Autorschaft. Kiel: Ludwig 2018.

²⁹⁵ Genette, G.: Fiktion und Diktion, S. 87.

‚Ich‘ des Gedichts von dem ‚Ich‘ auf der Fotografie abgrenzt, durch den intermedialen Verweis auf eben diese Fotografien eine faktuale Lesart negiert.

Die aus der Gleichzeitigkeit der Möglichkeit einer fiktionalen wie faktual-autobiographischen Lesart resultierende Spannung begründet sich entsprechend nur bedingt im lyrischen Text selbst, sondern vor allem in seiner möglichen Verbindung zur auf der nächsten Seite abgebildeten Fotografie. Und damit in der intermedialen Kombination aus lyrischem Text und fotografischem Bild. Die Fotografie erfüllt in diesem Zusammenwirken vor allem die Funktion eines faktual-autobiographischen Dokuments, während in den Versen, durch die Abgrenzung von dem auf der Fotografie abgebildeten Ich der Autorin Angela Krauß, eine fiktionale Lesart indiziert wird. In den Versen selbst wird also nicht, oder zumindest nicht widerspruchsfrei, an die im Vorwort indizierte autobiographisch-faktuale Lesart angeschlossen, sondern durch die Trennung von Autor- und Äußerungsinstanz eine fiktionale Lesart indiziert.²⁹⁶

Die mögliche intermediale Verweisstruktur in der Kombination der lyrischen Texte und fotografischen Bilder durchzieht dabei den gesamten Band *Eine Wiege*. Insgesamt finden sich auf 118 Seiten 32 Fotografien und 63 Gedichte. Die 63 Gedichte sind dabei ebenso kurze Zweizeiler wie mehrstrophige Langgedichte, die mehrere Seiten füllen. Teils folgen die Gedichte dabei unmittelbar aufeinander, teils werden sie von Fotografien unterbrochen, teils sind auch vollkommen leere Seiten zu finden. Die Fotografien sind ausnahmslos Schwarz-Weiß-Aufnahmen und ebenso im Miniatur-, etwa in der Mitte der Seite, wie im Großformat auf einer gesamten Doppelseite abgedruckt. Auf ihnen sind sowohl Personen dargestellt, als auch Landschaften oder auch nicht eindeutig erkennbare Objekte. Einzelne Personen kehren immer wieder, wie das kleine Mädchen, aber auch eine ältere Frau oder ein kleiner Junge.

Folgt man dabei Anna-Maria Forastés Untersuchung des Bandes, lassen sich die Gedichte und Fotografien als eine Art Zyklus verstehen, der den Leser von der Geburt bis

²⁹⁶ Vgl. hier den eigenen Aufsatz zur Untersuchung von Krauß *Eine Wiege* als autofiktionale Lyrik: Schwessinger, Tobias: Wie bin ich? Formen der Selbstdarstellung zwischen Kunst und Dokumentation in *Eine Wiege* von Angela Krauß. In: *Autofiktion als Utopie // Autofiction as Utopia*. Hrsg. von Yvonne Delhey, Rolf Parr u. Kerstin Wilhelms. Paderborn: Wilhelm Fink 2019 (= *Szenen/Schnittstellen* 9). S. 93–107.

zum Erwachsenwerden durch die Kindheit eines Menschen führt.²⁹⁷ Eine für ein Familienalbum typische Struktur ist jedoch nicht erkennbar. Vielmehr wirken die Fotografien fragmentiert, als wären sie aus ihrem Zusammenhang gerissen und würden nun kontextlos und für den externen Betrachter unverständlich dastehen.²⁹⁸

Diese Kontextlosigkeit wird auch dadurch unterstützt, dass bis auf den einleitenden Vermerk zu Beginn des Bandes, der die Fotografien als Aufnahmen aus der Kindheit der Autorin bestimmt, die Fotografien nicht weiter eingeordnet werden. Weder Bildunterschriften, noch Datierungen, Ortszuschreibungen oder Erläuterungen, welche Personen überhaupt konkret auf den Fotografien abgebildet sind, sind zu entdecken. Die Fotografien bleiben so, lediglich begleitet durch die Gedichte, oft merkwürdig unbestimmt.

Fotografien und im Speziellen Familienaufnahmen werden im Wesentlichen durch ihren Kontext und das ihnen zugeordnete Wissen bestimmt. Ohne das private Wissen der Familie und ohne Bildunterschriften bleiben die Fotografien befremdlich ‚leer‘, ihnen fehlt ihre Referenz (vgl. Kapitel 3.3.1). Diese ‚Bedeutungslosigkeit‘ fotografischer Bilder, respektive die Abhängigkeit ihrer Bedeutung von ihrem Kontext, ist ein zentraler Topos in der modernen Fotografie-theorie: so sei beispielsweise nach Nies oder auch Schröter für die Medialität fotografischer Bilder konstitutiv, dass deren ‚Bedeutung‘ – als eine über sie selbst hinausgehende Aussage – erst durch ihren Kontext, wie etwa Bildunterschriften, bestimmt wird.²⁹⁹

Auch das Verständnis der Fotografien in *Eine Wiege* als autobiographische Aufnahmen aus der Kindheit der Autorin wäre ohne die Kontextualisierung im Vorwort bloße Spekulation. Die Fotografien wären ohne den Paratext als eine Art ‚stumme Zeugen‘ merkwürdig unbestimmt und für den Betrachter wäre nicht zu erkennen wer hier wann und wo überhaupt abgebildet wäre. Neben dem Vorwort sind es dabei lediglich die Gedichte, die Aufschluss über die Fotografien und das auf diesen Festgehaltene geben. Die Gedichte sind jedoch keinesfalls als eindeutige Bildunterschriften zu verstehen. Vielmehr

²⁹⁷ Forasté, A. M.: Mit Fotos aus der Kindheit.

²⁹⁸ Vgl. zur narrativen Struktur von Familienalben: Kramer, Anke u. Annegret Pelz (Hrsg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag 2013.

²⁹⁹ Vgl. etwa Nies, M.: Fotografie, S. 293–298; vgl. aber auch Schröter, J.: Fotografie und Fiktionalität; Holsbach, S.: Einleitung; oder Blunck, L.: Die fotografische Wirklichkeit.

wird in ihnen lediglich subtil auf die Fotografien und das auf ihnen Dargestellte verwiesen. Die Frage dieses Verweises ist immer auch eine Frage der Interpretation.

Auf Seite 55 ist etwa der kleine Zweizeiler „Hör auf zu suchen! / Setz dich her.“ zu finden.³⁰⁰ Links neben ihm ist die Fotografie einer Frau zu erkennen, vermutlich die Mutter des auf den Fotografien immer wieder abgebildeten Mädchens. In der Kombination aus Gedicht und Fotografie lassen sich die Verse als Aussage der Mutter des kleinen Mädchens – und damit möglicherweise von Angela Krauß – verstehen. 16 Seiten zuvor, auf Seite 39, sind die Verse „Wonach suchst du? / Setz dich her, / sagt meine Mutter.“ abgedruckt; 58 Seiten später, auf Seite 113, wiederum die Verse „Setz dich! / sagt meine Mutter.“ Links neben den beiden Versen ist wiederum eine Nahaufnahme der Frau abgedruckt, die bereits auf Seite 55 zu finden ist.

Aufgrund der Wiederholung dieses Motivs, in dem die Tochter mit Nachdruck von der Mutter ermahnt wird sich zu setzen und zur Ruhe zu kommen, lässt sich auch auf Seite 55 die Äußerungsinstanz als die Mutter des sich in den anderen Gedichten äußernden Ichs identifizieren. Die Frau auf den Nahaufnahmen auf Seite 54 und 112 wiederum lässt sich ebenfalls durch die Wiederholungsstruktur in Bezugnahme auf die Gedichte als die Mutter der Äußerungsinstanz verstehen, deren Worte in den Versen neben den Fotografien unmittelbar wiedergegeben werden.

Die Frau, die auch noch auf weiteren Fotografien im Band zu finden ist – etwa auf Seite 91, 104, und 109 – wird in den Gedichten („Wonach suchst du? / Setz dich her, / sagt meine Mutter.“)³⁰¹ als die Mutter der Äußerungsinstanz in den Gedichten bestimmt. Folgt man dabei dem Vorwort und versteht die Fotografien als autobiographisch-faktuale Dokumente aus der Kindheit der Autorin, liegt die Vermutung nahe, dass die Frau auf den Fotografien nicht nur die Mutter der Äußerungsinstanz ist, sondern auch die der Autorin Angela Krauß. Entsprechend würde sich die Äußerungsinstanz im Vers „Setz dich! / sagt meine Mutter.“ auf Seite 113 mit der Autorin Angela Krauß identifizieren und entsprechend eine faktual-autobiographische Lesart nahelegen, die jedoch im ersten Gedicht des Bandes so entschieden negiert wurde.

³⁰⁰ Krauß, A.: Eine Wiege, S. 55.

³⁰¹ Ebd., S. 39.

Die Frage, wer in den lyrischen Texten in *Eine Wiege* spricht, lässt sich dabei nicht nur an das erste Gedicht stellen, sondern auch an eine Vielzahl weiterer Gedichte im Band. So etwa in den fünf Versen auf der nebenstehend abgebildeten Doppelseite, in denen sich die Äu-

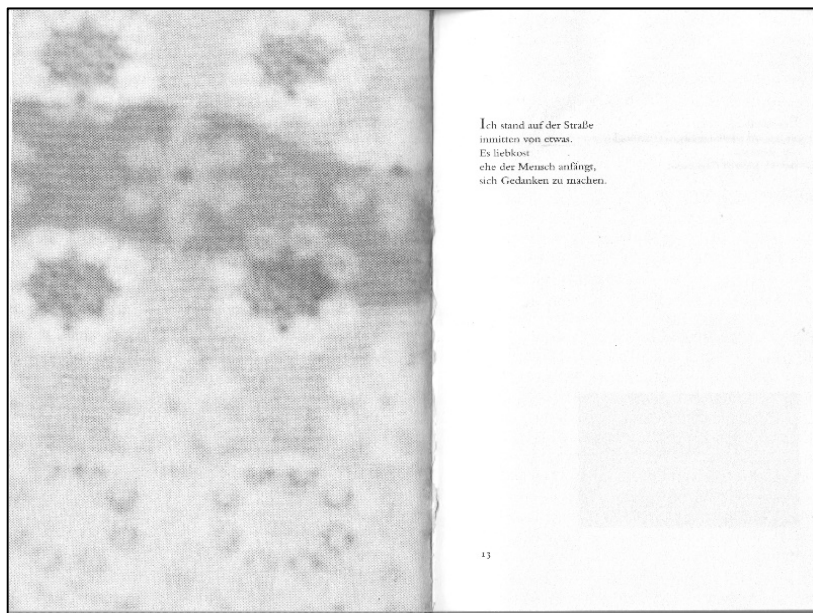


Abb. 7: Angela Krauß: *Eine Wiege*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 12-13.

ßerungsinstanz in der ersten Person Singular auf einer Straße „inmitten von etwas“ verortet:

Ich stand auf der Straße
inmitten von etwas.
Es liebkost
ehe der Mensch anfängt,
sich Gedanken zu machen.³⁰²

Worin genau die Äußerungsinstanz steht, bleibt – ebenso wie die deiktische Geste im ersten Gedicht – unbestimmt, lediglich seine Eigenschaft als ‚liebkosend‘ wird beschrieben. Außerdem wird der Zeitpunkt dieser von etwas Unbestimmten ausgehenden Liebkosung in den beiden letzten Versen näher bestimmt: „ehe der Mensch anfängt, / sich Gedanken zu machen.“ ‚Sich keine Gedanken machen‘ könnte dabei als Metapher für das Stadium einer frühen Kindheit verstanden werden, in der sich das Bewusstsein erst zu entwickeln beginnt. Doch ist es tatsächlich ein solches frühkindliches Ich, das hier spricht?

Einen Hinweis für eine mögliche Antwort auf diese Frage bietet das im ersten Vers verwendete Präteritum. Die Äußerungsinstanz betrachtet hier nicht die eigene Gegenwart, sondern blickt zurück auf einen vergangenen Zustand. Das sich äußernde ‚Ich‘ ist also

³⁰² Ebd., S. 13.

zumindest zeitlich nicht identisch mit dem ‚Ich‘, das hier beschrieben wird. Es ist ein zeitlich zurückliegendes ‚Ich‘, auf dessen Aufenthaltsort – „inmitten von etwas“ – die Äußerungsinstanz hier verweist. Im dritten Vers wechselt jedoch das Tempus in das Präsens: Hier „liebkost“ etwas. Die Verse drei bis fünf lassen sich so mehr als eine allgemeine und damit zeitlich ungebundene Aussage über ein den Menschen in einem frühkindlichen Stadium liebkosendes Etwas verstehen, während sich die ersten beiden Verse auf ein konkretes vergangenes ‚Ich‘ beziehen.

Neben den Versen ist eine unscharfe und vermutlich überbelichtete Fotografie abgedruckt. Auf ihr sind lediglich sternähnliche Muster erkennbar. Es könnte ein (bestickter) Stoff sein, vielleicht ein Vorhang. Die Fotografie ist also ähnlich unbestimmt wie das

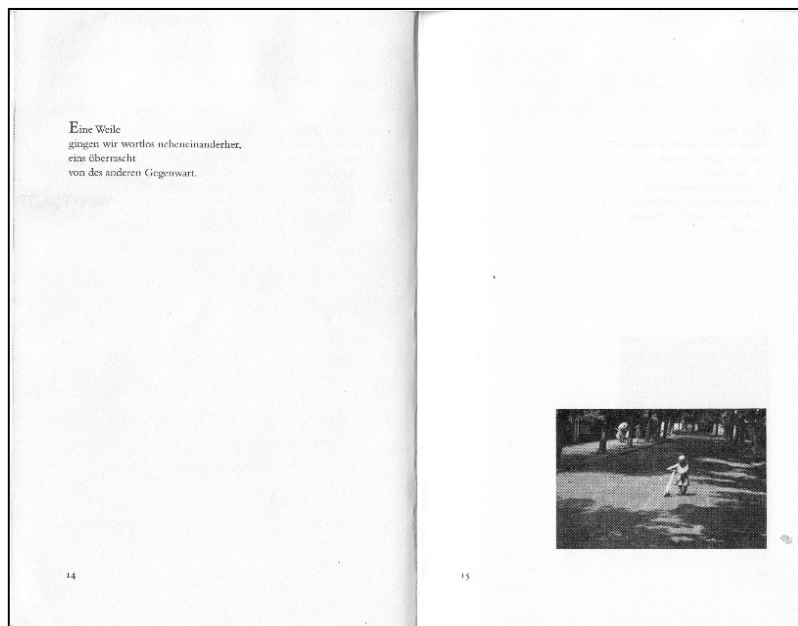


Abb. 8: Angela Krauß: *Eine Wiege*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 14-15.

in den Versen beschriebene „etwas“, das das Ich einstmals umhüllte. Auf der nächsten Seite sind wiederum ein Gedicht und eine Fotografie abgedruckt, die sich im unmittelbaren Bezug auf die vorhergehende Doppelseite verstehen lassen:

Eine Weile
gingen wir wortlos nebeneinanderher,
eins überrascht
von des anderen Gegenwart.³⁰³

Hier geht ein nicht näher bestimmtes ‚Wir‘ „nebeneinanderher“. Die beiden letzten Verse bestimmen dieses ‚Wir‘ als zwei Entitäten, eines davon die Äußerungsinstanz, die andere bleibt unbestimmt. Hier könnte auf das ‚Etwas‘ aus dem vorigen Gedicht verwiesen werden, in dem sich das ‚Ich‘ eben noch aufgehoben fühlte. Diesmal steht das Gedicht auf

³⁰³ Ebd., S. 14.

der linken Hälfte der Doppelseite. Auf der rechten Seite ist wieder eine Fotografie abgedruckt, diesmal sehr klein. Beinahe miniaturhaft zeigt es ein kleines Mädchen, wie es mit einem Roller auf der Mitte einer durch die Schatten der Bäume verdunkelten Straße eines Wohngebiets läuft, den Kopf gesenkt und das Gesicht von einem Schatten zu einer schwarzen, unerkennbaren Fläche verdunkelt.

Ist es vielleicht dieses auf der Fotografie zu sehende Mädchen, das mit dem ‚Etwas‘ aus dem vorigen Gedicht nun „nebeneinanderher“ geht? Und ist es auch dieses Mädchen das in den Versen spricht? Und ist dieses Mädchen die Autorin Angela Krauß? Weder die Verse noch die Fotografien geben hier eine eindeutige Antwort. Es sind nur Vermutungen, verschiedene Möglichkeiten der Lesart der Verse, die sich vor allem in der Kombination von Gedicht und Fotografie ergeben.

Wenn nun neben einer Fotografie dieses Mädchens – das im Paratext als Angela Krauß bestimmt wird – ein Gedicht abgedruckt ist, in dem eine Ich-Instanz über die eigene Kindheit spricht, liegt es nahe, diese als die Autorin Angela Krauß zu identifizieren. Dennoch bleiben sowohl die Gedichte wie die Fotografien eine eindeutige Antwort auf die Frage, wer in den Gedichten spricht – und auch wer eigentlich auf den Fotografien abgebildet ist – schuldig. In den Kombinationen der Gedichte und Fotografien wird keine eindeutige Erklärung für das Abgebildete gegeben, sondern vielmehr ein assoziativer Möglichkeitsraum erschaffen. Die Gedichte in der Kombination mit den Fotografien lassen sich weniger als Exempel für Roland Barthes berühmtes Diktum für die Fotografie – *So-ist-es-gewesen* – verstehen, sondern mehr als ein zögerliches: So könnte es gewesen sein.³⁰⁴

Wie weit dieses Spiel der Möglichkeiten geht, das sich in den vielfältigen Verweisen zwischen den Gedichten und Fotografien konstituiert, wird noch anschaulicher, untersucht man wiederum die nächste Doppelseite. Auf dieser ist wieder auf einer Fotografie das Mädchen mit dem Roller zu erkennen, während sich gleich der erste Vers des nebenstehenden Gedichts als intertextueller Verweis auf das zwei Seiten zurückliegende Gedicht verstehen lässt.³⁰⁵

Eine Weile,
in der es noch nichts zu sagen gab.

³⁰⁴ Vgl. Barthes, R.: Die helle Kammer.

³⁰⁵ Krauß, A.: Eine Wiege, S. 14–17.

Sie muß gereicht haben
für den Rest,
in dem ich aufwuchs, lebte,
vorwärtsgetrieben von Fragen
nach dem Grund der Existenz
usw. usf.³⁰⁶

So wird im ersten Vers die „Weile“ aus dem vorigen Gedicht übernommen und näher bestimmt als eine sprachlose Weile. Während bereits im vorigen Gedicht „wortlos nebeneinanderher“ gegangen wird, gibt es auch in diesem Gedicht „noch nichts zu sagen“. Die Vermutung aus der Untersuchung des ersten

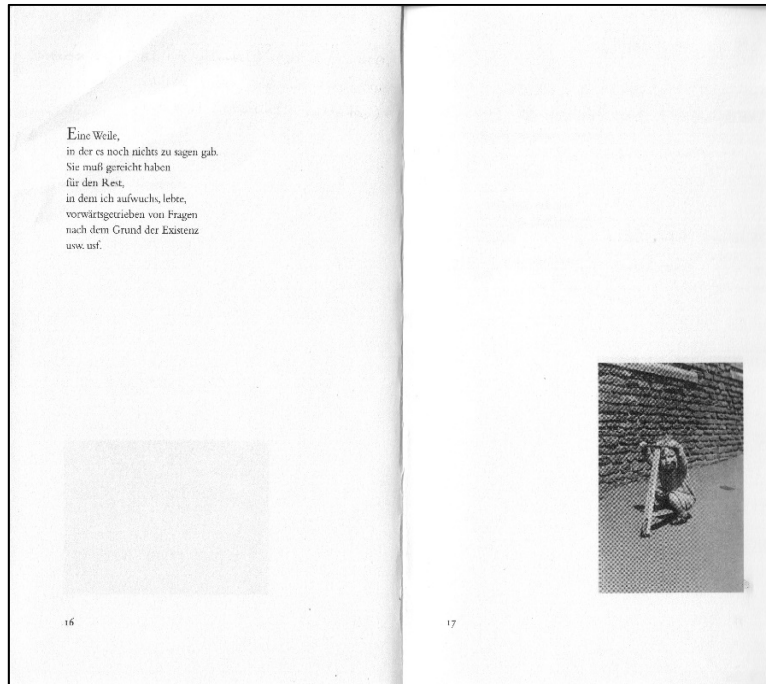


Abb. 9: Angela Krauß: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 16-17.

Gedichts, dass das ‚Ich‘ das ‚Ich‘ eines noch sehr jungen, naiven Menschen ist, bestätigt sich nun in den letzten Versen des dritten Gedichts, indem von einem ‚Aufwachsen‘ nach dieser ‚Weile‘ gesprochen wird. Während es in dieser wortlosen ‚Weile‘ noch nichts zu sagen gab, folgt auf ihr eine Zeit des ‚Aufwachsens‘ und ‚Lebens‘, das von Fragen bestimmt wird.

Auf der rechten Hälfte der oben abgebildeten Doppelseite ist wieder eine kleine Fotografie des Mädchens abgedruckt. Diesmal schaut es direkt in die Kamera und hockt, mit den Armen am Lenker, auf dem Roller. Der Blick des Mädchens wirkt dabei irritiert, beinah etwas unzufrieden oder gar grimmig. Ist es vielleicht dieses Mädchen auf der Fotografie, das in den Gedichten von seinen frühen Kindheitsjahren erzählt, voller Fragen „nach dem Grund der Existenz“?

³⁰⁶ Ebd., S. 16.

Die hier exemplarisch an drei aufeinanderfolgenden Doppelseiten beschriebene mögliche Verweisstruktur zwischen den Gedichten und Fotografien durchzieht den gesamten Band *Eine Wiege*. Nur selten ist der Verweis der Gedichte untereinander und auf die Fotografien dabei eindeutig zu bestimmen. Vielmehr sind es formale wie thematische Assoziationen, die die Gedichte und Fotografien miteinander verbinden. Die auf den Fotografien abgebildete Kindheit wird so zu einem Möglichkeitsraum, der sich eben nicht in seiner Konkretheit als faktuale Dokumentation, sondern als ästhetisches Spiel der Möglichkeiten konstituiert, dass eine faktual-autobiographische Lesart gleichzeitig indiziert wie negiert.

Die Gedichte lassen sich jedoch nicht nur in der Kombination mit den Fotografien immer wieder auch als faktual-autobiographische Verweise auf die Kindheit der Autorin verstehen. Auch in den Texten selbst wird auf eine außermedial allgemein als gültig anerkannte Wirklichkeit verwiesen, deren Teil auch die Autorin Angela Krauß ist. Gleich in mehreren Gedichten lassen sich Verse finden, die auf allgemein bekannte Ereignisse während der Kindheit der Autorin referieren und die Darstellung so zeitlich und teils auch räumlich verorten.³⁰⁷

Ein Beispiel sind die folgenden Verse, die sich als Referenz auf die Kriegsereignisse während des Zweiten Weltkriegs verstehen lassen: „Etwas im Rücken, ein Feld, Erdteil / oder pränataler Traumschatten. // In einem kleinen gelblichen Kuvert, / blaß beschriftet: Schukowka 43.“³⁰⁸ Schukowka ist dabei eine Stadt in der Region Sebsk in Russland, die 1941 von deutschen Truppen besetzt und 1943 von russischen Soldaten zurückerobert wurde.

Die Äußerungsinstanz beschreibt das Dargestellte als einen „pränatale[n] Traumschatten“, womit auf ein der Äußerungsinstanz selbst vorhergehendes Ereignis verwiesen sein könnte. Ein Ereignis, das vermutlich ihr Vater erlebt hat und an das sich die Äußerungsinstanz als eine Art vererbtes Kriegs-Trauma nun erinnert: „Ich weiß nicht, woher sie gekommen sind / und wohin – dazwischen ich / im nachtblauen Bademantel meines Vaters.“³⁰⁹ Die Äußerungsinstanz beschreibt das Erlebte im Präsenz und vergegenwärtigt so

³⁰⁷ Vgl. zu Datums- und Ortsangaben als Faktualitätsmarker Klimek, S.: Lyrik und Autobiographik.

³⁰⁸ Krauß, A.: *Eine Wiege*, S. 52.

³⁰⁹ Ebd.

die Kriegserlebnisse des Vaters als eigene Erinnerungen. Die Erinnerung wird dabei an einen konkreten Ort – Schukowka – und an eine konkrete Zeit – 1943 – gebunden und so zeitlich wie räumlich in einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit verortet.

Ein weiteres Beispiel für diese zeitliche wie räumliche Verortung der Gedichte in einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit sind auch die folgenden Verse: „Die Verwandten erlebten gerade die Erfindung des Tonträgers. // Sie hatten es bald auf den Schnellvorlauf abgesehen, / so lange, bis sie den handgesteuerten Rücklauf entdeckten.“³¹⁰ Hier wird die Erinnerung an einen Familiennachmittag zeitlich konkret an „die Erfindung des Tonträgers“ mit „Schnellvorlauf“ und „Rücklauf“ und damit auf das Jahr 1963 datiert. Angela Krauß selbst war zu diesem Zeitpunkt knapp 13 Jahre alt. Ein Alter, das auch der Äußerungsinstanz im Gedicht, die sich selbst als kindlich zu verstehen gibt, durchaus zu eigen sein könnte, was wiederum als Hinweis auf die Identität von Autor- und Äußerungsinstanz interpretiert werden kann. Wie unzuverlässig dabei die eigene Erinnerung sein kann, belegt jedoch die nur wenige Verse später folgende Datierung des Familiennachmittags – „Das war am ersten Sonntag im März 1957“ – sechs Jahre vor der Erfindung der Kassette.

Wenige Seiten später wird beschrieben, wie der Vater der Äußerungsinstanz drei Jahre später nur knapp dem Tod entrinnt: „Im Juli 1960 wäre mein Vater einmal fast ertrunken.“³¹¹ Wieder eine konkrete Datierung eines einschneidenden autobiographischen Erlebnisses. Acht Jahre später dann der Selbstmord des Vaters, der das Leben der Äußerungsinstanz – die Autorin Angela Krauß selbst war gerade 18 Jahre alt – erschüttert: „Im Oktober 1968 war die Waffe meines Vaters plötzlich verschwunden.“³¹² Sehr intim berichtet die Äußerungsinstanz von der Trauer ihrer Mutter: „Als sich mein Vater erschoss, schrie sie. Sie weinte nicht.“

Aus der Perspektive zurück formuliert die Äußerungsinstanz dabei den Wunsch, die Waffe kennenzulernen, mit der ihr Vater sich erschoss: „Erst heute, vierzig Jahre später, möchte ich sie kennenlernen. / Sie allein war in der letzten Minute bei ihm. // War sie

³¹⁰ Ebd., S. 78.

³¹¹ Ebd., S. 56.

³¹² Ebd., S. 82.

Zeuge des Augenblicks absoluter Freiheit des Menschen?“ Das hier sprechende Ich ist sowohl mit der Zeitangabe 1968 wie der nunmehr vierzigjährigen Distanz zum Erlebten kaum von der Autorin Angela Krauß zu trennen, zumal der Selbstmord ihres Vaters ein zentrales poetologisches Motiv in vielen ihrer Texte ist.³¹³

Einen weiteren Hinweis für eine mögliche Antwort auf die Frage, ob die lyrischen Texte in *Eine Wiege* denn nun autobiographisch-faktual oder doch fiktional verstanden werden können, gibt die Temporalität der Gedichte. Wie bereits in der Untersuchung des Gedichtes „Ich stand auf der Straße / inmitten von etwas“ angedeutet, lässt sich in den Gedichten ein auffälliger Tempuswechsel feststellen. Während die Fotografien im Vorwort als Dokumente aus einer vergangenen Zeit bestimmt werden, sind die auf sie bezugnehmenden Gedichte auffallend oft im Präsens verfasst. So wird in einigen Gedichten zwar retrospektiv von etwas Vergangenen erzählt, andere Gedichte jedoch lesen sich im Präsens eher als Vergegenwärtigungen dieser Vergangenheit:

Das Bildnis meiner Mutter als junge Frau.
Ein weizenblondes Kind in einem Feld stehend,
es herrscht Stille, die Lautlosigkeit
unter Zeppelin, wenn sie übers Land glitten.

Das Kind ist fünf Jahre alt, die Lausitz milde,
sacht wogt sie über den Horizont hinaus.
Es ist das Kind einer Hochzeitsnacht.³¹⁴

Im ersten Vers wird ein Bildnis der Mutter der Äußerungsinstanz beschrieben. Die auf dem Bild dargestellte Mutter als „junge Frau“ wird jedoch nicht retrospektiv als etwas Vergangenes beschrieben, sondern im Präsens vergegenwärtigt. Die Mutter *stand* nicht als junge Frau auf dem Feld, sie *steht* auf diesem Feld. Diese Behauptung der Gegenwärtigkeit des Dargestellten in den Versen kann, etwa mit Bezug auf Hempfers Lyriktheorie, als eine nicht einzulösende Behauptung der Simultaneität von Darstellung und Dargestelltem verstanden werden (vgl. Kapitel 3.2.4).³¹⁵ Vor allem jedoch erzählt die Äußerungsinstanz hier von einer Zeit, in der sie selbst überhaupt noch nicht existent gewesen

³¹³ Vgl. Gees, Marion, Bernadette Malinowski u. a. (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

³¹⁴ Krauß, A.: Eine Wiege, S. 88.

³¹⁵ Vergleiche hier Hempfers Performativitätstheorie in Kapitel 3.2.4.

sein kann: der Kindheit der eigenen Mutter. Das hier Beschriebene ist also offensichtlich eine Behauptung und als solche fiktiv.

Es ist die Suche nach der eigenen „undurchdringliche[n] Herkunft“, die die Verse in *Eine Wiege* durchziehen.³¹⁶ Die Fotografien sind dabei Zeugen einer vergangenen Zeit, von der in den Gedichten jedoch nicht nur als etwas Vergangenes erzählt wird, sondern die immer wieder auch performativ vergegenwärtigt wird, wie auch am folgenden Beispiel gezeigt werden kann:

In jähren Momenten bin ich ganz sicher,
jemanden in einem Filmfragment zu erkennen,
mitten in einem elenden Troß vor Stalingrad.
Er schaut mich an

Lange suchte ich in dieser Sekunde
mit aufgerissenen Herzen
nach meinem Vater.

Längst bin ich es,
der ganze Troß
und jemandes Augen.³¹⁷

Die Äußerungsinstanz beginnt sich in der Betrachtung einer Fotografie, respektive eines „Filmfragments“, mit dieser – oder vielmehr dem Dargestellten – zu identifizieren. Das Ich schaut nicht mehr von außen auf die Fotografie, sondern sieht plötzlich selbst mit den Augen einer auf der Fotografie dargestellten Person. Die Äußerungsinstanz beschreibt hier, wie sie selbst zum betrachteten Objekt wird und vergegenwärtigt performativ das auf der im Gedicht imaginär beschriebenen Fotografie Dargestellte.³¹⁸

Diese Vergegenwärtigung vergangener Zeiten wird dabei in einem Gedicht selbst thematisiert, wenn die Äußerungsinstanz beschreibt, wie sie in der Zeit zurückreist und aus der Gegenwart dieser Vergangenheit heraus erzählt:

Die Jahrzehnte indes,
sie entfernen mich nicht.
Lächelnd, ein träumendes Wellenspiel,
tragen sie mich dorthin zurück.³¹⁹

³¹⁶ Krauß, A.: *Eine Wiege*, S. 46.

³¹⁷ Ebd., S. 50.

³¹⁸ Vgl. zu dieser Vergegenwärtigung respektive Performativität der Gedichte auch: ebd., S. 26 und S. 90.

³¹⁹ Ebd., S. 53.

Jedoch längst nicht alle Gedichte in *Eine Wiege* sind im Präsens verfasst und konstituieren sich in der behaupteten Gleichzeitigkeit von Dargestelltem und Darstellung als Vergegenwärtigungen einer vergangenen und auf den Fotografien festgehaltenen Kindheit. So gibt es auch Gedichte, die im Präteritum retrospektiv die Vergangenheit des Dargestellten hervorheben, wie etwa die Geschichte der beinahe gestorbenen Schildkröte: „Im Frühjahr 1957 wäre meine junge Schildkröte einmal fast gestorben. /// Es war das Jahr [...]“.³²⁰

Während eines Familientreffens präsentiert die Erzählerin eine am Strand im Bulgarienurlaub als kleinste ihrer Art gerettete Schildkröte, die vermeintlich Winterschlaf hält, tatsächlich jedoch bereits gestorben ist. Hier wird mit der Angabe des Jahres 1957 eindeutig die Vergangenheit des Dargestellten markiert. In einem nahezu epischen Duktus wird diese Vergangenheit von der Gegenwart förmlich abgetrennt und die eigentliche Anekdote aus der Kindheit als eine Art Lehrgeschichte erzählt: „Es war damals eine Zeit, da die Menschheit alles Mögliche tat / aus Freude an sich selbst.“³²¹

Die verschiedenen Tempi in den Gedichten – und damit das unterschiedliche Verhältnis der Darstellung respektive der Äußerungsinstanz zum Dargestellten – stützen dabei die bereits in der Analyse des ersten Gedichts des Bandes aufgestellte und in der weiteren Untersuchung ausgebaute These, dass in den Gedichten verschiedene Ich-Instanzen zu Wort kommen. Es ist zum einen das kindliche Ich eines Mädchens, das sich unmittelbar mit dem Mädchen auf den Fotografien identifiziert und so in ihren Darstellungen eine längst vergangene Zeit – zumeist im Präsens – vergegenwärtigt. Zum anderen ist es ein sich zeitlich von den Fotografien distanzierendes Ich, das von dem Dargestellten als etwas Vergangenen berichtet und im Prozess des Erinnerns über das Geschehene reflektiert.

Im Wechsel zwischen diesen Tempi wird in den Gedichten so zwischen verschiedenen Darstellungsperspektiven gewechselt. Mal behauptet die Äußerungsinstanz im Präsens die Gleichzeitigkeit der Darstellung mit dem oft auf den Fotografien dargestellten Moment und reist so förmlich in der Zeit zurück. Mal betrachtet sie retrospektiv die von den

³²⁰ Ebd., S. 76–77.

³²¹ Ebd., S. 77.

Fotografien festgehaltene Vergangenheit. Die Äußerungsinstanz changiert in ihrer zeitlichen Verortung so zwischen dem auf den Fotografien festgehaltenen Moment und dem Jahrzehnte zurückliegenden Moment der Rezeption dieser Fotografie.

Liest man die Gedichte in Bezug auf die im Band abgedruckten Fotografien, lässt sich die Äußerungsinstanz immer wieder mit dem auf den Fotografien abgebildeten Mädchen identifizieren, das in einzelnen Gedichten unmittelbar – in der Behauptung der Gleichzeitigkeit der Darstellung mit dem Dargestellten – die eigene Gegenwart schildert. Die im Präteritum verfassten Gedichte erzählen hingegen retrospektiv von eben dieser weit zurückliegenden Vergangenheit. Hier liegt es nahe, die Äußerungsinstanz nicht mit dem mehrere Jahrzehnte zurückliegenden kindlichen Ich von Angela Krauß, sondern mit dem gegenwärtigen, zum Zeitpunkt der Entstehung des Bandes existierenden Ich der Autorin Angela Krauß zu identifizieren, das auf die eigene Kindheit zurückblickt.

Diese Aufspaltung der Person Angela Krauß in ein auf den Fotografien abgebildetes kindliches Ich und ein gegenwärtiges Ich der Autorin, bestätigt die eingangs aufgestellte These, dass gleich im ersten Gedicht des Bandes zwei verschiedene Ich-Instanzen sprechen würden:

Ich bin ein Kind,
aber nicht dieses.
Ich bin das andere,
das mich bewohnt.³²²

So lassen sich diese Verse als ein Vexierspiel um eben jene zwei Identitäten ein und derselben Person verstehen, die in der obigen Untersuchung der Temporalität der lyrischen Texte herausgearbeitet wurde. Das ‚Ich‘ der Autorin behauptet nicht mit dem ‚Ich‘ auf der Fotografie identisch zu sein, obwohl es sich – folgt man den Faktualitätsmarkern im Paratext und auch in den lyrischen Texten selbst – um ein und dieselbe Person handelt. So lassen sich die Verse auch so verstehen, als würde hier ein und dieselbe Person – und zwar Angela Krauß – in zwei Identitäten aufgeteilt werden: Einmal in das auf den Fotografien abgebildete Mädchen und einmal in jenes der erwachsenen Autorin, die auf ihre eigene Kindheit zurückblickt. Wobei in den letzten beiden Versen beide Instanzen zwar getrennt und doch auch eng miteinander verbunden werden, bewohnt doch angeblich das eine ‚Ich‘ das Andere.

³²² Ebd., S. 7.

Die Verse lassen sich entsprechend sowohl in der Identität von Autor- und Äußerungsinstanz als faktual, als auch in deren zumindest zeitlicher Trennung als fiktional verstehen. Den im Paratext als autobiographisch-faktual markierten Fotografien kommt dabei als Referenz für die Gedichte eine zentrale Funktion zu: sind sie es doch, die primär das in den Gedichten Dargestellte an eine auch außermedial allgemein als gültig anerkannte Wirklichkeit binden. Die bereits im Paratext indizierte Spannung zwischen der gleichzeitigen Markierung der lyrischen Texte als autorfaktual und fiktional wird in den Gedichten immer wieder aufgegriffen und weiter verstärkt. So wird in diesen, primär durch den Verweis auf die Fotografie, sowohl ein Verständnis als faktual wie als fiktional indiziert. Eine doppelte Markierung, die sich – zumindest teilweise – durch eine sich temporal vollziehende Aufspaltung der Äußerungsinstanz zwischen dem ‚Ich‘ des auf den Fotografien abgebildeten Mädchens und dem ‚Ich‘ der auf dieses zurückblickenden Autorin erklären lässt.

4.1.3 **Lyrische Ästhetisierungen fotografischer Bilder: Weder fiktional noch faktual?**

Folgt man dem Vorwort zum Band *Eine Wiege* erfüllen die neben den Gedichten abgedruckten Fotografien primär eine Funktion: Sie sind autobiographisch-faktuale Dokumente, die die Kindheit der Autorin Angela Krauß zeigen (vgl. Kapitel 4.1.1). Versteht man die Gedichte in Bezug auf eben diese Fotografien, so lassen auch diese sich als autobiographisch-faktuale Texte verstehen. Krauß selbst markiert dabei ihre Gedichte – respektive das Verhältnis dieser zu ihrer eigenen Person und damit zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit – jedoch als oppositiv zu den Fotografien. Während die Bilder laut Paratext ein Verständnis der Gedichte als autobiographisch indizieren, wäre es die Absicht der lyrischen Texte die eigene Person zu ‚anonymisieren‘ und so eine autobiographische Lesart zu negieren.³²³

³²³ Vgl. Kapitel 4.1.1, sowie: Gees, M. u. A. Krauß: Die Kindheit, die Liebe und die Form, S. 78: „Ja, die Herausforderung, die ich mit jedem neuen Buch suche, habe ich mir hier aufs Äußerste zugespitzt: Gelingt es mir, diese Anonymisierung – die immer die Voraussetzung für mein Schreiben im Ich ist –

Die Paratexte sind jedoch nicht die einzigen Quellen, die ein bestimmtes Verständnis der Fotografien in *Eine Wiege* indizieren. Auch in den Gedichten selbst deutet sich ein bestimmtes Verständnis fotografischer Bilder an. Am offensichtlichsten wohl im Gedicht *Die Dunkelkammer der Weltentwicklung*, in dem die Entwicklung von Fotografien in einer Dunkelkammer zur Metapher für die Imagination von Wirklichkeit wird:

Die Dunkelkammer der Weltentwicklung:

ein Nomadenzelt, gemacht aus rotem Stoff,
durch den etwas Licht sickerte.

Gerade so viel, daß Festkörper den Raum als Schemen bevölkerten,
ein merkwürdiges Volk unerklärlicher Körper, unkenntlich gemacht,
in einer dünnen kühlen Luft ohne Geruch.

Hier gab es nichts, das an Natur erinnerte,
sie war ausgeschlossen mit ganz einfachen Mitteln.

Und die Vorstellungskraft damals: stark, reaktionsschnell, unverbraucht.
Wie ein winziges großäugiges Tier, das zwischen Steine schlüpft.

Die Vorstellungskraft sog die Welt aus Schalen voller Wasser.
(es war von allen Wundern das früheste)

Im roten Glimmlicht der verhangenen Badlampe
erschien ihr Urnebel unter der Oberfläche.

Es galt still (atemlos) zu warten,
und die Welt dämmerte aus dem Wasser heraus

So sanft

Dies also war ein Naturgesetz.
Und das war es, was hieß: Ein Naturgesetz waltet.

So sanft

Seitdem warte ich,
feierlich gestimmt, auf den Tag,
da mein Leben beginnt.³²⁴

zu vermitteln sogar dann, wenn die fotografisch Abgebildete ich selbst bin? Das war wie eine Versuchung. Ein Wagnis, denn dem Interesse am Autobiografischen widerstehen nach meiner Beobachtung Literaturwissenschaftler so wenig wie Verwandte. Dass ich vermag, dieses Interesse aufzulösen, war die Voraussetzung für dieses Buch, als ich es vor dem inneren Auge hatte.“

³²⁴ Krauß, A.: *Eine Wiege*, S. 40–41.

Die Dunkelkammer ist der Ort, an dem analoge Fotografien entwickelt, also aus ihrem Negativ heraus mit bestimmten chemischen Verfahren und unter bestimmten Lichtbedingungen auf ein entsprechendes Trägermedium übertragen werden. Im Gedicht wird die Dunkelkammer als Ort der Entwicklung dabei zu einer Metapher für eine bestimmte kindliche Wahrnehmung der umgebenden Welt. Das Motiv der Dunkelkammer kann dabei im intermedialen Verhältnis von Literatur und Fotografie auf eine lange Tradition zurückblicken, wie etwa Irene Albers in ihrer Untersuchung von Marcel Prousts *À la recherche du temps* betont:

Anstelle der Reflexion über die ‚Fotomimesis‘, die mimetischen Qualitäten des Bildes und die Beziehung zwischen Bild und Abgebildetem, tritt jetzt eine ‚Fotomnemik‘, die Reflexion über die Beziehung zwischen mentalen ‚inneren‘ Bildern und fotografischen Aufnahmen, in den Mittelpunkt der intermedialen Reflexionen über Literatur und Fotografie. Wahrnehmung, Zeitbewusstsein, Imagination und Gedächtnis werden dabei nach dem Modell des fotografischen Prozesses von Aufnahme, Entwicklung und Speicherung konzipiert, das Subjekt als ‚Foto-Medium‘ entworfen.³²⁵

In den ersten Versen von Krauß' Gedicht wird die schemenhafte und nur minimal erleuchtete Atmosphäre einer Dunkelkammer geschildert, aus der die Natur – inklusive des Lichts – beinahe vollständig ausgeschlossen ist. Nicht nur der Raum der Dunkelkammer, auch die in ihm stattfindenden Verfahren, die Entwicklung der Fotografien durch die Behandlung mit verschiedenen flüssigen Chemikalien in mehreren Becken und der gezielte Einsatz von Licht, dienen als Metapher für die beginnende oder sich verändernde Wahrnehmung der umgebenden Welt durch die Äußerungsinstanz. So wird etwa beschrieben, wie diese Welt aus „Schalen voller Wasser“ hervorstiegt, ein Verweis auf die mit Flüssigkeiten gefüllten Schalen in einer Dunkelkammer liegt hier nahe. Entwickelt wird „die Welt“ dabei „im roten Glimmlicht der verhangenen Badlampe“. Auch hier werden die Verfahren in der Dunkelkammer zur Metapher für die Äußerungsinstanz und ihre beginnende Wahrnehmung einer sie umgebenden Welt.

Für diese These spricht etwa auch, dass das Gedicht im Präteritum verfasst ist und von einem „damals“, also einer relativ weit zurückliegenden Zeit berichtet wird. Hier wird

³²⁵ Albers, I.: Foto-Poetiken der Erinnerung in der Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 411; vgl. auch Hertrampf, M. O. M.: Photographie und Roman, S. 79: „Während ersterer sich als ‚daguerréotype littéraire‘ und seine Dichtung als ‚mots de lumière‘ (im Gegensatz zu den photographischen ‚mots de soleil‘) bezeichnet, spricht Hugo vom lyrischen Subjekt als innerer Dunkelkammer.“

also vermutlich ein konkreter und bereits vergangener Moment beschrieben und weniger der allgemeine Prozess der Entwicklung einer Fotografie. Des Weiteren spricht für die These, dass sich einzelne Begriffe, wie jener der „Vorstellungskraft“, nicht in den Prozess der fotografischen Bildentwicklung einordnen lassen und auch der Begriff der Fotografie in den 22 Versen nicht ein einziges Mal Verwendung findet.

Vielmehr lässt sich das Gedicht verstehen als die Beschreibung einer spezifischen kindlichen Wahrnehmung der umgebenden Welt. Im gesamten Band *Eine Wiege* ist das Gedicht *Die Dunkelkammer der Weltentwicklung* jedoch das Einzige, das explizit Bezug auf die Medialität der Fotografie nimmt, wobei sich die Verse eben weniger als poetologische Reflexion über das Medium Fotografie lesen, denn als metaphorische Veranschaulichung einer sich entwickelnden kindlichen Wahrnehmung.

Doch auch wenn sich in den lyrischen Texten bis auf jenes oben untersuchte Gedicht keine expliziten Bezugnahmen auf das Medium der Fotografie finden lassen, so verraten die Kombinationen aus Gedichten und Fotografien dennoch ein bestimmtes Verständnis fotografischer Bilder. Ein Verständnis, das jenes im Paratext mitunter in Frage stellt, wie beispielsweise die oben abgedruckte Doppelseite veranschaulicht.

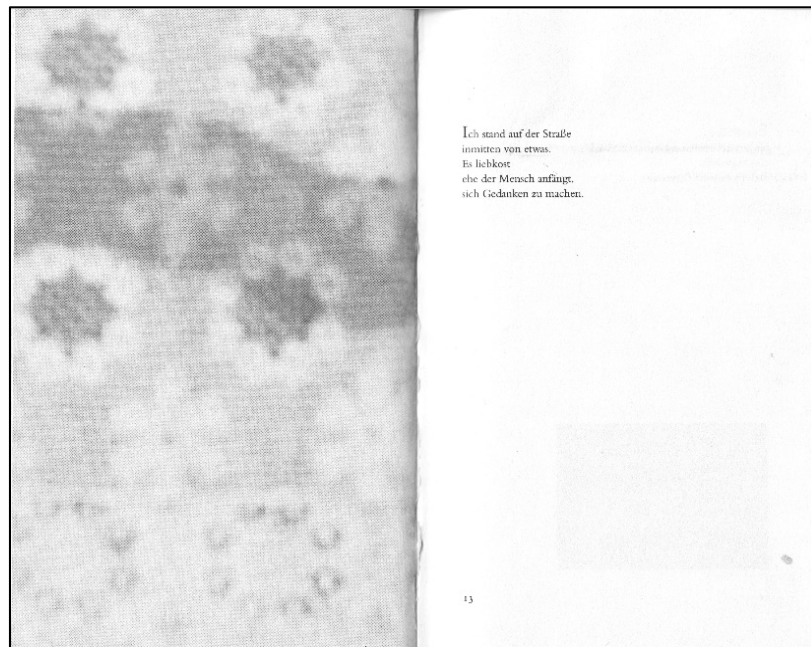


Abb. 10: Angela Krauß: *Eine Wiege*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 12-13.

Die hier zu sehende Fotografie ist bereits schwer als eine gegenständliche Darstellung zu verstehen, geschweige denn als Dokument aus der Kindheit der Autorin. Aufgrund der Unschärfe und vermutlich auch Vergrößerung lässt sich nur vermuten, dass hier eine Art Stoff – vielleicht eine bestickte Gardine – abgebildet sein könnte. Wirklich erkennbar sind jedoch nur schwache schwarz-weiß Schemen und Formen, die an Schneekristalle

oder Blumen erinnern. Diese Fotografie als autobiographisch-faktales Dokument zu verstehen – wie etwa Anna Montané Forasté in ihrer Untersuchung des Bandes behauptet – ist nur schwer zu begründen.³²⁶ In dieser Fotografie ist nichts *Privates* oder *Persönliches* zu erkennen. In ihrer beinahe abstrakten Formenhaftigkeit verweist sie höchstens assoziativ auf eine Kindheit, die dem fremden Betrachter jedoch verschlossen bleibt.

In dem nebenstehenden Gedicht wird auf ein die Äußerungsinstanz liebkosendes Etwas verwiesen: „Ich stand auf der Straße / inmitten von etwas. / Es liebkost / ehe der Mensch anfängt, / sich Gedanken zu machen.“³²⁷. Versteht man die ins Leere verweisende deiktische Geste im Gedicht – parallel zur Interpretation der Doppelseite in Kapitel 4.1.2 – als intermedialen Verweis auf die Fotografie, könnte das von der Fotografie Dargestellte als eben dieses „[E]twas“ verstanden werden. Dann würde der Fotografie jedoch keine referentielle Funktion zukommen, sondern als die Veranschaulichung eines vom Gedicht nur vage Beschriebenen ‚Etwas‘ eher eine illustrative.

Die Fotografie ist gegen Ende des Bandes beinahe identisch erneut zu finden.³²⁸ Blickt man hier genau hin, erkennt man, dass der Hintergrund mit der Aufnahme fast 100 Seiten zuvor zu Beginn des Bandes übereinstimmt. Die Fotografie vom Beginn ist lediglich die ausschnittthafte Vergrößerung eines Teils dieser Fotografie gegen Ende des Bandes.

³²⁶ Vgl. Anna Montané Forastés These, dass die Bilder nie den Rahmen des ‚Privaten‘ übersteigen würden: Forasté, A. M.: Mit Fotos aus der Kindheit, S. 147.

³²⁷ Krauß, A.: Eine Wiege, S. 13.

³²⁸ Ebd., S. 101.

Im Band sind die Fotografien also keinesfalls ausschließlich so abgedruckt, wie sie angeblich auf dem Dachboden gefunden wurden. In sie wurde gestalterisch, in diesem Fall durch eine ausschnittthafte Vergrößerung, ein-

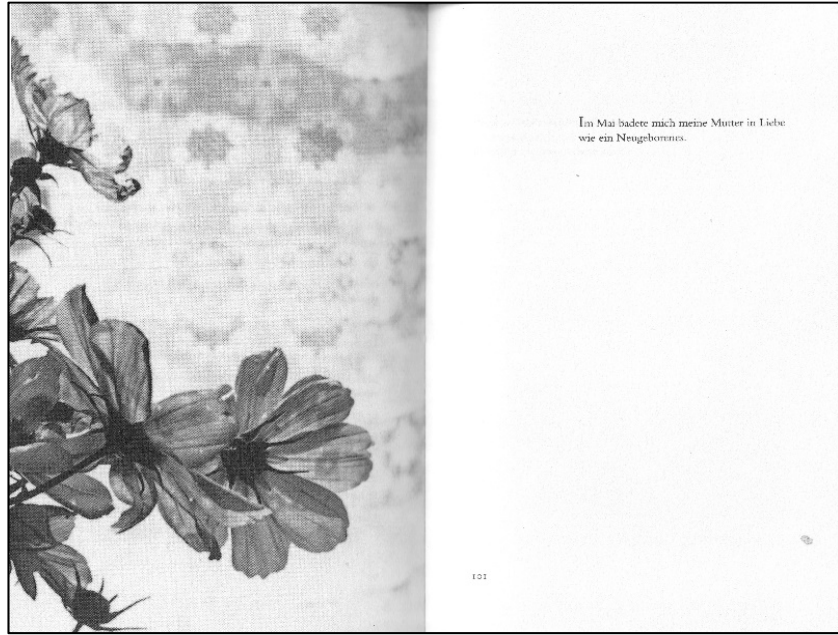


Abb. 11: Angela Krauß: *Eine Wiege*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 100-101.

gegriffen. Sie lassen sich entsprechend nicht nur in ihrer Referenzialität – also in ihrem Bezug zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit – als faktuale Dokumente verstehen, sondern auch in ihrer formalästhetischen Gestalt als subjektiv gestaltete Bilder (vgl. Kapitel 3.3.2).³²⁹

Eine als eindeutig bearbeitet zu erkennende Fotografie, also eine Fotografie, in die gestalterisch eingegriffen wurde, wird in der Regel nicht mehr – oder zumindest nicht mehr ausschließlich – als faktuales Dokument verstanden, da sie nicht mehr ausschließlich objektiv und unmittelbar eine auch außermedial allgemein als gültig anerkannte Wirklichkeit spiegelt, sondern in eben diese Spiegelung gestalterisch eingegriffen wurde. Die Objektivität und auch Faktualität einer Fotografie wird im Moment des gestalterischen Eingriffs eines Subjekts zumindest hinterfragbar (vgl. Kapitel 3.3.2).

Die offensichtlich bearbeitete Fotografie auf Seite 12 erfüllt aufgrund ihrer erkennbaren Gestaltung entsprechend nicht mehr ausschließlich eine referentielle Funktion als autobiographisch-faktuales Dokument, das das im Gedicht Geäußerte belegt und in einen unmittelbaren Bezug zu einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit setzt. Im Gegenteil lässt sich die Fotografie in ihrer Nicht-Gegenständlichkeit vor allem als illustrative Veranschaulichung des im Gedicht Beschriebenen verstehen.

³²⁹ Vgl. Kapitel 3.3.2 und hier vor allem Nies, M.: *Fotografie*.

Doch auch die anderen Bilder in *Eine Wiege* lassen eine ausschließlich referentielle Funktion der Fotografien als autobiographisch-faktuale Dokumente mitunter fragwürdig erscheinen. So sind etwa immer wieder Fotografien zu finden, auf denen kein



Abb. 12: Angela Krauß: *Eine Wiege*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 58-59.

einzigster Mensch zu entdecken ist und die entsprechend nur schwer in die Tradition autobiographischer Familienaufnahmen aus der Kindheit einzuordnen sind.

Auch die immer wieder anzutreffenden Naturaufnahmen lassen sich nur bedingt als autobiographisch und faktual verstehen, da nicht ersichtlich ist was genau auf ihnen dargestellt ist, geschweige denn wo und wann. Als Beispiel kann etwa die Fotografie des Meeres aufgeführt werden, die als einzige eine gesamte Doppelseite einnimmt.³³⁰ Ihr voraus geht die Erzählung, wie der Vater der Äußerungsinstanz nur knapp dem Ertrinken entronnen ist, als diese als kleines Mädchen am Strand an einer Sandburg baute:

Im Juli 1960 wäre mein Vater einmal fast ertrunken.
[...]
Es geschah in dem Jahr, als sein Name an der Sandburg stand,
in Muschelschalen gesetzt: Burg Karel war zu lesen
für den, der sich vom Meer näherte,
als sei dies der Name des Festlands, das ihn empfing.
[...]
Dort muss es gewesen sein,
wo mein Vater im Hohlraum unter seinem gekenterten Boot
stundenlang auf die Küste zu schwamm,
die seinen Namen trug.³³¹

³³⁰ Krauß, A.: *Eine Wiege*, S. 58–59.

³³¹ Ebd., S. 56–57.

Auf der folgenden Fotografie ist jedoch weder das Mädchen mit der Sandburg, noch der Vater oder die am Ufer nach dem Vater rufende Mutter zu sehen. Es sind lediglich sanft ans Ufer heranspülende Wellen zu sehen, die dazu noch im Widerspruch zu der im Gedicht beschriebenen „aufgebrachten See“³³² stehen.

Auch diese Fotografie lässt sich entsprechend weniger in einer referentiellen Funktion als Beleg oder Dokument für die im Gedicht beschriebene Situation verstehen. Während auf den anderen Fotografien oft konkrete Menschen zu sehen sind, oder zumindest konkrete Orte, die auf das im Gedicht Geäußerte bezogen werden können, sind hier lediglich eine ruhige See und feiner nasser Sand zu erkennen. Die Aufnahme könnte überall entstanden sein und ist nur vage auf die im vorigen Gedicht konkret beschriebene Situation zu beziehen. Es ist leicht denkbar, dass die Fotografie in keinem referentiellen Zusammenhang mit der im Gedicht beschriebenen Situation steht, die Fotografie also nicht als faktuales Dokument für die im Gedicht beschriebene Situation verstanden werden kann.

Vielmehr ließe sich vermuten, dass die Fotografie in der Kombination mit dem vorhergehenden lyrischen Text eine illustrative Funktion erfüllt. Im Motiv des Übergangs vom Land zum Meer und damit von einer menschenfreundlichen zu einer menschenunwirtlichen Umgebung ließe sich die Fotografie sogar als Symbol für den Übertritt vom Leben zum Tod verstehen, dem der Vater nur knapp entronnen ist. Diese symbolische Lesart der Fotografie ist zugegeben vage, festzuhalten bleibt jedoch, dass die Fotografie nur bedingt als faktual-autobiographisches Dokument in einer referentiellen Funktion verstanden werden kann, sondern mehr als assoziative Bezugnahme zu der im vorigen Gedicht beschriebenen Situation in einer ästhetischen Funktion.³³³

Es gibt noch einige andere Fotografien im Band, die sich analog nur bedingt als unmittelbar faktual-autobiographische Dokumente für das in den Gedichten Geäußerte in einer referentiellen Funktion verstehen lassen. So etwa auch die unten abgedruckte Fotografie (Abb. 15), auf der vermutlich in der Abendsonne zum Trocknen aufgehängte Fischernetze zu erkennen sind.

³³² Ebd., S. 57.

³³³ Vgl. zur Unterscheidung einer referentiellen und einer ästhetischen Funktion fotografischer Bilder das Kapitel 2.3.2 und in diesem vor allem Nies, M.: Fotografie.

Auch in diesem Fall ist das fotografische Bild weniger als faktual-autobiographisches Dokument zu deuten. Das Bild folgt unmittelbar auf die oben besprochene, eine gesamte Doppelseite einnehmende Nahaufnahme eines Ufers. In beiden Fo-

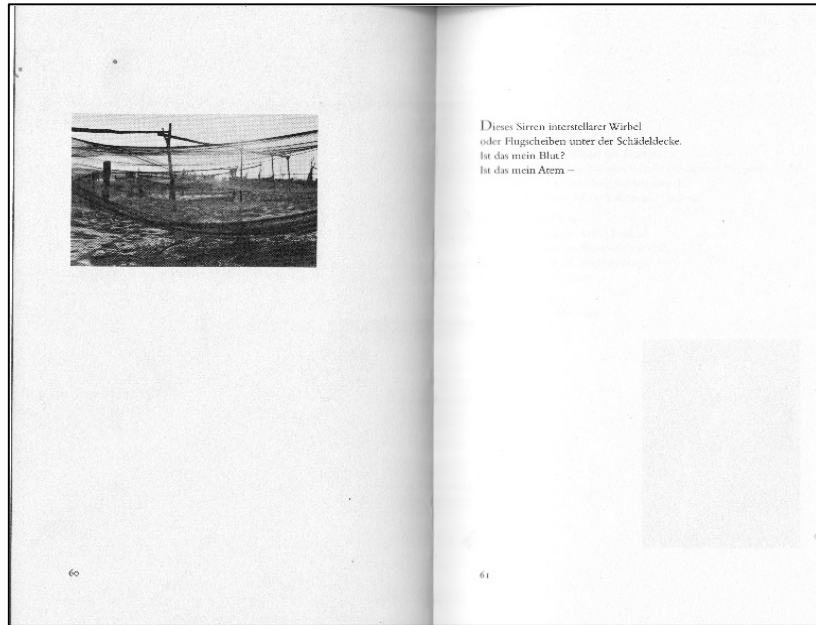


Abb. 13: Angela Krauß: *Eine Wiege*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 60-61.

tografien ist also zumindest ein motivischer Bezug zum Meer erkennbar. Das neben der Fotografie abgedruckte Gedicht ist jedoch nur schwer in Beziehung zu der Fotografie zu setzen:

Dieses Sirren interstellarer Wirbel
oder Flugscheiben unter der Schädeldecke.
Ist das mein Blut?
Ist das mein Atem?³³⁴

Weder formal noch motivisch lässt sich hier ein Bezug zwischen der Fotografie und dem Gedicht erkennen. Eine Verbindung ist lediglich zu der vorangehenden Fotografie herzustellen, die wiederum in einem zumindest illustrativen Bezug zum ebenfalls vorangehenden Gedicht verstanden werden kann. Die Fotografie der Fischernetze ohne jedweden Kontext als autobiographisch-faktuales Dokument zu verstehen, ergäbe nur bedingt Sinn. Es ist weder ersichtlich, was hier dargestellt ist, noch wo oder wann. Lediglich sehr frei und assoziativ könnte die in den Versen beschriebene Verwirrung und Verlorenheit – respektive der die beiden letzten Verse bestimmende (Selbst-)Zweifel – mit den Fischernetzen sowie der durch die starken Kontraste aufgrund der Lichtverhältnisse erzeugte, leicht düstere, beinahe bedrohliche Stimmung in Bezug gesetzt werden. Eine Lesart, die

³³⁴ Krauß, A.: *Eine Wiege*, S. 61.

der Fotografie jedoch eine illustrativ-symbolische und keine referentielle Funktion zuschreiben würde.

Auch wenn die Fotografien im Paratext als autobiographisch-faktuale Dokumente markiert werden, lassen sich nicht alle Fotografien in einer dieser Markierung entsprechenden referentiellen Funktion verstehen. So gibt es etwa Bilder, in die offensichtlich gestalterisch eingegriffen wurde und deren Objektivität und Faktualität so zumindest hinterfragbar wird (vgl. Kapitel 3.3.2). Auch einige andere Fotografien in *Eine Wiege* lassen sich nicht mehr – oder zumindest nicht mehr ausschließlich – als Belege oder Dokumente verstehen, die die Faktizität des in den Gedichten Dargestellten bezeugen. Vielmehr erschließen sich diese in der Kombination mit den lyrischen Texten in einer ästhetischen Funktion, etwa als illustrative Veranschaulichungen einer in den Versen beschriebenen Stimmung.

Im Paratext werden die im Band abgedruckten Fotografien als autobiographische Dokumente aus der Kindheit der Autorin markiert und für die Gedichte, versteht man diese in Bezug auf die Fotografien, entsprechend ein faktuales Verständnis indiziert. In *Eine Wiege* können die Gedichte mit Bezug auf die Fotografien, etwa wenn die Äußerungsinstanz sich mit dem Mädchen auf den Fotografien identifiziert, entsprechend als faktual verstanden werden. Doch auch wenn die Mehrzahl der Fotografien sich analog zu dieser paratextuellen Markierung als autobiographisch-faktuale Dokumente erschließen, lassen sich doch nicht alle Fotografien in einer solchen referentiellen Funktion verstehen.

So fällt in der näheren Betrachtung der Fotografien auf, dass diese längst nicht alle den Konventionen eines autobiographischen Familienalbums entsprechen. Viele Fotografien bleiben menschenleer und die Gedichte verweisen nur formal oder motivisch auf das auf den Bildern Dargestellte. Ohne jedweden Kontext lassen sich diese Fotografien kaum als faktual verstehen, sondern erschließen sich oft eher in einem illustrativen Bezug zu den Gedichten. Sie können entsprechend entgegen ihrer Markierung als autobiographisch-faktuale Dokumente im Paratext eher in einer ästhetischen Funktion verstanden werden.

4.2 Foto-lyrischer Reisebericht: Barbara Köhlers *Istanbul, zusehends*

Die Grenze zwischen Ich und Du verstanden als Verletzung, als Wunde, als trennender Schnitt zwischen einer an sich unzertrennbaren Einheit. Folgt man dem Titel, lassen sich die folgenden Verse der Lyrikerin Barbara Köhler als ein Dialog zwischen einer Sprecherin und ihrem Gedicht verstehen. Als ein Dialog, der um die Möglichkeit der Trennung zwischen einem *Ich* der Sprecherin und einem *Du* des Gedichts kreist:

Gedicht

ich nenne mich du weil der Abstand
so vergeht zwischen uns wie Haut
an Haut wir sind nicht
zu unterscheiden zu trennen eins
und das Andere die Grenze ist
die Verletzung der Übergang
eine offene Wunde du nennst mich
ich wer von uns beiden sagt
hier hast du ein Messer
mach meinen Schnitt.³³⁵

Die Verse lassen sich verstehen als Reflexion über die (Un-)Möglichkeit der Trennung zwischen einem Gedicht und seiner Äußerungsinstanz. Denn auch wenn das sich in diesen Versen artikulierende Ich, die Äußerungsinstanz, ohne das Gedicht nicht denkbar ist, so ist es mit diesem dennoch nicht völlig identisch, ist es doch eben diese Äußerungsinstanz, die das Gedicht *spricht*, also etwas – und nicht bloß sich selbst – *veräußert*. Doch ebenso wie die Äußerungsinstanz nur schwer ohne das Gedicht denkbar ist, ist auch ein Gedicht kaum ohne irgendeine Form von Äußerungsinstanz denkbar.

Die Frage nach den Möglichkeiten und Bedingungen lyrischen Sprechens ist eines der kennzeichnenden Themen der lyrischen Arbeit Barbara Köhlers und dabei immer auch die Frage nach der Grenze zwischen *Ich* und *Du*, nach der Differenz zwischen dem *Einen* und dem *Anderen*. Oder in Köhlers eigenen Worten:

Ich meine, gut, es gibt auch für mich ein sehr vielseitiges Interesse, aber es ist natürlich auch, wo Differenz in der Grammatik sehr augenscheinlich, zumindest für mich sehr augenscheinlich, auftritt und sich regelrecht – regel-recht – deklinieren lässt, dass da

³³⁵ Köhler, Barbara: Deutsches Roulette. Gedichte 1984 - 1989. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 11.

sich etwas herausfinden lässt, was Sprechweisen betrifft, wie Differenz nicht wahrgenommen, beseitigt wird oder wahrgenommen wird, wie lässt sich überhaupt sagen, wie lässt sich eine Syntax herstellen, die erlaubt, von Differenz zu sprechen, als etwas Nicht-Ausschließendes.³³⁶

Geboren 1959 in Burgstädt studierte Köhler von 1985 bis 1988 am Literaturinstitut Johannes R. Becher in Leipzig. Ihren ersten Gedichtband *Deutsches Roulette* – in dem auch das obige Gedicht erstmals abgedruckt wurde – veröffentlichte sie 1991. Köhler ist jedoch nicht nur Schriftstellerin, sie arbeitet als Künstlerin immer wieder im intermedialen Grenzbereich zwischen Literatur, Bildender Kunst, Performance und Musik. Ihr Werk ist nicht nur ein literarisches, sondern ein multimediales, sich sowohl visuell wie auditiv konstituierendes.

Köhler arbeitet dabei ebenso allein wie auch in Kooperation mit anderen Künstlern wie etwa Ueli Michel oder Anja Wiese.³³⁷ Sprache und Schrift wird bei Köhler immer auch als gestaltetes oder zu gestaltendes Objekt gedacht, etwas, das bei Köhler nicht nur als *Darstellendes* begriffen wird, sondern auch zum *Dargestellten* wird, wie etwa auch Kerstin Stüssel in ihrer Laudatio anlässlich der Thomas-Kling-Poetikdozentur Köhlers hervorhebt:

Linguistik, Grammatik, Wortbildung und Namenkunde des Deutschen und des Englischen und Altgriechischen, vor allem Toponomastik, also Ortsnamenkunde, ein gutes Stück Sprachphilosophie sowie Logik, Mathematik, Informatik, Physik, aber auch poetisches Nachdenken über Gender und weibliches Schreiben, das auskommt ohne gefühlige Identifikation mit den Opfern und ohne die überhebliche Geste, nun endlich den Verschwiegenen eine Stimme verleihen zu wollen [...]. Eine ebenso wichtige Rolle spielen Raum- und Medienexperimentalität und Performance; Barbara Köhler arbeitet in und mit der Zweidimensionalität der Schrift und der Dreidimensionalität des Raumes,

³³⁶ Paul, Georgina u. Barbara Köhler: "Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich": Ein Gespräch. Barbara Köhler & Georgina Paul. In: *Entgegenkommen. Dialogues with Barbara Köhler*. Hrsg. von Georgina Paul u. Barbara Köhler. Amsterdam: Rodopi 2000. S. 25–44, S. 35; vgl. auch Schmitz, Helmut: *Grammatik der Differenz. Barbara Köhlers Suche nach einer nichtidentischen Subjektivität*. In: *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Hrsg. von Bettina Gruber, Heinz-Peter Preußner u. Udo Franke-Penski. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 167–181, S. 170.

³³⁷ Vgl. etwa Paul, G. u. B. Köhler: "Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich": Ein Gespräch, S. 39.

eines wörtlich genommenen Sprachraums. Sie lässt sich von den bildenden Künsten nicht nur inspirieren, sondern verwandeln, in eine sprachbildende Künstlerin [...].³³⁸

Stüssels Rede ist leider eine der vergleichsweise wenigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Werk Barbara Köhlers; wobei angemerkt werden muss, dass auch Stüssels dem Genre der Laudatio verpflichtete Arbeit keinesfalls ausschließlich einer wissenschaftlichen Zielsetzung verpflichtet ist.³³⁹

Den Umfang eines mehrseitigen Artikels überschreitet lediglich Johann Reißers Dissertation, der unter den Begriffen ‚Archäologie‘ und ‚Sampling‘ am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmann, Thomas Kling und eben Barbara Köhler eine neue Form der Lyrik seit den 1960er Jahren zu fassen versucht. Eine Arbeit, die aufgrund des ihr zugrunde liegenden Standards in der hier vorgenommenen Analyse von Köhlers foto-lyrischen Arbeiten leider nicht berücksichtigt werden kann.³⁴⁰

³³⁸ Stüssel, Kerstin: Bei Amerika. Laudatio auf Barbara Köhler. In: Von Sprache sprechen. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur. Hrsg. von Kunststiftung NRW. Düsseldorf: Lilienfeld-Verlag 2014. S. 61–68, S. 65.

³³⁹ Vgl. zur Forschung zu Köhlers Lyrik etwa Dahlke, Birgit: "Die Heimatart als Gangart, auch im Vers". In: Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR. Hrsg. von Holger Helbig u. Kristin Felsner. Berlin: Akad.-Verl. 2007. S. 133–146; Paul, Georgina u. Barbara Köhler (Hrsg.): Entgegenkommen. Dialogues with Barbara Köhler. Amsterdam: Rodopi 2000; Schmitz, H.: Grammatik der Differenz.

³⁴⁰ So teilt die Arbeit Reißers leider andere Standards wie die vorliegende mit einer eindeutigen Begrifflichkeit und damit verbundenen Überprüfbarkeit der Forschungsergebnisse. Vielmehr wirkt es, als würde Reißer die literarischen Verfahren seiner Untersuchungsgegenstände adaptieren wollen und eine poetische Mehr- oder Uneindeutigkeit einer wissenschaftlichen Exaktheit und Überprüfbarkeit vorziehen, wie am folgenden Zitat veranschaulicht werden soll: Reißer, Johann: Archäologie und Sampling. Die Neuordnung der Lyrik bei Rolf Dieter Brinkmann, Thomas Kling und Barbara Köhler. Berlin: Kulturverl. Kadmos 2014, S. 199: „An der Herstellung solcher konkreter ‚turning points‘, solcher Meridiane, an denen sich Dinge und Sprachen verwandeln und zu etwas Uneindeutigem werden, dass differente Sinne eröffnet, arbeitet Köhlers Dichtung fortwährend. Kulturarchäologisch erschlossene Geschichten und Ordnungsmodelle werden dabei durch poetisches Sampling in gegenläufig gefügte Kommunikationszusammenhänge überführt, die Möglichkeitsräume auf tun. Der so entstehende Sprachraum ist ein Doppelort, der zugleich körperlich und virtuell ist und seine Gleichzeitigkeit verschiedener Vergangenheiten und Gegenwarten herstellt. *Niemand's Frau* weist sich somit als eine rückwendende Reise

Eines der Medien, das Köhler dabei immer wieder mit ihren lyrischen Texten kombiniert, ist die Fotografie. Während in ihrem Band *Museum Kunstpalast* prosaisch-essayistische Texte zusammen mit Fotografien den Ort *Museum* erkunden, sind es im 1998 veröffentlichten Band *cor responde* Gedichte von Köhler, die zusammen mit Fotografien und Malereien von Ueli Michel abgedruckt sind.³⁴¹ Mehr als 15 Jahre später wird der Band *36 Ansichten des Berges Gorwetsch*, zwei Jahre später der Band *Istanbul, zusehends* und wiederum zwei Jahre später *42 Ansichten zu Warten auf den Fluss* veröffentlicht.³⁴² In ihnen sind es von Köhler selbst aufgenommene Fotografien, die zusammen mit von ihr verfassten Gedichten einen tatsächlichen Ort wiedergeben zu beanspruchen, an dem sich Köhler selbst einige Zeit aufhielt: den Berg Gorwetsch bei Leuk in der Schweiz, den vertrockneten Fluss Emscher im Ruhrgebiet und die Stadt Istanbul. Für eine detaillierte Untersuchung der intermedialen Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder in den Arbeiten Barbara Köhlers wurde hier ihr Band *Istanbul, zusehends* ausgewählt.

4.2.1 Faktualer Reisebericht? Genrekonventionen und Faktualität

Es waren insgesamt fünf Wochen, die Barbara Köhler in Istanbul verbrachte. Im Rahmen eines Stipendiums der Kunststiftung NRW erkundete die Lyrikerin und Bildende Künstlerin die Stadt mit ihrer Kamera. Aus den dabei entstandenen Fotografien und eigens verfassten Gedichten gestaltete Köhler den Band *Istanbul, zusehends*.³⁴³ Dieser lässt sich auf

in eine Zukunft aus, die auf eine unabschließbare Übersetzung der Vergangenheit in neue Denk- und Sprachordnungen drängt.“

Dennoch bietet Reißers umfangreiche Arbeit einen guten Überblick zu dem vielgestaltigen Schaffen Köhlers, die er als eine der zentralen Lyrikerinnen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bestimmt.³⁴⁰ Reißer untersucht dabei auch dezidiert die multimedialen Arbeiten Köhlers wie etwa *Niemand's Frau*, zu der nicht nur eine Vielzahl von Gedichten in Textform gehören, sondern auch eine CD mit Audioaufnahmen sowie eine DVD mit eigens zu Köhlers Gedichten entstandenen Videos der Künstlerin Andrea Wolfensberger.

³⁴¹ Köhler, Barbara: *Museumsschreiber 11. Museum Kunstpalast*. Düsseldorf: Edition Virgines 2011; van den Berg, Jörg u. Barbara Köhler: *Cor responde*. Duisburg: pict.im 1998.

³⁴² Köhler, Barbara: *36 Ansichten des Berges Gorwetsch*. Mit Fotografien der Autorin Barbara Köhler. Zürich: Dörlemann 2013; Köhler, B.: *Istanbul, zusehends*; Köhler, Barbara: *42 Ansichten zu Warten auf den Fluss*. Wien: Edition Korrespondenzen 2017.

³⁴³ Köhler, B.: *Istanbul, zusehends*.

den ersten Blick zunächst als faktualer Reisebericht verstehen, immerhin ist der Band dem persönlichen Aufenthalt der Autorin in der Stadt Istanbul gewidmet und die Fotografien lassen sich als Beleg für diesen Aufenthalt verstehen. Gleichzeitig aber sind es Gedichte und damit eine aus dem Genre des Reiseberichts konventionell ausgeschlossene Gattung, die die Fotografien begleiten. Es ist diese Spannung zwischen dem Anspruch eines faktualen Reiseberichts und eines ästhetischen Kunstwerks, die den Band *Istanbul, zusehends* so von Beginn an bestimmt.

Mit einer klaren zeitlichen und vor allem räumlichen Verortung im Frühling 2014 in Istanbul und den Anspruch, den Aufenthalt der Autorin in dieser Stadt zu dokumentieren, lässt sich der Band als foto-lyrischer Bericht einer tatsächlich stattgefundenen Reise nach Istanbul verstehen. Aus dieser, auf die Fotografien und den Informationen im Paratext gestützten Perspektive, kann *Istanbul, zusehends* dem Genre des Reiseberichts zugeordnet werden. Wobei mit Reisebericht die Dokumentation respektive das objektive Berichten vom Unterwegssein gemeint ist, in dem die Beschreibung des Fremden einen zentralen Platz einnimmt.³⁴⁴

Die Konventionen und Regeln für das Verständnis eines Reiseberichts und eines lyrischen Textes stehen sich jedoch in weiten Teilen konträr entgegen, wie der folgende kurze Überblick zum Genre des Reiseberichts verdeutlicht. Dabei kann das Genre des Reiseberichts als ‚Bericht‘, als faktual-objektive Dokumentation einer Reise, zunächst von anderen Formen der Reiseliteratur unterschieden werden. Das Genre des Reiseberichts ist

³⁴⁴ Vgl. vor allem Brenner, Peter J.: Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts. In: Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Hrsg. von Peter J. Brenner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 14–49; aber auch Jäger, Hans-Wolf: Reiseliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Klaus Weimar, Harald Fricke u. a. 3. Auflage. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2010. S. 258–261, S. 259: „[...] der Wahrheitsgehalt von Reisebeschreibungen [wird] im Blick auf persönliche, soziale und kulturelle Prädispositionen des Reisenden bzw. Reisebeschreibers, vornehmlich bei der Begegnung mit Fremdkulturen, untersucht; nach dieser Konzeption zeigt die Reisebeschreibung in der Darstellung des Unvertrauten zugleich den Beschreibenden mit seinen leitenden ‚Imagines‘ vom Anderen, deren systematischer Untersuchung sich die ‚Imagologie‘ widmet.“

keine Erzählung im fiktionalen Sinne ist, sondern ein potentiell an der Wirklichkeit überprüfbarer Bericht.³⁴⁵ Faktualität ist in diesem Sinne konstitutives Merkmal des Genres des Reiseberichts, respektive das Genre des Reiseberichts indiziert eine faktuale Kommunikationspraxis. Diese klar referentielle Funktion von Reiseberichten setzt jedoch zumindest tendenziell eine prosaische Schreibweise voraus, wie etwa Andreas Keller und Winfried Siebers in ihrer *Einführung in die Reiseliteratur* festhalten:

Zunächst erscheint die Prosa bei der Abfassung den Vorzug zu erhalten: das erklärt sich mit der Absicht, die Wirklichkeit über eine sukzessiv voranschreitende und vollständige Listung (aufzählend: er-zählend) einzelner Aspekte „treulich“ zu verzeichnen. Die sprachliche Bewegung folgt der Bewegung im Raum und bietet eine lückenlose, sachlich angemessene und folgerichtige Wiedergabe des Erlebten.³⁴⁶

Nach Keller und Siebers gäbe es zwar auch lyrische Formen der Reiseliteratur, diese wären jedoch in der Regel nicht dem Genre des Reiseberichts zuzuordnen, da sie, wenn überhaupt, nur bedingt eine referentielle Funktion erfüllen würden.³⁴⁷

Auch wenn Keller und Siebers nicht auf den Begriff der Faktualität verweisen wird in ihrer tabellarischen Auflistung der verschiedenen Formen der Reiseliteratur zumindest implizit über das Kriterium der „Rechenschaftspflicht“ ein Verständnis des Genres als faktual nahegelegt: „Reisebericht, -reportage und -protokoll: objektiv und neutral, Rechenschaftspflicht.“³⁴⁸ Verbunden mit dieser Definition von Reiseberichten als zwingend faktual wurde lange Zeit bereits die Möglichkeit, dass Reiseberichte als literarisch verstanden werden können – und das damit verbundene Interesse nicht nur für das *Was*,

³⁴⁵ Vgl. zur Unterscheidung von ‚Berichten‘ und ‚Erzählen‘ auch Renner, K. N.: Rudimentäres Erzählen nicht-fiktionaler Ereignisse in fernsehjournalistischen Nachrichtenfilmen.

³⁴⁶ Keller, Andreas u. Winfried Siebers: *Einführung in die Reiseliteratur*. Darmstadt: Wiss. Buchges 2017, S. 60.

³⁴⁷ Ebd., S. 41-42; vgl. auch S. 60. Zur Konvention einer primär ästhetischen Funktion lyrischer Texte vgl. Kapitel 3.2.3.

³⁴⁸ Ebd., S. 61: „Reisebericht, -reportage und -protokoll: objektiv und neutral, Rechenschaftspflicht“. Vgl. zum Genre des Reiseberichts und seiner Faktualität auch: auch Biernat, Ulla: "Ich bin nicht der erste Fremde hier". Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004; Brenner, Peter J. (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989; Thompson, Carl: *Travel writing*. London, New York: Routledge 2011.

sondern auch für das *Wie* einer Darstellung – ausgeschlossen und nur im Ausnahmefall für einzelne ausgewählte Reiseberichte vorgesehen.³⁴⁹

Erst in den 1990er Jahren etablierte sich eine Reiseliteraturforschung die, unter dem Vorzeichen eines weiten Literaturbegriffs, die die Möglichkeit vorsah prinzipiell auch Reiseberichte in ihrer ästhetischen Gestaltung als literarische Texte zu untersuchen.³⁵⁰ Dabei werden jedoch auch heute noch zweifelhafte theoretische Prämissen getroffen, etwa wenn Ulla Biernat – mit Bezug auf Peter J. Brenner³⁵¹ – Reiseberichte als fiktionale Darstellungen faktischer Ereignisse versteht.³⁵² So ist zwar theoretisch denkbar, dass auch eine als fiktional verstandene Darstellung ausschließlich von faktischen Ereignissen handelt, setzt man jedoch die Faktizität des Dargestellten zwingend voraus, wird auch die Fiktionalität einer Darstellung zumindest zweifelhaft (vgl. Kapitel 3.1).

Doch auch wenn das Genre des Reiseberichts heute weitgehend nicht mehr als nicht-literarisch definiert wird, so wird es konventionell dennoch an prosaische Texte der Gattung der Epik gebunden. Die Möglichkeit, dass ein Reisebericht auch lyrisch sein kann, wird in der Regel nicht vorgesehen, nicht zuletzt da lyrischen Texten konventionell eher selten eine referentielle Funktion zugeschrieben wird (vgl. Kapitel 3.2.3).

Bereits die in der Aufmachung von *Istanbul, zusehends* indizierte Zuordnung zum Genre des Reiseberichts und zur Gattung der Lyrik ruft so eine Spannung zwischen einer primär referentiellen Funktion des Genres des Reiseberichts und einer primär ästhetischen Funktion lyrischer Texte hervor, die es in der Untersuchung der Gedichte und Fotografien besonders zu berücksichtigen gilt.

³⁴⁹ Vgl. Keller, A. u. W. Siebers: Einführung in die Reiseliteratur, S. 42.

³⁵⁰ Vgl. etwa Gymnich, Marion (Hrsg.): *Points of arrival. Travels in time, space, and self.* Tübingen: Francke 2008, S. 13; vgl. auch Keller, A. u. W. Siebers: Einführung in die Reiseliteratur, S. 27–29: Definition der Literatur als fiktional, erst mit weitem Literaturbegriff widmet sich die Literaturwissenschaft seit den 70er Jahren dem Genre des Reiseberichts. Interdisziplinarität der neueren Reiseliteraturforschung, Grund hierfür ist auch das Reiseliteratur eben nicht nur als literarisch verstanden werden, sondern immer auch Quelle für historische, kulturelle und soziologische Fragestellungen ist: Reiseberichte sind ebenso faktuale Dokumente wie literarisch-geformte Kunstwerke.

³⁵¹ Brenner, Peter J.: Einleitung. In: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur.* Hrsg. von Peter J. Brenner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 7–13, S. 7.

³⁵² Biernat, U.: "Ich bin nicht der erste Fremde hier", S. 21–22.

4.2.2 Poetologie des Berichtens: Der Paratext zu *Istanbul, zusehends*

Laut Paratext sind die Fotografien zu Köhlers *Istanbul, zusehends* auf einer fünfwöchigen Reise der Autorin entstanden und würden, zusammen mit den Gedichten, den Aufenthalt der Autorin in der Stadt Istanbul dokumentieren. Dabei wird auch explizit auf aktuelle Ereignisse – wie etwa die im Frühjahr 2014 stattfindenden Kommunalwahlen und damit verbundenen Proteste – während des Aufenthalts der Autorin in Istanbul Bezug genommen:

Zum ersten Mal in Istanbul, zum ersten Mal auch in einem muslimisch geprägten Land; zu lange für Tourismus und zur falschen Jahreszeit, zu kurz für Alltagseingewöhnung, zu einer falschen Zeit vielleicht ja überhaupt. Im Vorfrühling 2014, im Spätwinter, in den Wochen vor den Kommunalwahlen, in einem aggressiv geführten Wahlkampf: mit Propaganda und Demonstrationen, mit der alltäglichen Präsenz von Polizeieinheiten und Wasserwerfern in Beyoglu, und mit reichlich Tränengas gelegentlich auch in jener Seitengasse der Istiklal Caddesi, 500m vom Taksimplatz, wo ich wohnte. Und nein, ich hatte kein *Projekt*; ich wollte nur sehen, wie es ist in Istanbul, mehr nicht. Bewaffnet nur mit dieser kleinen Digitalkamera – aber sie war das Einzige, wovon ich hoffte, es könnte mir helfen.³⁵³

Dass es Köhler selbst und keine fiktive Äußerungsinstanz ist, die hier spricht, wird spätestens mit Lektüre der erläuternden Schlussbemerkung deutlich. In dieser – unterschrieben von Dr. Fritz Behrens, Präsident der Kunststiftung NRW, und Dr. Ursula Sinnreich, Generalsekretärin der Kunststiftung NRW – wird das Stipendienprogramm erläutert, an dem Köhler teilgenommen hat. Dort heißt es: „Die Autorin und Textkünstlerin Barbara

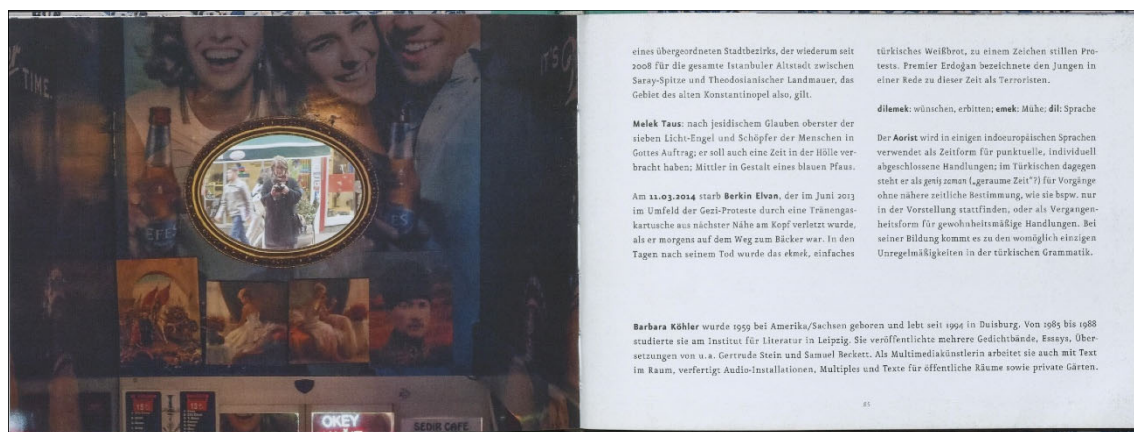


Abb. 174: Barbara Köhler: *Istanbul, zusehends*. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.

³⁵³ Köhler, B.: *Istanbul, zusehends*, S. 71–72.

Köhler hielt sich Anfang des Jahres 2014 für fünf Wochen in Istanbul auf.³⁵⁴ Unmittelbar vor dieser Schlussbemerkung ist ein fotografisches Selbstporträt Köhlers abgedruckt.

In diesem ist Köhler in einem kleinen ovalen Spiegel zu erkennen. Sie steht aufrecht, den Blick auf die vor der Brust gehaltene Kamera gerichtet. Hinter ihr im Spiegel ist vermutlich eine Einkaufspassage zu erkennen. Aufgehängt ist der Spiegel an einer Wand, auf der eine große Efes-Werbung mit in die Kamera lachenden Menschen zu erkennen ist. Unterhalb des Spiegels sind kleine Bilder aufgehängt: ein Triumphmarsch nach gewonnener Schlacht, eine halbnackte Frau im Bett und Atatürk. Ganz unten am Bildrand wiederum ist ein Kaffeeautomat zu sehen. Eine Zusammenstellung die durchaus eine gewisse Komik oder Ironie besitzt.

Auf den ersten Blick wirkt die Fotografie eher als wäre sie beiläufig aufgenommen worden. Ein Schnappschuss, dem keine besondere Bedeutung zukommt. Als hätte Köhler lediglich einen kleinen Spiegel entdeckt und sich in diesem selbst fotografiert. Doch schaut man genauer hin, lässt sich erkennen, dass die Aufnahme überladen ist mit ikonographischen Bezügen und Symbolen, die eine schier unendliche Anzahl an Interpretationsmöglichkeiten bieten: In welchem Verhältnis steht etwa die Werbung zum Bild, dass die Fotografien und Gedichte von Istanbul geben? Und warum wählt Köhler das eigene Selbstporträt über den kleinen Bildchen, die auch symbolisch als Bilder für Eroberung, Intimität und Macht verstanden werden können?

Eine Funktion erfüllt die Aufnahme dabei jedoch mit Gewissheit: Sie zeigt die tatsächliche Autorin und Fotografin Barbara Köhler und markiert diese in einem Selbstporträt als Urheberin der abgedruckten Fotografien. In diesem Sinne sind die Fotografien als Aufnahmen aus dem Istanbulaufenthalt Köhlers zu verstehen, als Dokumente einer tatsächlich stattgefundenen und von den Stipendiengebern verbürgten Reise. Es sind die Fotografien, über die die Faktizität der im Band beschriebenen Reise behauptet wird.

Die Bilder, aufgenommen von Köhler in Istanbul, lassen sich entsprechend – mit Bezug auf den Paratext und das Selbstporträt Köhlers – als faktuale Dokumente einer tatsächlich stattgefundenen Reise verstehen. Die Aufnahmen belegen, dass Köhler wirklich in Istanbul gewesen ist und beanspruchen einen tatsächlichen Ort zu einer bestimmten Zeit zu dokumentieren. Gleichzeitig ist es jedoch kein klassischer Bericht, der den Fotografien

³⁵⁴ Ebd., S. 88.

an die Seite gestellt ist. Es sind Gedichte, und damit Texte, die prototypisch in einer ästhetischen Funktion verstanden werden (vgl. Kapitel 3.2.3). Im Paratext zu *Istanbul, zusehends* wird also nicht nur beansprucht, dass die vorliegenden Fotografien und Texte als ein faktualer Bericht einer tatsächlich stattgefundenen Reise verstanden werden könnten, sondern zugleich auch als ein formalästhetisches *Sprachkunstwerk* – als Lyrik.

Die Fotografien im Band *Istanbul, zusehends* sind dabei auf den ersten Blick oft amateurhaft anmutende Aufnahmen, Schnappschüsse, auf denen einzelne Impressionen – Menschen, Gebäude, Formen und Farben – festgehalten werden. Ein Eindruck der durchaus beabsichtigt ist, wie das Nachwort belegt, wo es bezüglich der Fotografien heißt: „eher kleine, beiläufige Feststellungen, Nebenbeibemerktes, das zu nichts weiter führte. [...] Augenblicke: Momente – Impulse, Bewegendes.“³⁵⁵

Die Fotografien, aufgenommen von Köhler selbst, sind – zusammen mit dem Paratext, in dem dieselben als Dokumente einer tatsächlich stattgefundenen Reise markiert werden – die Grundlage für ein Verständnis des Bandes als Reisebericht. Über die fotografischen Bilder wird die Faktualität der Darstellung respektive die Faktizität des Dargestellten behauptet, wobei die Verknüpfung des Genres des Reiseberichts mit dem Medium der Fotografie auf eine lange Tradition zurückblicken kann.³⁵⁶

Laut Paratext sind die Fotografien und Gedichte jedoch keinesfalls ausschließlich Bericht einer tatsächlich stattgefundenen Reise. Vielmehr wären sie stets auch Reflexionen über die Möglichkeiten und Bedingungen des Berichtens selbst. So wird Fotografie von Köhler im Nachwort als „eine Art Nahkampf mit Distanzwaffentechnik“, als „pure Selbstverteidigung“ und „Abwehrzauber“ beschrieben.³⁵⁷ Auf ein Gefühl des permanenten ‚Angeschaut-Werdens‘ würde sie mit einem Blick zurück antworten, dem Fotografieren des sie fixierenden Blicks. Köhler reflektiert so vor allem die eigene Position, die unvermeidliche Subjektivität ihrer Berichte, die dennoch „verständlicher“ wären als jene der konventionellen Berichterstattung der Massenmedien:

Was die deutschen Medien zu dieser Zeit aus Istanbul berichteten, machte, was ich dort sah und hörte, kaum verständlicher – eher befremdlicher. Dieses Befremden wechselte

³⁵⁵ Ebd., S. 73–74.

³⁵⁶ Vgl. Keller, A. u. W. Siebers: Einführung in die Reiseliteratur, S. 53–57.

³⁵⁷ Köhler, B.: *Istanbul, zusehends*, S. 71.

mit der Zeit und dem Ort die Seite und wandte sich der Berichterstattung zu. Der Aufenthalt geriet zu einem Experiment in Fremdheit, was durchaus seine Härten haben kann, wenn man nicht glaubt, die eigenen Wahrnehmungsmuster seien auch geeignet für den Rest der Welt. Und womöglich sind es ja genau diese Muster, die dabei in den Blick geraten – und dass sie da schon waren, längst sind: dem Blick implementiert; das wird, sie werden sichtbar.³⁵⁸

Köhler reflektiert hier die Möglichkeiten und Bedingungen des Berichtens und verbindet so ihren Reisebericht mit einer poetologischen Reflexion über das Berichten selber, wenn sie im Berichten stets das Berichten selbst und die diesem zugrundeliegende eigene subjektive Wahrnehmung reflektiert:

Seltsame Attraktoren zeichneten sich da ab: die Atatürk-Konterfeis beispielsweise – abgesehen von zweidrei regelrechten Ikonostasen für den Schutzheiligen Raki-Trinker, die mir in diversen Meyhane begegneten, und seltenen Reihen bläulicher Lichtkästen mit offiziellen Fotos an offiziellen Orten, erschienen sie sonst eher als Einzelheiten, oft jedoch gleiche Motive; sie waren nicht, was man „allgegenwärtig“ hätte nennen können, doch deutlich präsent, und immer Kristallisationskeime höchstens eigen- und einzigartiger Konstellationen, die ich bald schon gezielt zu sammeln begann: Fotos, Zeichnungen, Bilder, denen heroische Gesten zeitgleicher europäischer Personenkulte ziemlich abgingen.³⁵⁹

Neben den Fotografien und der Erläuterung der ihnen zugrundeliegenden Poetik wird im Nachwort auch auf die Sprache im Allgemeinen, wie auf jene der Gedichte im Besonderen, sowie auf das Türkische als Fremdsprache reflektiert, mit dessen unbekanntem grammatikalischen Strukturen das Fremde der Stadt Istanbul assoziiert wird.³⁶⁰

Die Sprache wird dabei weniger in ihrem semantischen Gehalt, als in ihrer Form betrachtet: „Content ist eine überschätzte Größe, wo das magische Potenzial von Sprachen vernachlässigt wird, als handle es sich dabei um bloßes Dekor.“³⁶¹ Hier wird die Ästhetizität einer lyrischen Sprache hervorgehoben, die sich in ihrer formalästhetischen Gestalt und nicht ihrem Inhalt konstituiert. Diese poetologischen Reflexionen auf die Fotografie und die Sprache wird dabei eng verwoben mit der Betrachtung der Stadt Istanbul. Im Nachwort und damit im Paratext des Bandes wird von der Autorin selbst sowohl ein fak-

³⁵⁸ Ebd., S. 72.

³⁵⁹ Ebd., S. 74.

³⁶⁰ Ebd., S. 77–79.

³⁶¹ Ebd., S. 77.

tuales wie eine ästhetisches Verständnis der im Band abgedruckten Fotografien und Gedichte indiziert; Gedichte und Fotografien würden sich ebenso als Berichte wie als poetologische Reflexionen über das Berichten verstehen lassen, ebenso als faktuale Dokumente wie als ästhetische Kunstwerke, die die Möglichkeiten und Bedingungen des Berichtens reflektieren.³⁶²

Dieser dezidiert formalästhetische Anspruch, den Köhler im Paratext für ihr Fotografien und Texte proklamiert, gilt es in der Untersuchung der intermedialen Kombination der lyrischen Texte und fotografischen Bildern in *Istanbul, zusehends* in seiner Spannung zu einem faktualen Anspruch eines Reiseberichts besonders zu berücksichtigen.³⁶³

4.2.3 Referentielle Lyrik und ästhetische Fotografie: Die Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder

Blättert man durch *Istanbul, zusehends* fällt zunächst die collagenartige Kombination der Fotografien und Gedichte ins Auge. In einem breiten Format sind auf den Doppelseiten in der Regel je ein Gedicht und eine oder teils auch mehrere Fotografien abgedruckt. Die Fotografien sind dabei zumeist in unkonventionelle Formate ausgeschnitten und auch die Gedichte fallen durch ihre graphische Erscheinungsform auf. Alle Verse sind auf der visuellen Ebene exakt gleichlang, so dass die Gedichte wie von einem imaginären Rahmen gefasst werden. In ihrer graphischen Gestaltung könnten die Gedichte sogar als Verweise auf die Ausschnitthaftigkeit der Fotografien verstanden werden. Die Fotografien hingegen sind in der Regel nur durch die Seitenränder begrenzt.

³⁶² Die Reflexion über die Sprache definiert auch Stüssel in ihrer Laudation auf Köhler anlässlich ihrer Thomas-Kling-Poetikdozentur als eines der zentralen Themen in der Arbeit Köhlers. Stüssel, K.: Bei Amerika, S. 64.

³⁶³ Vgl. zu diesem auch Köhler, Barbara: Die Reise zum Mittelpunkt der Rede. In: Von Sprache sprechen. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur. Hrsg. von Kunststiftung NRW. Düsseldorf: Lilienfeld-Verlag 2014. S. 69–86, S. 84: „Was also macht diese Schriftstellerin? – Sie stellt Schrift, stellt sie her, stellt damit Hier her: eine Gegenwart. Das könnte man, wo es glückt, poiesis nennen. Sie stellt keine Thesen auf, vielleicht ja ein paar Behauptungen, sie stellt auch kaum Fragen, nicht einmal Fallen: sie stellt Schrift, aber möglichst nicht fest; sie stellt sie in Verhältnisse, reale und areale, und sieht zu, dass es sich bewegt, Sie bewegt: Was steht da? Wörtlich, wirklich?“

Gedichte wie Fotografien unterliegen eindeutig einer graphischen Gestaltung. Die Doppelseiten im Band sind collagenartige Kompositionen, in denen ebenso das graphische Erscheinungsbild der Gedichte, wie der Fotografien durch eine deutlich erkennbare formalästhetische Gestaltung hervorgehoben wird, wie etwa auf der folgenden Doppelseite veranschaulicht werden kann:



Abb. 15: Barbara Köhler: *Istanbul, zusehends*. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.

KELIME

Vorgestelltes zu Bildern komponieren bis
sich Muster von den Wänden der Tatsachen
lösen als Mögliches schwerelos schweben:

Das Tragende wärn die Lücken, ist Leere,
die dunkle Energie nicht nachweisbar, Ab

wesenheiten und -gründe: Abgründe voller
Phantasmen. Oberflächen und Unterwelten:
was du siehst was du nicht siehst; wovon
du womöglich gesehen wirst, was dich zum

Sehen bewegen könnte obwohl's ja nur tut
als schau es: die alte Magie der Blicke
tut's doch, sie trägt; trägt durch diese

Stadt einen Teppich wie im Flug gesehene
Muster aufscheinen und wieder schwinden:
fliegende Fetzen um freigelassenen Raum.³⁶⁴

³⁶⁴ Köhler, B.: *Istanbul, zusehends*. Im Band sind lediglich im Nachwort Seitenzahlen angegeben, so dass hier im Folgenden nur auf die ungefähre Position der zitierten Gedichte verwiesen werden kann. In diesem Fall: Beginn letztes Viertel.

Das graphische Erscheinungsbild der Gedichte ist insofern besonders auffällig, als dass die exakt gleichlangen Zeilen die Vershaftigkeit der Texte – und damit auch ihre Zuordnung zur Gattung der Lyrik – zweifelhaft erscheinen lassen. Auch wenn die einzelnen Zeilen nicht durch den Seitenrand, sondern durch eine imaginäre Linie begrenzt werden, so lässt sich dennoch fragen, ob hier überhaupt bewusste Zeilenumbrüche vorgenommen wurden oder ob die Zeilen nicht vielmehr durch eine rein graphische Entscheidung begrenzt wurden. Dies würde jedoch bedeuten, dass die im Untertitel zum Band – „Gedichte / Lichtblicke“ – als Gedichte definierten Texte nicht aus Versen bestehen würden und entsprechend, zumindest in einem konventionellen Verständnis der Lyrik, überhaupt keine Gedichte wären.

Ein Vers lässt sich dabei definieren als eine Zeile, die nicht durch eine graphische Einheit (wie etwa das Ende der Seite), sondern aufgrund semantischer, metrischer oder anderer Parameter begrenzt ist.³⁶⁵ Die Verse in Köhlers Gedichten scheinen jedoch gerade in ihrer einheitlichen Länge durch eine graphische Entscheidung – wenn auch nicht aufgrund des Seitenendes – begrenzt zu sein. Definiert man die Lyrik in ihrer Vershaftigkeit wären die Texte im Band entsprechend nicht als lyrisch zu verstehen.

In dem hier vertretenen Mehrkomponentenmodell sowie in der Prototypentheorie ist Vershaftigkeit jedoch nur ein mögliches Merkmal lyrischer Texte (vgl. Kapitel 3.2.1). Auch hier wird davon ausgegangen, dass lyrische Texte zwar typischerweise in Versen verfasst sind, jedoch weder alle Verstexte als lyrisch zu verstehen sind, noch ausnahmslos jeder lyrische Text in Versen verfasst ist. Die Texte von Köhler müssen nach dem hier vertretenen Modell der Lyrik entsprechend nicht zwingend in Versen verfasst sein, um als lyrisch verstanden zu werden.

Jedoch lässt sich auch kritisch hinterfragen, ob die Texte im Band wirklich nicht in Versen verfasst sind. So hat Köhler zu dem visuellen Erscheinungsbild ihrer Gedichte selbst in einem Gespräch mit der Literaturwissenschaftlerin Georgina Paul Stellung genommen und erklärt die formalästhetische Regel, die ihren Gedichten zugrunde liegen würde.³⁶⁶ Die ‚Box-Form‘ ihrer Gedichte wäre dabei aus Zufall entstanden:

BK: [...] Daß da auf einmal was paßte, wo ich zuerst in der Schreibmaschine sah, es sind zwei Zeilen gleich lang. Hey! Und wollen wir doch mal sehen, was passiert, wenn

³⁶⁵ Zymner, R.: *Begriffe der Lyrikologie*, S. 46–47.

³⁶⁶ Paul, G. u. B. Köhler: "Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich": Ein Gespräch.

ich jetzt alle Zeilen gleich lang mache. Bei einer nicht-proportionalen Schrift – die jede Schreibmaschine hat, bei Computern ist es wieder etwas anderes – jede Zeile die gleiche Anzahl von Anschlägen, so. Also, es gibt auch immer die Entscheidung, oder den Zufall, wie lang sind die ersten beiden Zeilen, oder wie lang ist die erste Zeile, aber es sind meistens die ersten beiden. [...] Daß es wirklich so eine Art Zufallskomponente oder Initiale gibt, wo ich denn sage, okay, und jetzt sehen wir mal, wie lange das Gedicht mit mir will.³⁶⁷

Die hier von Köhler selbst beschriebene und sich visuell begründende formalästhetische Struktur begriff Köhler als Herausforderung, als Regel, an der das eigene Dichten ausgerichtet werden kann: „Auch das Spiel mit den Regeln braucht eine Regel, die aber möglichst aus einer anderen ‚Dimension‘ kommen sollte. Bei mir ist es eben eine, die fast nichts mit ‚sprachlichen‘ Sachen zu tun hat, sondern rein visuell ist: eine sichtbare Regel.“³⁶⁸ Die mit dieser Regel verfassten Gedichte von Köhler – auch jene im Band *Istanbul, zusehends* – sind entsprechend keine Fließtexte, sondern beruhen auf bewussten Entscheidungen zu ihrem visuellen Erscheinungsbild. Die Länge der Zeilen unterliegt also sehr wohl einer bewussten gestalterischen Entscheidung und die Zeilen können entsprechend doch als Verse verstanden werden. Der dieser Entscheidung zugrundeliegende Parameter richtet sich nur nicht – wie konventionell – an der Metrik oder bestimmten semantischen Parametern aus, sondern begründet sich visuell.

Nachdem die ersten Verse die visuelle Länge vorgeben, richtet Köhler alle folgenden Verse an dieser Länge aus: „Dafür ist die Form ja auch ausgesprochen gut, diese ganz rigide Box: ich kann bis zu einem bestimmten Punkt zwar machen, was ich will, aber dann habe ich eben nur noch zehn Zeichen oder sieben oder so was.“³⁶⁹ Schenkt man den Äußerungen Köhlers Glauben, wären die Texte in *Istanbul, zusehends* in ihrer formalästhetischen Gestaltung entsprechend doch als Verse im Sinne einer bewusst gewählten Zeilenbegrenzung zu verstehen; nur dass diese Begrenzung, für Lyrik absolut untypisch, auf visuellen Parametern beruht. Dass es sich in den vorliegenden Texten um lyrische handelt, lässt sich entsprechend nicht nur mit der hier vertretenen, an einem Mehrkomponentenmodell und einer Prototypentheorie ausgerichteten Definition der Lyrik begründen, sondern auch in der visuell begründeten Vershaftigkeit der Texte.

³⁶⁷ Ebd., S. 33–34.

³⁶⁸ Ebd., S. 32.

³⁶⁹ Ebd., S. 38.

Ganz anders als die Texte, die in ihrer Ästhetizität und Lyrizität als ‚Sprachkunstwerke‘ markiert sind, wirken die von Köhler aufgenommenen Fotografien auf den ersten Blick eher wie beiläufige Alltagsaufnahmen. Wie nebenbei entstandene Schnappschüsse, die bei der Erstellung eines für die Öffentlichkeit bestimmten Fotoalbums in der Regel aussortiert werden, da sie keinen repräsentativen, sondern höchstens einen persönlichen Wert besitzen.³⁷⁰

Doch ein genauere Blick verrät: die im Band abgedruckten Fotografien lassen sich – analog zu den lyrischen Texten – durchaus als durchdacht gestaltete Kompositionen verstehen. Ein erstes Beispiel:

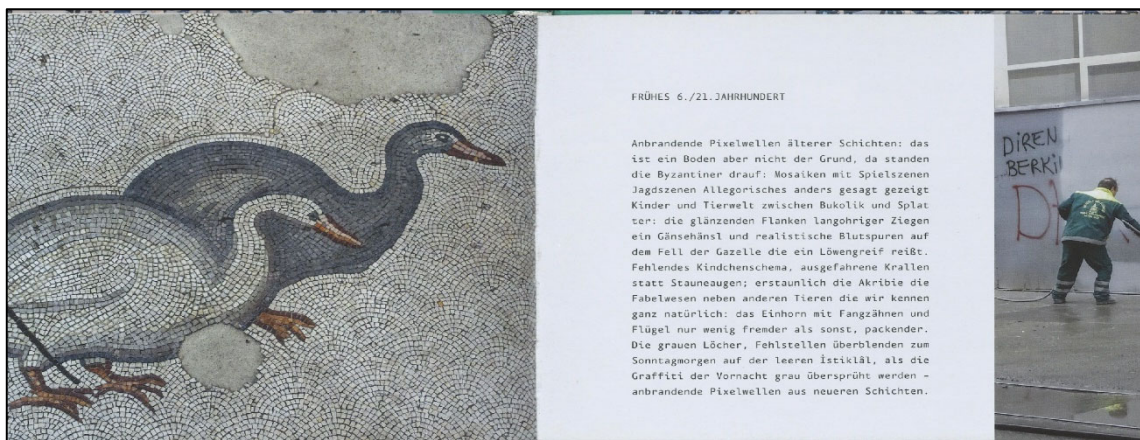


Abb. 16: Barbara Köhler: *Istanbul, zusehends*. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.

FRÜHES 6./21. JAHRHUNDERT

Anbrandende Pixelwellen älterer Schichten: das ist ein Boden aber nicht der Grund, da standen die Byzantiner drauf: Mosaiken mit Spielszenen Jagdszenen Allegorisches anders gesagt gezeigt Kinder und Tierwelt zwischen Bukolik und Splat ter: die glänzenden Flanken langohriger Ziegen ein Gänsehänsl und realistische Blutspuren auf dem Fell der Gazelle die ein Löwengreif reißt. Fehlendes Kindchenschema, ausgefahrene Krallen statt Stauneaugen; erstaunlich die Akribie die Fabelwesen neben anderen Tieren die wie kennen ganz natürlich: das Einhorn mit Fangzähnen und Flügel nur wenig fremder als sonst, packender. Die grauen Löcher, Fehlstellen überblenden zum Sonntagmorgen auf der leeren Istiklâl, als die

³⁷⁰ Vgl. für die Markierung der Fotografien als Schnappschüsse im Paratext Kapitel 4.2.2.

Graffiti der Vornacht grau übersprüht werden –
anbrandende Pixelwellen aus neuen Schichten.³⁷¹

Auf der linken Hälfte der Doppelseite nimmt eine von den Farben grau und blau dominierte Fotografie eines (vermutlich aus der Byzantiner-Zeit) stammenden Mosaik den gesamten zur Verfügung stehenden Raum ein und wird lediglich begrenzt durch ihren materiellen Träger, das Papier. Auf der rechten Hälfte nimmt die Fotografie exakt das rechte Drittel der Seite ein, an drei Seiten wieder begrenzt durch das Papier. Die Fotografien können dabei gleichzeitig als ähnlich wie entgegengesetzt verstanden werden. Ähnlich in den Farben (grau-blau-Töne) und auch im Motiv (Bild eines Bildes), müssen beide Fotografien jedoch in der von ihnen repräsentierten Zeit und auch mit Blick auf eine vermeintlich Trivial- und Hochkultur (Graffiti und Mosaik) als entgegengesetzt verstanden werden.

Auf den beiden linken Dritteln der rechten Seite ist das Gedicht abgedruckt, das sich bereits im Titel – *Frühes 6./21. Jahrhundert* – direkt auf die beiden Fotografien bezieht und das Mosaik auf das 6. Jahrhundert und das Graffiti auf das 21. Jahrhundert datiert. Das gesamte Arrangement aus Fotografien und Gedicht lässt sich dabei nicht als wahllos, sondern eindeutig inszeniert verstehen. In Größe, Format, Farbe und Motiv werden hier Gegensätze wie Gemeinsamkeiten inszeniert, die im Gedicht auch explizit reflektiert werden.

So ist in den Versen das *Wie*, die formalästhetische Gestalt der Bilder und Texte, das zentrale Thema. Wenn etwa von „anbrandende[n] Pixelwellen älterer Schichten“ gesprochen wird, wird vermutlich auf das auf der linken Fotografie abgebildete Mosaik verwiesen. Die „Pixelwellen“ lassen sich deuten als die schwungvollen, wellenartig angeordneten Steinchen in den Mosaiken, die sich als einzelne Pixel zu einem Gesamtbild zusammenfügen. Pixel sind es jedoch auch, aus denen eine – zumindest digitale Fotografie – selbst besteht. Die „Pixelwellen“ können also ebenso gut auf die Fotografie dieses Mosaiks – die Darstellung selbst – wie auf das Mosaik – das Dargestellte – bezogen werden. Die letzten vier Verse widmen sich dann vermutlich der Fotografie auf der rechten Seite, auf der ein Stadtmitarbeiter mit einer Farbpistole ein Graffiti grau übersprüht: Es sind „anbrandende Pixelwellen aus neueren Schichten.“

³⁷¹ Köhler, B.: Istanbul, zusehends Ende erstes Drittel.

Bemerkenswert ist, dass das Gedicht zwar von einem byzantinischen Mosaik spricht und auch von den dort abgebildeten Tieren, jedoch von Jagdszenen mit wilden Gazellen und Löwengreifen und nicht von den domestizierten Enten, die in dem auf der Fotografie abgelichteten Mosaik von einem Bauern mit einem Stock getrieben werden. So wird im Gedicht zwar über byzantinische Mosaik mit Tierdarstellungen – analog zu jener in der Fotografie abgebildeten – gesprochen, jedoch explizit nicht von dem auf der Fotografie zu sehenden Mosaik, sondern von einem imaginären oder dem Leser zumindest nicht vorliegenden. Die Fotografie lässt sich also nicht als konkretes Abbild des im Gedicht beschriebenen verstehen, ebenso wie das Gedicht nicht als Ekphrasis der Fotografie. Vielmehr veranschaulicht die Fotografie ein bestimmtes Genre des byzantinischen Mosaiks, zu dem auch das im Gedicht beschriebene Mosaik gezählt werden kann. Der Fotografie kann hier also weniger eine referentiell-dokumentarische, als eine illustrativ-veranschaulichende Funktion zugeschrieben werden.

Die vorhergehenden Verse „Die grauen Löcher, Fehlstellen überblenden zum / Sonntagmorgen auf der leeren Istiklâl, als die / Graffiti der Vornacht grau übersprüht werden –“ können sich dabei, zumindest teilweise, nicht nur auf das auf der rechten Fotografie abgebildete Graffiti beziehen, sondern ebenso auch auf das links abgebildete Mosaik. Die „grauen Löcher“ sind als herausgebrochene Stellen im Mosaik in der linken Fotografie deutlich erkennbar, das im nächsten Vers beschriebene „übersprühen“ dieser „grauen Löcher“ jedoch lediglich auf der rechten Fotografie. Unmittelbar vor dem Übersprühen des Graffitis wird dabei von „Fehlstellen“ gesprochen, die „überblendet“ werden. Die letzten Verse lassen sich so als formale ‚Überblendung‘ zwischen den beiden Fotografien verstehen, die die grauen Löcher im Mosaik mit dem Übersprühen der Graffitis mit grauer Farbe verbindet.

Während die linke Fotografie als illustratives Beispiel für das im Gedicht beschriebene Mosaik verstanden werden kann, bildet die rechte Fotografie konkret die am Ende des Gedichts beschriebene Handlung, das Übersprühen eines Graffitis, ab. Hier lässt sich die Fotografie durchaus in einer referentiellen Funktion verstehen, als Beleg für die Faktizität der im Gedicht beschriebenen Handlung. Diese Differenzierung zwischen dem Zusammenwirken der linken und rechten Fotografie mit dem Gedicht unterläuft jedoch das Gedicht selbst am Ende, wenn es von den „grauen Löcher[n]“ spricht, die sowohl konkret

auf die Löcher im Mosaik auf der linken Fotografie, wie auf die, auf der rechten Fotografie abgebildete Handlung bezogen werden können.

Hier werden beide Fotografien, so unterschiedlich sie in ihrem Sujet auch sein mögen, in ihrer formalästhetischen Gestalt miteinander verbunden, Mosaik und Graffiti werden ineinander überblendet. In der Kombination der beiden Fotografien mit dem Gedicht wird so eine referentielle Funktion mit einer ästhetischen Funktion verbunden. Die Verse lassen sich in der Kombination mit den Fotografien sowohl als Beschreibung einer tatsächlich stattgefundenen und von der Autorin und Fotografin beobachteten und festgehaltenen Handlung während ihres Aufenthalts in Istanbul verstehen – und damit in einer referentiellen Funktion – vor allem aber auch als poetologische Reflexion über die Medialität der Fotografien in einer ästhetischen Funktion.

Ein weiteres Beispiel für die Verbindung einer referentiellen und einer ästhetischen Funktion in der Kombination aus fotografischem Bild und lyrischem Text ist die folgende Doppelseite:

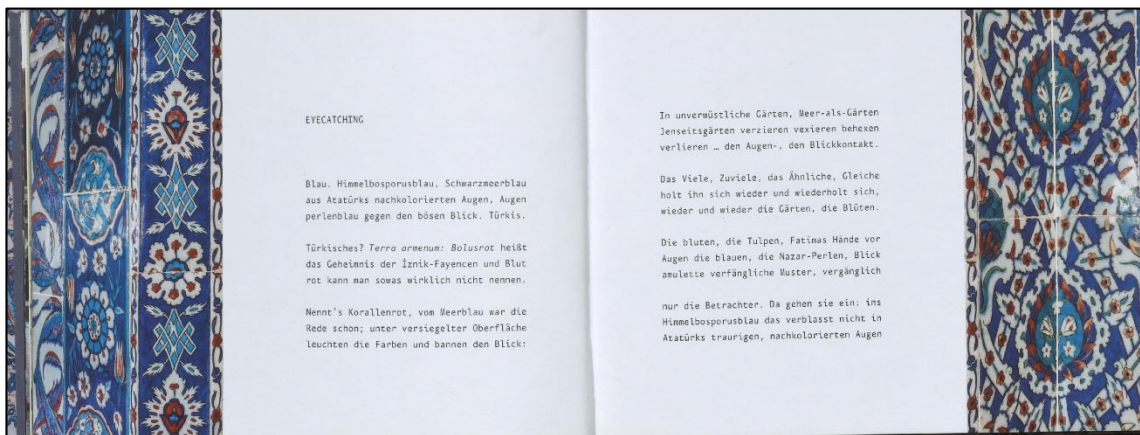


Abb. 17: Barbara Köhler: *Istanbul, zusehends*. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.

EYECATCHING

Blau. Himmelbosporusblau, Schwarzmeerblau
aus Atatürks nachkolorierten Augen, Augen
perlenblau gegen den bösen Blick. Türkis.

Türkisches? Terra armenum: Bolusrot heißt
das Geheimnis der Iznik-Fayencen und Blut
rot kann man sowas wirklich nicht nennen.

Nennt's Korallenrot, vom Meerblau war die
Rede schon; unter versiegelter Oberfläche
leuchten die Farben und bannen den Blick:

In unverwüstlichen Gärten, Meer-als-Gärten
Jenseitsgärten verzieren vexieren behexen
verlieren ... den Augen-, den Blickkontakt.

Das Viele, Zuvielen, das Ähnliche, Gleiche
holt ihn sich wieder und wiederholt sich,
wieder und wieder die Gärten, die Blüten.

Die bluten, die Tulpen, Fatimas Hände vor
Augen die blauen, Nazar-Perlen, Blick
amulette verfängliche Muster, vergänglich

nur die Betrachter. Da gehen sie ein: ins
Himmelbosporusblau das verblasst nicht in
Ataturks traurigen, nachkolorierten Augen³⁷²

Das in der Mitte der Doppelseite stehende Gedicht wird gerahmt von zwei mit Ornamentmustern bemalten Fliesenwänden, respektive einer Fotografie dieser Fliesenwände. Die Aufnahmen der Ornamentfliesen werden dabei als Rahmungen gleichsam selbst zum Ornament oder Dekor des Gedichtes. Dass es sich hier um Fotografien handelt, ist für diese rein dekorative Funktion der Bilder eigentlich sogar unerheblich. Die typischen Merkmale, die die Fotografien als Fotografien kennzeichnen würden – wie ein bestimmtes Format – fehlen.

Lediglich die Tatsache, dass die Bilder im Paratext als Fotografien beschrieben werden und nur bei genauem Hinsehen erkennbare Lichtspiegelungen auf den Fliesen – sowie die Tatsache, dass nicht nur die Muster, sondern auch die Fliesen, also die Trägermedien, klar erkennbar sind – geben die Bilder als Fotografien zu erkennen. Es könnten aber ebenso gut auch Zeichnungen oder Malereien sein – die Bilder sind hier dekorativer Rahmen, nicht mehr und nicht weniger als ein artifiziell gestaltetes Muster. Ihre Funktion ist eine rein ästhetische und keine referentielle.

Analog zum vorher untersuchten Zusammenwirken der fotografischen Bilder und lyrischen Texte im Gedicht *Frühes 6./21. Jahrhundert* verweist auch hier das Gedicht *Eye-catching* auf die umgebenden Fotografien, jedoch primär auf deren formalästhetische Gestalt. So benennt gleich das erste Wort die Farbe der Fliesen: „Blau“ ist die dominierende Farbe in den Mustern und wird in der ersten Strophe in seinen Schattierungen von „Himmelbosporusblau“ bis „Türkis“ beschrieben.

³⁷² Ebd., Ende erste Fünftel.

Die zweite Strophe widmet sich der zweiten Farbe der Fliesenmalereien, dem „Bolusrot“. Der Bezug auf die links und rechts abgebildeten Fliesenmalereien wird im zweiten Vers: „das Geheimnis der Iznik-Fayencen und Blut“ eindeutig benannt, da mit diesen exakt die im Rahmen erkennbaren Fliesen bezeichnet werden. Während also die Fliesenmalereien das Gedicht rahmen, gibt sich das Gedicht selbst als Beschreibung eben dieser eigenen Rahmung zu verstehen. Die Fotografien lassen sich kaum als faktuale Dokumente verstehen, die unmittelbar auf eine allgemein als gültig anerkannte Wirklichkeit verweisen würden. Sie erfüllen keine referentielle, sondern als dekorativer Rahmen eine ästhetische Funktion.

Und dennoch ist der Rahmen im über den Paratext als Fotografie markiert. Die Bilder im Band sind laut Paratext alle, auch wenn diese ausgeschnitten und frei angeordnet werden, Fotografien, die von Köhler während ihres Aufenthalts in Istanbul aufgenommen wurden und werden entsprechend als faktuale Belege für eben diese Reise markiert. Darüber hinaus ist auf den Kacheln blass, aber dennoch deutlich, eine Lichtreflexion erkennbar, die die Bilder als Fotografien markieren, oder zumindest den Eindruck implizieren, es würde sich hier um fotografische Aufnahmen handeln. Auch wenn den Fotografien im hier untersuchten Fall eine primär ästhetische Funktion zukommt, sind sie – markiert durch den Paratext – dennoch Dokumente einer tatsächlich stattgefundenen Reise. Auch diese Fotografien belegen also – laut Paratext – die tatsächliche Existenz der auf ihr abgebildeten Kacheln und verorten sie in der Stadt Istanbul im Frühjahr 2014.

Anders als die Untersuchung der beiden vorherigen lyrischen Texte und fotografischen Bilder vielleicht vermuten lässt, können die Gedichte jedoch keinesfalls ausschließlich

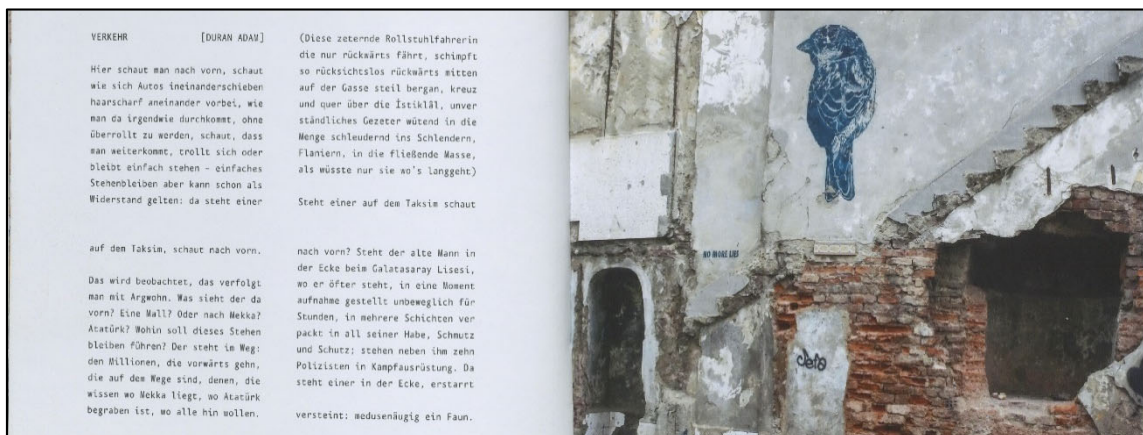


Abb. 18: Barbara Köhler: *Istanbul, zusehends*. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.

als poetologische Reflexionen auf die eigene formalästhetische Gestalt verstanden werden. Immer wieder erschließen diese sich auch als Betrachtungen realer Orte und verweisen auf aktuelle politische und soziale Ereignisse, die in der Zeit des Aufenthalts der Autorin in Istanbul stattfanden.

Das Gedicht *Verkehr* [Duran Adam] etwa bezieht sich auf den ‚stehenden Mann‘ (türkisch ‚Duran Adam‘), der im Zuge der Taksim-Proteste als Ikone des friedvollen Widerstands internationale Aufmerksamkeit erlangte.³⁷³ Insgesamt acht Stunden schaute Erdem Gündüz auf ein Porträt des Staatsgründers Mustafa Kemal Atatürk:

VERKEHR [DURAN ADAM]

Hier schaut man nach vorn, schaut
wie sich Autos ineinanderschieben
haarscharf aneinander vorbei, wie
man da irgendwie durchkommt, ohne
überrollt zu werden, schaut, dass
man weiterkommt, trollt sich oder
bleibt einfach stehen – einfaches
Stehenbleiben aber kann schon als
Widerstand gelten: da steht einer

auf dem Taksim, schaut nach vorn.

Das wird beobachtet, das verfolgt
man mit Argwohn. Was sieht der da
vorn? Eine Mall? Oder nach Mekka?
Atatürk? Wohin soll dieses Stehen
bleiben führen? Der steht im Weg:
den Millionen, die vorwärts gehen,
die auf dem Wege sind, denen, die
wissen wo Mekka liegt, wo Atatürk
begraben ist, wo alle hin wollen.

(Diese zeternde Rollstuhlfahrerin
die nur rückwärts fährt, schimpft
so rücksichtslos rückwärts mitten
auf der Gasse steil bergan, kreuz
und quer über die Istiklâl, unver-
ständliches Gezeter wütend in die
Menge schleudernd in Schlendern,
Flanieren, in die fließende Masse,
als wüsste nur sie wo's langgeht)

³⁷³ Vgl. Der stille Tänzer. Protest auf dem Taksim in Istanbul. In: Süddeutsche Zeitung (18. Juni):
<https://www.sueddeutsche.de/politik/protest-auf-dem-taksim-in-istanbul-der-stille-taenzer-1.1699793>

Steht einer auf dem Taksim schaut

nach vorn? Steht der alte Mann in
der Ecke beim Galatasaray Lisesi,
wo er öfter steht, in eine Moment
aufnahme gestellt unbeweglich für
Stunden, in mehrere Schichten ver
packt in all seiner Habe, Schmutz
und Schutz; stehen neben ihm zehn
Polizisten in Kampfausrüstung. Da
steht einer in der Ecke, erstarrt

versteint: medusenäugig ein Faun.³⁷⁴

Das Gedicht ist mit der Beschreibung des ‚stehenden Manns‘ nicht nur zeitlich bestimmt – der 18. Juni 2013 – sondern auch räumlich – der Taksim-Platz. Es referiert so gleich doppelt auf ein Geschehen, das die Berichterstattung der Medien damals prägte. In Bezug auf dieses Ereignis, das ohne weiteres durch die damalige Berichterstattung überprüft werden kann, lesen sich die Verse zumindest streckenweise als ein Bericht, der das damalige Geschehen wie in einer Fotografie, oder wie in den Versen beschrieben in einer ‚Momentaufnahme‘, festhält. Im Präsenz wird dabei die Gleichzeitigkeit der Darstellung mit dem Dargestellten behauptet und so der Eindruck der Unmittelbarkeit und Authentizität erzeugt: „da steht einer // auf dem Taksim, schaut nach vorn. // Das wird beobachtet, das verfolgt / man mit Argwohn. Was sieht der da / vorn? Eine Mall? Oder nach Mekka? / Atatürk? Wohin soll dieses Stehen / bleiben führen? Der steht im Weg:“

Auffällig ist dabei jedoch, dass auf der rechts neben dem Gedicht abgedruckten Fotografie eben nicht die beschriebene Szene des Aufruhrs zu sehen ist, sondern im Gegenteil ein menschenleeres ‚Stilleben‘. Auf einer zerstörten Mauer ist der Schriftzug „No More Lies“ erkennbar. Die Verse lassen sich nicht als Ekphrasis der neben ihnen abgedruckten Fotografie verstehen. Vielmehr konterkariert die Fotografie in ihrer ‚Bewegungslosigkeit‘ den Aufruhr der in den Versen beschriebenen Szene. Auch diese Fotografie, die – wie alle anderen auch – im Paratext als Dokument einer tatsächlich stattgefundenen Reise beschrieben wird, lässt sich entsprechend nur sehr bedingt in einer referentiellen Funktion verstehen.

³⁷⁴ Köhler, B.: Istanbul, zusehends, Ende erstes Drittel.

Vielmehr sind es die Verse, die als eine „Momentaufnahme“ ein tatsächliches und medial vielbeachtetes Ereignis festzuhalten behaupten und sich entsprechend in einer referentiellen Funktion verstehen lassen. Hier läuft ein aufmerksames Ich über den Taksim-Platz und berichtet, was es sieht, was es unmittelbar umgibt und was um ihn herum geschieht. Die Beobachtungen geben sich dabei in ihrer zeitlichen wie räumlichen Referenzialität auf aktuelle und in dem Medien verbürgte soziale und politische Ereignisse als eine Art Augenzeugenbericht zu verstehen. Ganz im Gegenteil zu der Fotografie einer maroden Häuserwand, die eben nicht dokumentarisch den Taksim-Platz und die im Text beschriebenen Ereignisse wiedergibt, sondern auf diese nur, wenn überhaupt, assoziativ Bezug nimmt.

Doch nicht nur die Gedichte verweisen auf konkrete Daten und Orte und verankern sich so in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit. Auch die Fotografien lassen sich nicht nur, wie etwa beim Gedicht *Verkehr* [Duran Adam], als assoziativ-illustrative Bezugnahme verstehen, oder, wie beim Gedicht *Eyecatching*, in einer ästhetischen Funktion als dekorativer Rahmen, sondern erschließen sich teils auch in einer referentiell-dokumentarische Funktion.

Ein Beispiel für eine solche Fotografie, die sich in der Kombination mit dem lyrischen Text in einer referentiellen Funktion verstehen lässt, ist die folgende Aufnahme eines Bürgersteigs voller Menschen, die sich auf die Kamera zubewegen, deren Blicke jedoch alle abgewendet sind. Zwischen den Menschen sind zwei Straßenverkäufer zu sehen, die die aktuelle Tageszeitung zum Verkauf anbieten:

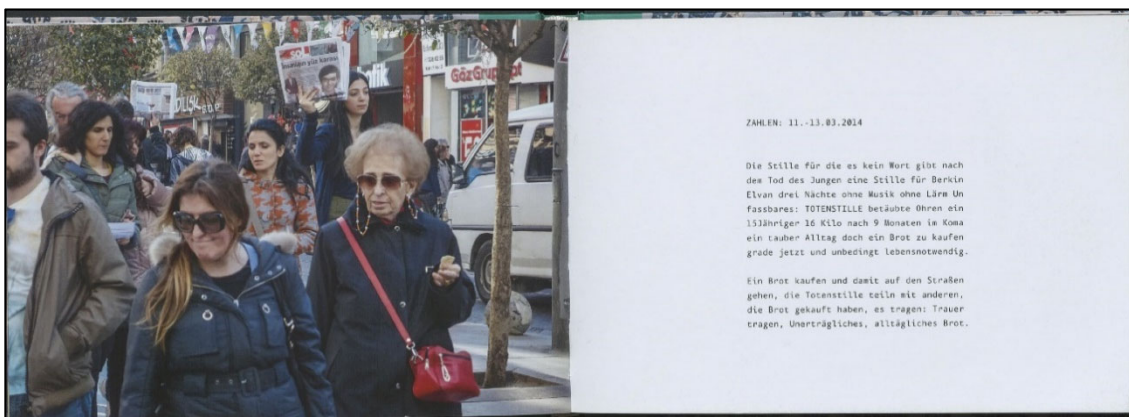


Abb.19: Barbara Köhler: *Istanbul, zusehends*. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.

ZAHLEN: 11.-13.03.2014

Die Stille für die es kein Wort gibt nach
dem Tod des Jungen eine Stille für Berkin
Elvan drei Nächste ohne Musik ohne Lärm Un
fassbares: TOTENSTILLE betäubte Ohren ein
15Jähriger 16 Kilo nach 9 Monaten im Koma
ein tauber Alltag doch ein Brot zu kaufen
grade jetzt und unbedingt lebensnotwendig.

Ein Brot kaufen und damit auf den Straßen
gehen, die Totenstille teiln mit anderen,
die Brot gekauft haben, es tragen: Trauer
tragen, Unerträgliches, alltägliches Brot.³⁷⁵

Auf der Zeitung zu erkennen ist das Porträt eines jungen Mannes, dessen Tod das Thema in dem neben der Fotografie abgedruckten Gedicht ist. Die Verse wie die Fotografie referieren dabei auf einen tatsächlichen Vorfall, den Tod eines Jungen am 11.03.2014 im Zuge der Proteste in Istanbul. Bereits der Titel nennt dabei den Zeitraum des Geschehens, die Tage nach den Tod des Jungen: Berkin Elvan, 15 Jahre alt, der nach 9 Monaten im Koma nur noch 16 Kilo wog, bevor er, aufgrund der ihm zugefügten Verletzungen durch die Polizei im Rahmen einer Demonstration, am 11.03.2014 verstarb. Das Gedicht beschreibt, wie es „grade jetzt und unbedingt lebensnotwendig“ ist im Angesicht der Trauer herauszugehen und im Alltag „die Totenstille teiln mit anderen“, die die Trauer (er-)tragen wie das alltäglich gekaufte Brot: „Ein Brot kaufen und damit auf den Straßen / gehen, die Totenstille teiln mit den anderen, / die Brot gekauft haben, es tragen: Trauer / tragen, Unerträgliches, alltägliches Brot.“

Das Gedicht lässt sich mit den Orts- und Zeitangaben, sowie den weiteren objektiv-überprüfbaren Angaben wie Alter, Gewicht und der Dauer des Komas – und vor allem der eindeutigen Namensnennung des verstorbenen Jungen Berkin Elvan – recht eindeutig in einer referentiellen Funktion als faktualer Bericht eines tatsächlich stattgefundenen Ereignisses verstehen. Die vielfältigen und an der damaligen Berichterstattung ohne weiteres überprüfbaren Angaben lassen sich dabei als Faktualitätssignale verstehen.

Die These der Faktualität der Verse wird dabei auch von der neben diesen abgedruckten Fotografie gestützt, die sich als Aufnahme des im Gedicht Beschriebenen verstehen

³⁷⁵ Ebd., kurz nach der Hälfte.

lässt. Die abgewandten Gesichter, die ausweichenden Blicke, teils verdeckt durch Sonnenbrillen, lassen sich in Bezug zu der beschriebenen Trauer setzen. Die Fotografie lässt sich so als Beleg oder Dokument für die im Gedicht beschriebene Szene verstehen. Die auf der Fotografie zu sehende Zeitung mit dem Porträt des jungen Mannes verbindet Gedicht und Fotografie darüber hinaus auf der zeitlichen Ebene miteinander.

Die Aufnahme lässt sich so datieren auf die im Gedicht beschriebene Zeit. Sie dokumentiert, die im Gedicht beschriebene Trauer über den Tod Berkin Ervans auf den Straßen Istanbuls im Zeitraum vom 11.03.-13.03.2014. In der Kombination mit den Versen wird der Fotografie eine referentielle Funktion zugeschrieben. Die Verse indizieren so mit ihren zeitlichen und räumlichen Bezügen auf ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis für sich selbst und die nebenstehende Fotografie ein Verständnis als faktual. Hier wird weniger poetologisch über die Möglichkeiten und Bedingungen des Berichtens reflektiert – wie in den vorhergehenden Kombinationen aus fotografischen Bildern und lyrischen Texten – sondern hier wird unmittelbar berichtet.

Ein ganz anderes Zusammenwirken zwischen lyrischem Text und fotografischen Bild ist wiederum in dem Gedicht *Fener, Fatih* und der neben diesem abgedruckten Fotografie zu beobachten. Die Fotografie ist als Aufnahme des Schaufensters eines Schmuckladens zu erkennen, wobei der Blick von draußen in den Laden gerichtet ist. Hinter dem Schaufenster sind drei Personen zu erkennen, die beiden Äußeren nur ausschnittshaft mit einem Arm und dem Rücken. Die mittlere Person betrachtet einen Ring, den sie vermutlich aus der Auslage im Schaufenster herausgenommen hat. Ihr Gesicht ist durch den Schmuck im Schaufenster verdeckt:

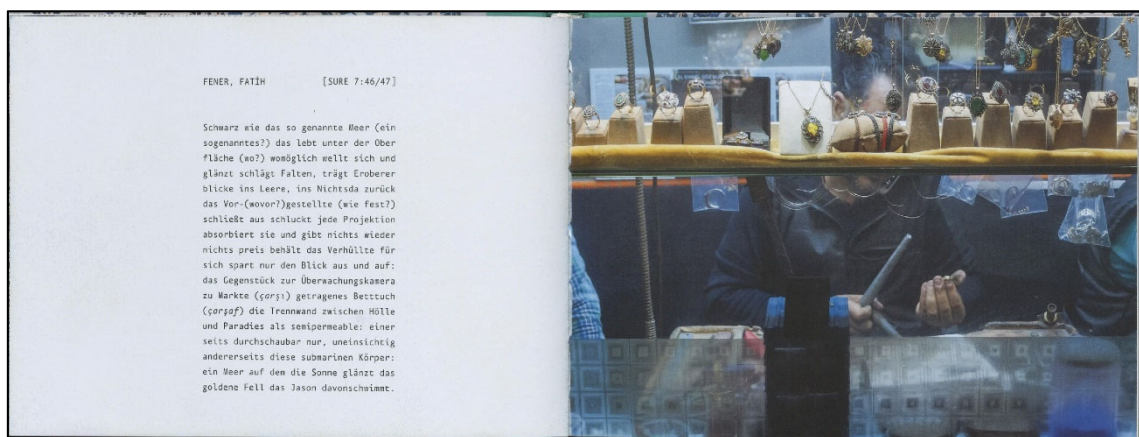


Abb. 20: Barbara Köhler: *Istanbul, zusehends*. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.

FENER FATIH [SURE 7:46/47]

Schwarz wie das so genannte Meer (ein sogenanntes?) das lebt unter der Oberfläche (wo?) womöglich wellt sich und glänzt schlägt Falten, trägt Eroberer blicke ins Leere, ins Nichtsda zurück das Vor-(wovor?)gestellte (wie fest?) schließt aus schluckt jede Projektion absorbiert sie und gibt nichts wieder nichts preis behält das Verhüllte für sich spart nur den Blick aus und auf: das Gegenstück zur Überwachungskamera zu Markte (çarşı) getragenes Bettuch (çarçaf) die trennwand zwischen Hölle und Paradies als semipermeable: einerseits durchschaubar nur, uneinsichtig andererseits diese submarinen Körper: ein Meer auf dem die Sonne glänzt das goldene Fell das Jason davonschwimmt.³⁷⁶

Auch diese Aufnahme wirkt wie ein amateurhafter Schnappschuss, wie eine eher beiläufige Momentaufnahme. Sie genügt keinesfalls professionellen Standards, besitzt eine geringe Auflösung, ist leicht schief und auch das auf ihr Dargestellte, weder der Schmuck, noch die ohnehin nicht zu erkennenden Personen, wirken besonders ‚darstellungswürdig‘ im Sinne von etwas Besonderem.

Das neben der Fotografie abgedruckte Gedicht *Fener, Fatih [Sure 4:46/47]* bezieht sich dabei auf zwei Verse (46/47) im 7. Kapitel des Koran (Al’Araf):

Und zwischen den zweien soll eine Scheidewand sein; und in den Höhen sind Leute, die die beiden (Scharen) an ihren Merkmalen erkennen. Sie rufen der Schar des Paradieses zu: "Friede sei auf euch!" Diese sind (noch) nicht in (das Paradies) eingegangen, obwohl sie es erhoffen.

Und wenn ihre Blicke sich in Richtung der Bewohner des Feuers wenden, sagen sie: "Unser Herr, mache uns nicht zum Volk der Frevler."³⁷⁷

Köhlers Gedicht greift das in diesen Versen des Koran dominierende Motiv von Himmel und Hölle auf und überträgt es primär über Farbassoziationen auf die Betrachtung der neben dem Gedicht abgedruckten Fotografie. In den Versen wird dabei nicht konkret auf die Fotografie verwiesen, oder zumindest nicht auf das *Was* ihrer Darstellung, sondern

³⁷⁶ Ebd., kurz vor der Hälfte.

³⁷⁷ Der Koran, Übersetzt von Rudi Paret, Stuttgart 1979. Sure 4: Vers 46/47.

vielmehr auf ihr *Wie*. Die Verse nehmen Bezug auf die Farben der Fotografie, auf das „Schwarz wie das so genannte Meer“ und auf den Blauton und die Fensterscheibe, wenn es von einer „Oberfläche“, der „Trennwand zwischen Hölle und Paradies“ und dem „Meer“ spricht. Wobei auch auf die Person mit dem verdeckten Gesicht – „das Verhüllte“ – Bezug genommen wird.

Das Gedicht ist entsprechend kaum als ekphrastische Beschreibung des Dargestellten zu verstehen, zumindest nicht auf einer referentiellen Ebene. Vielmehr verweisen die Verse auf einzelne formale Elemente der Fotografie und setzen diese assoziativ in Bezug auf die beiden eingangs zitierten Koranverse. Andersherum könnte jedoch auch die Fotografie als ein assoziatives und sich primär formalästhetisch konstituierendes Bezugnehmen auf die beiden Koranverse verstanden werden. Festgehalten werden kann also, dass Fotografie und Gedicht in einem primär formalästhetischen Bezug zueinander stehen, wobei einzelne Formen, Muster und Elemente aus dem einen Medium in das andere übertragen werden. In der Kombination mit dem Gedicht wird primär ein Verständnis der Fotografie als formalästhetisches Bild und nicht als referentielles Dokument indiziert.

Der Titel des Gedichts *Fener, Fatih* verweist dabei, wie das Editorial am Ende des Bandes verrät, auf einen Stadtteil in Istanbul. Die Verse und auch die Fotografie lassen sich entsprechend auch als Verweis auf dieses Viertel verstehen und werden so in einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit verortet. Die Fotografie könnte unter Umständen also auch Dokument verstanden werden, das einen (vielleicht besonders charakteristischen?) Schmuckladen im Viertel Fener im Stadtteil Fatih zeigt. Primär erfüllt die Fotografie jedoch weniger eine dokumentarische, sondern vielmehr eine ästhetische Funktion und dient in seinen Farben, Formen und Motiven als assoziativer Bezugspunkt für die lyrische Reflexion auf die beiden im Titel genannten Koranverse.

Der Band *Istanbul, zusehends* lässt sich – mit Bezug auf den Paratext – als Reisebericht, als faktuale Dokumentation einer tatsächlich stattgefundenen Reise der Autorin Barbara Köhler verstehen. Die Fotografien, aufgenommen von Köhler selbst, belegen so ihren Aufenthalt in Istanbul. Als „Lichtbilder“ – wie sie im Paratext als Verweis auf die Indexikalität fotografischer Bilder genannt werden³⁷⁸ – spiegeln sie eine allgemein als

³⁷⁸ Köhler, B.: *Istanbul, zusehends*, vgl. die Unterschrift auf dem Titelblatt: „Barbara Köhler. ISTANBUL, ZUSEHENDS. Gedichte/Lichtbilder“. Vgl. zur Indexikalität fotografischer Bilder Kapitel 3.3.1.

gültig anerkannte Wirklichkeit. Aus dieser Perspektive erfüllen die Fotografien primär eine dokumentarische Funktion. In der Kombination mit den lyrischen Texten indizieren die Fotografien aus dieser Perspektive ein faktuales Verständnis der Verse.

Diese faktual-dokumentarische Funktion der Fotografien wird jedoch primär im Paratext behauptet und orientiert sich an einem konventionellen Verständnis fotografischer Bilder als indexikalische Zeichen, die eine allgemein als gültig anerkannte Wirklichkeit unmittelbar wiedergeben würden (vgl. Kapitel 3.3.1). Doch in den Gedichten in *Istanbul, zusehends* werden die Fotografien nur noch vereinzelt in einer referentiellen Funktion als faktuale Dokumente der Wirklichkeit verstanden. So wird in den Gedichten zumeist weniger auf das in den Fotografien Gezeigte, das *Was* der Darstellung, verwiesen. Vielmehr nehmen die Verse Bezug auf einzelne formale Elemente der Fotografien, etwa ihre Farben und Muster. Immer wieder lassen sich so in den Texten Verweise auf das *Wie*, die formalästhetische Gestalt der fotografischen Bilder finden. Die Gedichte indizieren für die Fotografien so weniger eine referentielle, sondern vielmehr eine ästhetische Funktion. Während im Paratext des Bandes über das Genre des Reiseberichts die Fotografien primär als faktuale Dokumente mit einer referenziellen Funktion zu verstehen gegeben werden, verweisen die Gedichte vielmehr auf die formalästhetische Gestalt der Bilder.

Gleichzeitig lassen sich jedoch auch in den Gedichten Verweise auf eine allgemein als gültig anerkannte Wirklichkeit finden, die eine referentielle Funktion der Verse indizieren. Die lyrischen Texte wie die fotografischen Bilder lassen sich so im Spannungsfeld einer referenziellen und einer ästhetischen Funktion verstehen. Ebenso wie die Fotografien laut Paratext als faktuale Dokumente einer tatsächlich stattgefundenen Reise verstanden werden können – und entsprechend als Faktualitätssignal für die Gedichte gewertet werden können – sind es die lyrischen Texte, die in der Kombination mit den fotografischen Bildern diesen immer wieder primär eine ästhetische Funktion zuschreiben. In der Kombination der Gedichte und der Fotografien wird also sowohl eine referentielle Funktion der Gedichte indiziert, wie eine ästhetische Funktion der Bilder. Die fotografischen Bilder lassen sich so nicht nur als faktuale Dokumente, sondern immer wieder auch als formalästhetische Bildkompositionen verstehen, ebenso wie die Gedichte nicht nur als artifizielle Sprachkunstwerke, sondern immer wieder auch als faktuale Dokumente einer tatsächlich stattgefundenen Reise interpretiert werden können. Verse und Fotografien lassen sich sowohl als Bericht über eine tatsächlich stattgefundenene Reise verstehen, wie also

poetologischer Kommentar über die Möglichkeiten und Bedingungen des Berichtens selbst. Es ist diese Spannung zwischen einer referentiellen und ästhetischen Funktion, die die intermediale Kombination der lyrischen Texte und fotografischen Bilder in Barbara Köhlers *Istanbul, zusehends* prägt.

4.3 Intermediale Grenzüberschreitungen: Die Arbeiten von Thomas Kling und Ute Langanky

Je nachdem, welchen Begriff von *Gegenwart* man zugrunde legt, fällt die Lyrik Thomas Klings bereits nicht mehr in den Untersuchungszeitraum dieser Arbeit. Doch über die Gegenwartslyrik zu sprechen ohne die Lyrik Klings zu berücksichtigen, ist ebenfalls kaum möglich. So sind seine Texte bereits jetzt kanonischer Bestandteil zumindest des akademisch geprägten Diskurses zur Lyrik der Gegenwart. Eines der auszeichnenden Elemente von Klings Lyrik ist dabei ihre Multimedialität, ihre Visualität und Auditivität, die etwa in seinen Lesungen, aber auch in der Form und Motivwahl seiner Texte beobachtet werden kann.³⁷⁹

Neben der grundlegenden Funktion des Auditiven für die Lyrik Klings, konstituieren sich seine Gedichte stets auch in ihrer graphisch-visuellen Form. Diese visuelle Dimension von Klings Lyrik ist dabei etwa auch in der intermedialen Kombination mit Bildern zu beobachten. Besonders zu betonen ist hier die Kooperation mit seiner Frau Ute Langanky, deren Zeichnungen und Fotografien zusammen mit Klings Gedichten die Grundlage einer Vielzahl von Arbeiten bilden.³⁸⁰

Klings Gedichte sind jedoch nicht nur immer wieder zusammen mit Bildern abgedruckt, auch sind diese, sehr oft mit einer poetologischen Bedeutungsdimension, zentraler Topos in seinen Texten. Vor allem das Medium der Fotografie spielt in Klings Texten

³⁷⁹ Stahl, Enno (Hrsg.): Duo-Kreationen. Thomas Kling und Frank Köllges, gemeinsam und mit anderen. Düsseldorf: Edition Virgines 2016, S. 18–43.

³⁸⁰ Vgl. Balmes, Hans Jürgen: Bildberührung, Augenbeschreibung. Die Kollaborationen von Ute Langanky und Thomas Kling. In: Duo-Kreationen. Thomas Kling und Frank Köllges, gemeinsam und mit anderen. Hrsg. von Enno Stahl. Düsseldorf: Edition Virgines 2016. S. 46–63; Ammon, Frieder von: Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen: V & R Unipress 2012, 9-24; 241-340; vgl. vor allem auch den Band Wix, Gabriele u. Kerstin Stüssel (Hrsg.): Thomas Kling - Double exposure. Köln: Kunst- und Museumsbibliothek 2017 und den in diesem enthaltenen Artikel von Stüssel, Kerstin: Thomas Kling und die visuellen Künste zwischen Ekphrasis und Kooperation. In: Thomas Kling - Double exposure. Hrsg. von Gabriele Wix u. Kerstin Stüssel. Köln: Kunst- und Museumsbibliothek 2017. S. 105–116.

dabei eine essenzielle Rolle. So dient die Fotografie, speziell das Polaroid, in seinen Gedichten immer wieder als poetologisches Motiv der Selbstreflexion. In der Reflexion auf die Fotografie geben die Verse ihr eigenes Selbstverständnis etwa als fotografische Schnappschüsse oder als eine Art lyrische Momentaufnahme preis. Die Fotografie ist jedoch nicht nur poetologisches Motiv in den Gedichten Klings, sie ist auch konkret in zahlreichen foto-lyrischen Serien, etwa im Zyklus *mai 1914* im Band *brennstabm*, oder in *mahlbezirk* im Band *Auswertung der Flugdaten*, sowie in zahlreichen weiteren Arbeiten zu finden.³⁸¹

Die zentrale Bedeutung des Mediums der Fotografie für die lyrischen Texte Klings hat dabei bereits Eva Zemanek herausarbeitet. In der Auseinandersetzung mit der Fotografie reflektiert Kling immer auch die Verfasstheit seiner eigenen lyrischen Texte, oder wie es Zemanek auf den Punkt bringt:

Es zeigt sich also erneut, dass Kling nicht zur Fotografie greift, damit diese seine Botschaft besser transportiere als die Sprache und, wie von Brinkmann angestrebt, der Text als Medium verschwinde und den Blick auf ein ‚Bild‘ freigebe. Anstatt um Illusionsbildung geht es Kling um die Anreicherung des eigenen Mediums mit intermedialer Energie, die neue semantische Spielräume eröffnet.³⁸²

Im Folgenden wird die bimediale Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder bei Thomas Kling und Ute Langanky exemplarisch an den Zyklen *mai 1914*, *mahlbezirk* und *blick auf beowulf* untersucht. Im Zentrum steht dabei die Frage, welches Verständnis fotografischer Bilder und lyrischer Texte hinsichtlich ihres Verhältnisses zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit in den foto-lyrischen Arbeiten von Kling und Langanky zu finden ist, respektive wie in den ausgewählten Arbeiten die Kombination aus lyrischen Texten und fotografischen Bildern die Möglichkeiten und Bedingungen ihres Verständnisses als faktual und fiktional bestimmt.

³⁸¹ Kling, Thomas (Hrsg.): *brennstabm. Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991; Kling, Thomas: *Auswertung der Flugdaten*. 2. Auflage. Köln: DuMont 2005.

³⁸² Vgl. Zemanek, Evi: Snap, Polaroid, et al. Sinn und Unsinn fototechnischer Simulation und altermedialer Metaphorik am Beispiel der Foto-Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann und Thomas Kling. In: Spiel und Ernst. Formen, Poetiken, Zuschreibungen ; zum Gedenken an Erika Greber. Hrsg. von Dirk Kretzschmar, Christine Lubkoll u. a. Würzburg: Ergon Verlag 2014. S. 77–103, S. 101.

4.3.1 Lyrische Schnappschüsse und fotografische Kunstwerke? Der Zyklus *blick auf beowulf*

Die Perspektive der Fotografie ist bestimmt von einem nach oben gerichteten Blick, der, vertikal an der Takelage ausgerichtet, ein flatterndes und sich aufblähendes Segel erfasst. Auf der Fotografie – oder auf dem Segel? – sind Verse zu erkennen. Gedicht und Fotografie sind hier unmittelbar medial miteinander verbunden. Während die Fotografie Hintergrund oder visueller Träger der Verse ist, sind diese wiederum visuelles Element der Fotografie.

Das nebenstehende *Foto-Gedicht* ist abgedruckt im Zyklus *blick auf beowulf*, eine Gemeinschaftsarbeit von Thomas Kling und Ute Langanky.³⁸³ Der Zyklus besteht aus sechs

Fotografien auf denen jeweils ein Gedicht abgedruckt ist. Zentrales Motiv in den Gedichten ist der intertextuelle Verweis auf die Beowulf-Saga, während die Fotografien allesamt Aufnahmen von den Segeln und der Takelage eines Schiffs sind.

Entstanden sind die Fotografien sowie die ersten Notizen und Skizzen zu den Gedichten auf einer gemeinsamen Reise Klings und Langankys von Kiel nach Kopenhagen.

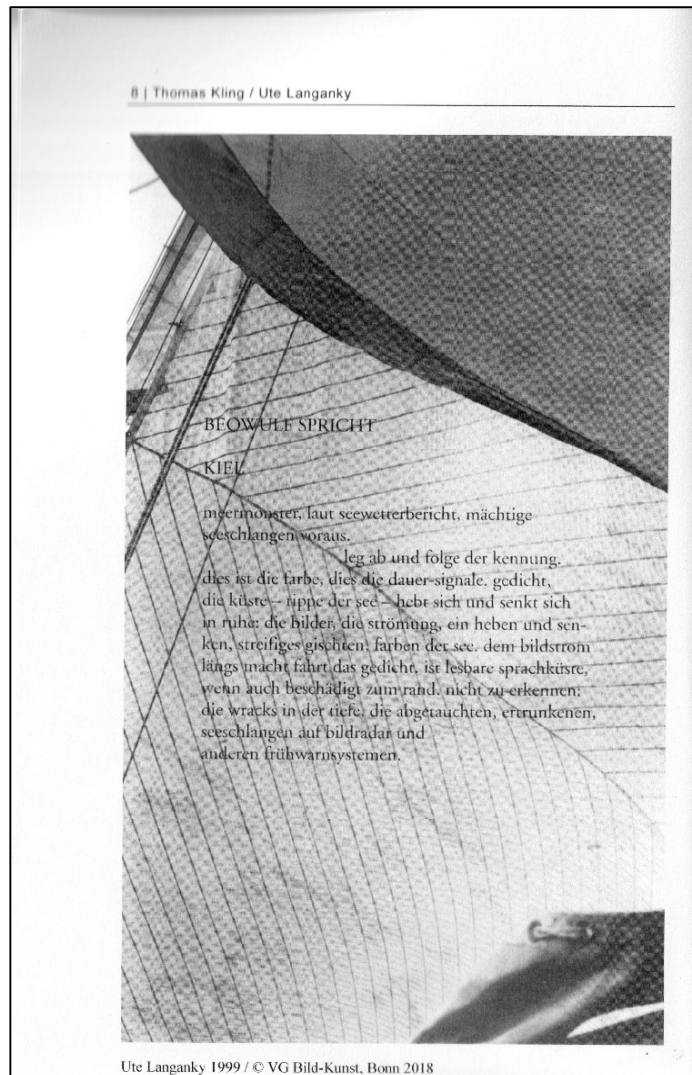


Abb. 21: Thomas Kling und Ute Langanky: *blick auf beowulf*. Bielefeld: transcript 2018, S. 8.

³⁸³ Kling, T. u. U. Langanky: *Blick auf Beowulf*.

Konzipiert für den Thomas Kling gewidmeten Band der Reihe *text+kritik*, erweiterte Langanky nach dem Tod von Kling den Zyklus um weitere Foto-Gedicht-Kombinationen, die sie als Drucke im Rahmen einer Ausstellung präsentierte. Der hier analysierte Zyklus ist die im *text+kritik*-Band abgedruckte ‚Ur-Fassung‘.³⁸⁴

Bereits das erste Gedicht des Zyklus referiert im Titel auf den Ausgangsort der Reise von Langanky und Kling: „Kiel“. Der Titel benennt hier den Startpunkt, von dem Kling und Langanky ihre Reise auf einem Segelschiff nach Kopenhagen begannen. Die Fotografien und Gedichte werden hier bereits im Titel an einen tatsächlichen, real existierenden Ort gebunden. Ein Ort, an dem die Fotografien und die ersten Notizen zu den Gedichten entstanden sein sollen; so zumindest die Behauptung von Kling in einem Interview.³⁸⁵ Laut diesem Paratext können die Gedichte wie Fotografien also als eine Art autobiographischer Reisebericht verstanden werden.

Eine Reise, die unmittelbar mit dem zentralen Motiv des foto-lyrischen Zyklus verbunden ist, ist die Reise auf einem Segelschiff von Kopenhagen nach Kiel doch genau an jenen Ort gebunden, an dem der Beowulf-Mythos konventionell verortet wird – noch dazu in einem Segelschiff, eben das Fortbewegungsmittel, das auch in der Saga benutzt wird.³⁸⁶ Eine Verbindung, die bereits Sophia Burgenmeister in ihrer Untersuchung des Zyklus betont hat:

Eine weitere Lesart des Titels verweist auf die Stadt Kiel, wichtiger Ausgangspunkt für Schiffsreisen von Deutschland aus und Endpunkt des Nord-Ostsee-Kanals. Hier begannen auch Kling und Langanky den Törn, auf dem nicht nur die Fotografien und

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Vgl. Burgenmeister, Sophia: *Der "Blick auf Beowulf". Eine Spurensuche zwischen Medialität und Materialität bei Thomas Kling und Ute Langanky*. Bielefeld: Transcript Verlag 2018, S. 49–50. Im Folgenden wird sich zentral auf die Arbeit von Burgenmeister bezogen, die den Zyklus sehr umfassend und detailreich analysiert und interpretiert hat.

³⁸⁶ Außerdem kann der Titel „Kiel“ auch auf den Kiel eines Schiffes verweisen, welcher wiederum ikonographisch in der Form der Nähte auf dem Segel erkannt werden könnte, wie Burgenmeister behauptet: „Das erste Gedicht in *Blick auf Beowulf* findet sich gleich auf der ersten Seite des zehnteiligen Zyklus, unter der für alle vier Gedichte geltenden Überschrift ‚Beowulf spricht‘. Der Titel des Gedichts lautet ‚KIEL‘, womit sogleich verdeutlicht wird, dass zwischen Texten und Fotografien kein illustratives Verhältnis vorliegt: Die dem Gedicht zugeordnete Fotografie zeigt nicht den Kiel, sondern wie die anderen Fotografien des Zyklus die Segel eines Schiffes.“ ebd., S. 101:

erste Notizen für „Blick auf Beowulf“ entstanden, sondern der sie auch nach Kopenhagen führte und damit in nächste Nähe des zentralen Schauplatzes von Beowulf. So erinnert der Titel des den Zyklus einleitenden Gedichts auch an die Anfänge seiner Entstehungsgeschichte.³⁸⁷

Der Titel des ersten Gedichtes ist also sowohl ein intertextueller Verweis auf die Beowulf-Saga, als auch ein Faktualität indizierender Verweis auf einen realen Ort, der über den Paratext mit der Autobiographie von Kling und Langanky verbunden wird. Eine Spannung zwischen ‚Mythos‘ und ‚Wirklichkeit‘, die sich gleich in den ersten Versen fortsetzt. So lassen sich diese als eine Art Wetterbericht – ein faktuales Genre par excellence – verstehen, der jedoch weniger das faktische Wetter, als vielmehr das Vorhandensein mythologischer und fiktiver Wesen, konkret von Seemonstern, voraussagt:

meermonster, laut seewetterbericht, mächtige
seeschlangen voraus.

leg ab und folge der kennung.³⁸⁸

Es gibt wohl kaum ein Genre, das mehr durch Regeln und Konventionen bestimmt ist, als der Wetterbericht. Seine Spannung zur Gattung der Lyrik, die in ihrer Ästhetizität immer wieder als Abweichung von der Sprachnorm – oder als ‚Katalysator ästhetischer Evidenz‘³⁸⁹ – definiert wurde (vgl. Kapitel 3.2.3), könnte kaum größer sein. Die Ankündigung für die bevorstehende Reise auf die Kreaturen aus der Beowulf-Saga zu treffen, wird als „seewetterbericht“ markiert. Hier wird etwas eindeutig Fiktives als eine Tatsache markiert, der man ebenso ausgeliefert wäre, wie dem Wetter auf hoher See.

Im Anschluss an das bevorstehende Wetter wird im Gedicht der Aufbruch einer Reise beschrieben, die Fahrt auf dem Wasser und der Blick auf die sich entfernende Küste:

dies ist die farbe, dies die dauer-signale. gedicht,
die küste – rippe der see – hebt sich und senkt sich
in ruhe: die bilder, die strömung, ein heben und sen-
ken, streifiges gischten, farben der see. dem bildstrom
längs macht fahrt das gedicht, ist lesbare sprachküste,
wenn auch beschädigt zum rand. nicht zu erkennen:³⁹⁰

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Kling, T. u. U. Langanky: Blick auf Beowulf, S. 8.

³⁸⁹ Vgl. Zymner, R.: Begriffe der Lyrikologie.

³⁹⁰ Kling, T. u. U. Langanky: Blick auf Beowulf, S. 8.

Diese Beschreibung eines Aufbruchs kann jedoch gleichzeitig auch als poetologische Reflexion auf die Medialität des lyrischen Textes und des fotografischen Bildes verstanden werden. Das Gedicht wird zur „lesbare[n] sprachküste, / wenn auch beschädigt zum rand.“ Hier wird vermutlich die Vershaftigkeit lyrischer Texte, ihre Begrenzung, mit der der Küste, der Grenze zwischen Meer und Land, verglichen.

Gleichzeitig lassen sich diese Verse jedoch auch, wie Burgenmeister betont, als intertextueller Verweis auf die Medialität und vor allem Materialität der Beowulf-Saga verstehen, deren Manuskript ebenfalls am Rand beschädigt ist:

In den durch die Seemonster markierten Leerstellen in der sonst Orientierung bietenden Kartografie zeigt sich auch eine Parallele zu einer in „KIEL“ behaupteten Eigenschaft des „gedicht[s]“: „ist lesbare sprachküste, / wenn auch beschädigt zum rand“ (K8 f.). Hier wird einerseits gezielt das an den Rändern beschädigte Beowulf-Manuskript aufgerufen, zugleich wird damit dem Gedicht als solchem zusätzlich zu seiner Bestimmung als Orientierung gebende „lesbare sprachküste“ die Leerstelle wesentlich zugeordnet.³⁹¹

Die Verse „dem bildstrom / längs macht fahrt das gedicht“ lassen sich ebenfalls als poetologischer Verweis auf die materielle Kombination aus lyrischem Text und Fotografie und entsprechend als Reflexion auf die Medialität der vorliegenden Arbeit verstehen. Die Fotografie wird dabei als ‚bildstrom‘ mit dem Meer assoziiert, während die „streifigen gisichten“ als Verweis auf die Nähte auf den Segeln verstanden werden können.

Die Fotografie und das Gedicht werden so in ihrer Medialität mit der auf der Schifffahrt wahrgenommenen Natur verbunden und die Reise zur poetologischen Reflexion auf die Medialität fotografischer Bilder und lyrischer Texte. Gleich das erste Gedicht lässt sich so weniger als die Beschreibung einer Seereise verstehen, sondern mehr als die Beschreibung einer Beschreibung einer Seereise, eine poetologische Reflexion auf die Medialität fotografischer Bilder und lyrischer Texte.³⁹²

³⁹¹ Burgenmeister, S.: Der "Blick auf Beowulf", S. 104, vgl. auch S. 65.

³⁹² Vgl. ebd., S. 101–102: „Indem das ‚gedicht‘ zweimal genannt wird, wird die autoreflexive Dimension dieses Textes explizit, der sich, wie aus dem Folgenden deutlich werden soll, zentral mit seinem eigenen Medium befasst. Das Gedicht wird beide Male als ‚küste‘ beziehungsweise ‚sprachküste‘ bezeichnet, die weiteren Beschreibungen verhindern jedoch eine eindeutige Übersetzung in eine in sich geschlossene Metaphorik: Das Gedicht ‚macht fahrt‘ und ‚hebt sich und senkt sich‘, was wiederum eher an die Bewegung eines Schiffes denken lässt. Das Heben und Senken, in dem sich auch die Rhythmik des Gedichts wiederfindet, wird dennoch an das Gedicht als ‚küste‘ angebunden, wenn dieses in Rückgriff

Diese poetologische Dimension spiegelt sich dabei auch in der Metrik des Gedichtes, die in Bezug zum Beschriebenen Auf und Ab der Wellen gesetzt werden kann, ihr „heben und senken“:

Besonders konsequent wird der daktylische Rhythmus dort eingehalten, wo im Gedicht von Hebungen und Senkungen die Rede ist: „hebt sich und senkt sich / in ruhe: die bilder, die strömung, ein heben und sen- / ken“ Durch den weitgehend regelmäßigen Wechsel von Hebungen und Senkungen entsteht der Eindruck eines ruhigen Auf und Ab des Wellengangs. Zusätzlich erinnert der daktylische Rhythmus an den Hexameter, Versmaß des wohl berühmtesten Seefahrermythos, Homers Odyssee.³⁹³

Eine Dynamik, die auch auf der Fotografie und dem aufgeblähten Segel zu erkennen ist. Das sich im Wind straffende Segel gibt mit seinen Nähten dabei ein Muster zu erkennen, in das sich die Verse des Gedichts graphisch einbetten. Eine Einbettung, die auf die formalästhetische Gestalt der Fotografie verweist und losgelöst von dem konkret Dargestellten die Linien und Muster und damit die formalästhetische Gestalt der Fotografie betont:

Indem, wie gezeigt, Gedicht und Fotografie in „Blick auf Beowulf“ wechselseitig ihre materialen Bedingungen betonen, tritt schon im Zusammenspiel dieser Medien die Materialität als wesentliches Moment hervor, das sich auch in der Untersuchung der Gedichte als eines der zentralen Themen des Zyklus erwies.³⁹⁴

Dieser Fokus auf die formalästhetische Gestalt ist dabei bereits in der Fotografie mit ihrer eigenwilligen Perspektive und ihren starken schwarz-weiß Kontrasten angelegt.³⁹⁵ Burgenmeister beschreibt diesen Fokus auf die formalästhetische Gestalt der Fotografien – der nicht zuletzt durch die bimediale Kombination mit den lyrischen Texten hervorgerufen wird – im Begriff der ‚Abstraktion‘:

Dabei findet Langankys Spiel mit Abstraktion und Gegenständlichkeit, das ihr malerisches, aber auch insbesondere ihr fotografisches Werk prägt und auch in den Segelfotografien zum Tragen kommt, seine Entsprechung in Klings Gedichten: Diese haben einen starken Bezug zur Welt, der jedoch bisweilen von Kling so sorgsam verschleiert

auf die lateinische Wortherkunft ‚costa‘, übersetzt ‚Rippe‘, (ganz im Stil der kenningar) als ‚rippe der see‘ bezeichnet wird, die sich in einer Atembewegung hebt und senkt. Die Anknüpfung an die poetologische Seefahrtsmetaphorik der Lyriktradition ist offensichtlich, auch wenn das Verhältnis von Gedicht und Seefahrt nicht genau bestimmt wird.“

³⁹³ Ebd., S. 103.

³⁹⁴ Ebd., S. 119, vgl. auch S. 21-22.

³⁹⁵ Ebd., S. 51.

wird, dass er auf den ersten Blick nicht zu erkennen ist. So kann ein Eindruck von Abstraktion entstehen, den Kling auch selbst für seine Texte in Anspruch nimmt.³⁹⁶

Der Zyklus *blick auf beowulf* ist jedoch nicht nur eine poetologische Reflexion auf die Medialität lyrischer Texte und fotografischer Bilder, sondern vor allem – wie bereits im Titel angekündigt – auch ein intertextueller Verweis auf die Beowulf-Saga. Die im Gedicht wie der Fotografie nachvollzogene Seereise von Kling und Langanky von Kiel nach Kopenhagen ist also auch eine intertextuelle Reise, die in eine 1400 Jahre zurückliegende Vergangenheit der altenglischen Beowulf-Saga verweist. Laut Burgenmeister geht es Kling jedoch weniger um die Beowulf-Saga selbst, sondern um die allgemeine Frage der Überlieferung vergangener Geschichten.³⁹⁷

Der Versepos aus dem frühen Mittelalter gilt mit seinen 3182 Versen als die bedeutendste Quelle angelsächsischer Dichtung und erzählt die Geschichte des Helden Beowulf.³⁹⁸ Nachdem dieser für die Dänen ein Moor-Monster und gleich im Anschluss die Mutter desselben besiegt, kehrt er beladen mit Reichtümern in seine Heimat zurück, in der er zum König gewählt wird. Als alter Mann zieht er dann erneut aus, um einen erzürnten Drachen zu bezwingen, erliegt aber nach gewonnenen Kampf den eigenen Wunden und wird als Held und Seefahrer in Meeresnähe bestattet.³⁹⁹ Die Verweise in den Gedichten Klings auf den angelsächsischen Epos wurden in ihrer Vielfalt – von einzelnen Wort-Verweisen bis zum Motiv des Moors und der Seeschlange – bereits von Burgenmeister detailliert herausgearbeitet.⁴⁰⁰

³⁹⁶ Ebd., S. 119.

³⁹⁷ Ebd., S. 124.

³⁹⁸ Vgl. etwa Eitelmann, Matthias: *Beowulfes Beorh. Das altenglische Beowulf-Epos als kultureller Gedächtnisspeicher*. Heidelberg: Winter 2010.

³⁹⁹ Vgl. Cramp, Rosemary: *Beowulf*. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Hrsg. von Johannes Hoops, Heinrich Beck u. a. Berlin, New York: DE GRUYTER 1976 (= 2). S. 337–344.

⁴⁰⁰ Burgenmeister, S.: *Der "Blick auf Beowulf"*, S. 55–60 Verweis auf das altenglische ‚kenning‘, das Kling in seinen Gedichten als ‚kennung‘ aufgreift – ‚kenning‘ als ‚rätselhafte Metapher‘, die auf etwas nicht eindeutig verweist, sondern die der Leser / Hörer ‚auflösen‘ muss, vgl. Burgenmeister, S.: *Der "Blick auf Beowulf"*, S. 60–63..

Nach Burgenmeister wird die Beowulf-Saga von Kling als ein unschätzbare kulturhistorisches Dokument verstanden, wobei ihn in seinen Gedichten weniger die eigentliche Saga, sondern vielmehr die Möglichkeiten und Bedingungen der Überlieferung von Geschichte interessieren. Die von Kling und Langanky unternommene Reise vollzieht dabei die Recherche zur Beowulf-Saga räumlich als Seefahrt von Kiel nach Kopenhagen nach, das nur 30-40 Kilometer von dem vermutlichen Entstehungsort der Beowulf-Saga entfernt liegt. Die in den Foto-Gedicht-Kombinationen unternommene Reise zurück in die Vergangenheit ist gleichzeitig auch der Bericht von einer tatsächlichen Reise über das Meer zu den in der Saga beschriebenen Orten.

Die Beowulf-Saga wird so als kulturhistorisches Dokument in der Wirklichkeit räumlich nachvollzogen und so unmittelbar an dieselbe gebunden.

Die Gedichte und Fotografien im Zyklus nehmen dabei nicht nur motivisch, sondern auch formalästhetisch – wie bereits in der Analyse der ersten Foto-Gedicht-Kombination gezeigt werden konnte – aufeinander Bezug. Das zweite Gedicht des Zyklus verweist im Titel dabei unmittelbar auf die Fotografie, auf der es abgedruckt ist. So verweist der Titel

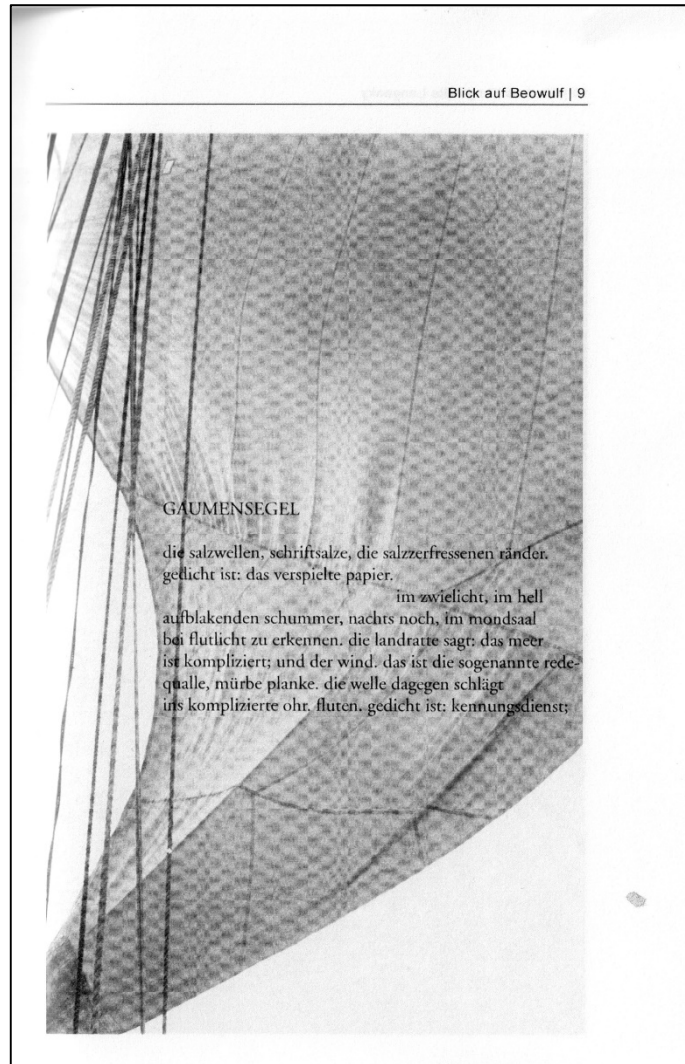


Abb. 22: Thomas Kling und Ute Langanky: *blick auf beowulf*. Bielefeld: transcript 2018, S. 9.

„Gaumensegel“ sowohl auf das auf der Fotografie dargestellte Segel, wie auf das Medium der Sprache respektive den Prozess des Sprechens.⁴⁰¹

Auch hier ist das Gedicht erneut auf dem Segel, respektive auf der Fotografie desselben abgedruckt. Burgenmeister beschreibt diese unmittelbare Verbundenheit des lyrischen Textes und der fotografischen Bilder, in der sowohl das Gedicht zum visuellen Element der Fotografie, wie die Fotografie zum Element des Gedichts wird, wie folgt:

In der Intermedialität des Werkes verschwimmen die Grenzen zwischen Schrift als Bedeutungsträger und als grafisches Element, und es wird uneindeutig, ob die Schrift von dem Papier, der Fotografie oder den Segeln getragen wird. Der Verweis auf das Trägermaterial der Zeichen durch die Positionierung der Texte „auf den Segeln“ verdeutlicht auch, dass nicht nur die Buchstaben, sondern auch die Fotografie einen materiellen Untergrund braucht, auf dem sie sich verwirklichen kann [...].⁴⁰²

Burgenmeister betont hier die in der unmittelbaren Kombination hervorgehobene *Materialität* der Fotografien und Gedichte, die beide zwingend eines Trägermediums bedürfen, um überhaupt sichtbar zu werden. Während also im Titel mit dem „Gaumensegel“ das fotografische Motiv des Segels mit der Auditivität der Sprache verbunden wird, verweist die Kombination der Gedichte und Fotografien auf die visuell-graphische Dimension der Sprache als schriftlich fixierten Text. Diese Betonung des Trägermediums, auf dem auch das vorliegende Gedicht abgedruckt ist, wird dabei auch in den Versen selbst reflektiert: „gedicht ist: das verspielte papier“. Und auch das visuelle Erscheinungsbild der Lyrik in

⁴⁰¹ Vgl. Burgenmeister, S.: Der "Blick auf Beowulf", S. 105: „Der Titel ‚GAUMENSEGEL‘ ist die einzige Textstelle in ‚Blick auf Beowulf‘, an der ‚Segel‘ und damit das Motiv der zehn Fotografien genannt werden, jedoch eingebunden in ein Kompositum, das mit dem weichen Teil des Gaumens eigentlich etwas anderes bezeichnet.“

Vgl. auch Burgenmeister, S.: Der "Blick auf Beowulf", S. 109: „Es ist jedoch davon auszugehen, dass es Kling in ‚GAUMENSEGEL‘ nicht speziell um den christlichen Kontext geht, sondern allgemein um die ‚ungestaltete‘ Gegenwärtigkeit von Texten, die der Vergangenheit angehören, und damit auch von Traditionen. Wichtig ist dabei, dass das, was hier das Ohr angreift und flutet, nicht ein medial gespeichertes Wissen ist, sondern auf der Ebene des Gedichts Meer und Wind, die damit als lebendige Speichermedien für Vergangenheit, Kultur und Traditionen auftreten. Diese lebendige Speicherung wird in diesem Gedicht wie gezeigt eng mit Mündlichkeit verknüpft, was zurück auf den Titel ‚GAUMENSEGEL‘ verweist. Damit wird auch die Vorstellung lebendiger Traditionen im Gegensatz zu nur in Archiven zugänglichen Vergangenheitszeugnissen aufgerufen.“

⁴⁰² Burgenmeister, S.: Der "Blick auf Beowulf", S. 53.

ihrer Vershaftigkeit wird in den Versen selbst reflektiert, wenn auf die „salzzerfressenen rändern“ verwiesen wird.

Ein intermediales Zusammenwirken der lyrischen Texte und fotografischen Bilder im Zyklus *blick auf beowulf* lässt sich so nicht nur auf der Ebene des Inhalts, der *histoire*, sondern auch formal auf der Ebene des *discours* feststellen.⁴⁰³ In der Kombination aus lyrischem Text und fotografischem Bild wird unmittelbar auf deren Medialität und formalästhetische Gestalt verwiesen. So lassen sich die Fotografien nicht nur in einer referentiellen Funktion als Aufnahmen einer Segelreise verstehen, sondern vor allem auch als formaläs-

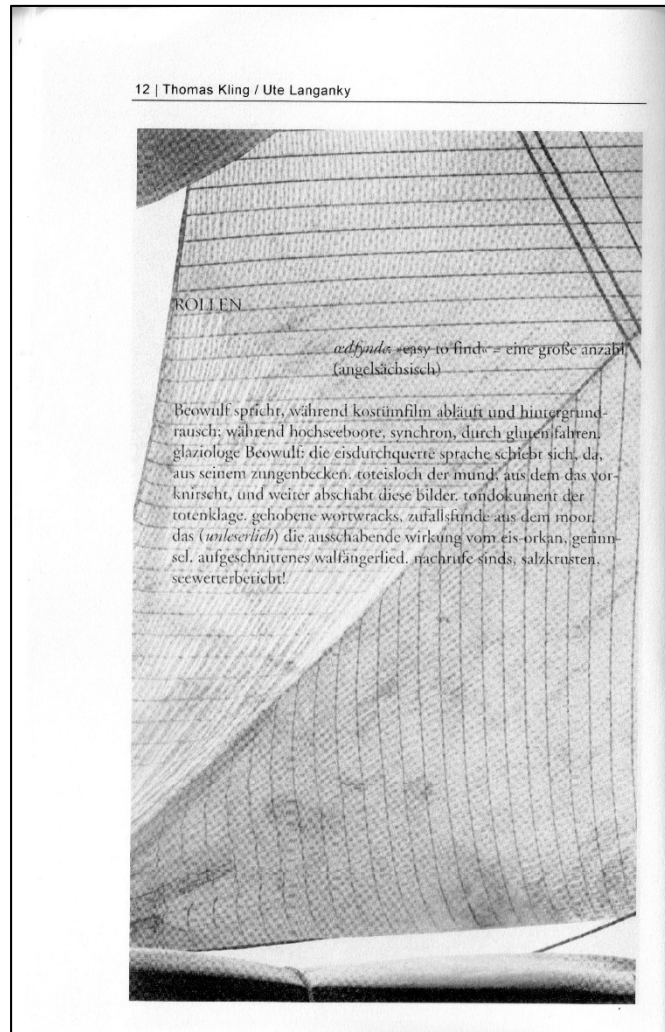


Abb. 23: Thomas Kling und Ute Langanky: *blick auf beowulf*. Bielefeld: transcript 2018, S. 12.

thetische Kompositionen aus Linien und Mustern, während in den Gedichten immer wieder auf eben diese formalästhetische Gestalt der Bilder und Texte verwiesen wird. Auch die Gedichte lassen sich dabei nicht nur als Aufzeichnungen einer tatsächlich stattgefundenen Reise und als intertextueller Verweis auf die Beowulf-Saga verstehen, sondern vor allem auch als poetologische Reflexionen auf die formale Verfasstheit der Fotografien und Gedichte selbst.

⁴⁰³ Vgl. zu den Begriffen *histoire* und *discours*, die hier synonym zu dem *Wie* und dem *Was* eines Textes verwendet werden: Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire. In: Communications (1966) H. 8. S. 125–151, S. 132; sowie Martínez, M. u. M. Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 20–25.

In der dritten Komposition aus fotografischem Bild und lyrischem Text im Zyklus tritt das visuell-graphische Zusammenwirken zwischen den Gedichten und Fotografien wohl am auffälligsten ins Auge. Die Verse sind direkt in die Nähte der Segel geschrieben, die so als Linienmuster die Zeilen des Gedichtes markieren. Erneut hebt das visuell-graphische Zusammenwirken von Gedicht und Fotografie hier die Materialität der Zeichenträger hervor. So ist es zumindest theoretisch denkbar, dass die Verse tatsächlich auf dem Segel und nicht nur auf dem Bild des Segels abgedruckt sind.⁴⁰⁴

Es ist diese Spannung zwischen der poetologischen Selbstreflexion auf die Medialität fotografischer Bilder und lyrischer Texte und der immer wieder festzustellenden realweltlichen Bezüge, die die Kombination der lyrischen Texte und fotografischen Bilder bestimmt. Die Fotografien wie Verse können sowohl in einer ästhetischen Funktion – als poetologische Selbstreflexion der eigenen Medialität – als auch in einer referentiellen Funktion – als autobiographische Berichte über eine tatsächlich stattgefundene Reise – verstanden werden.

Diese faktuale Dimension, die nicht nur den Fotografien inhärent ist, sondern auch in der Untersuchung des ersten Gedichts „Kiel“ durch Verweise auf tatsächliche Orte dieser Reise herausgearbeitet wurde, wird im letzten Gedicht durch – wenn auch gut versteckte

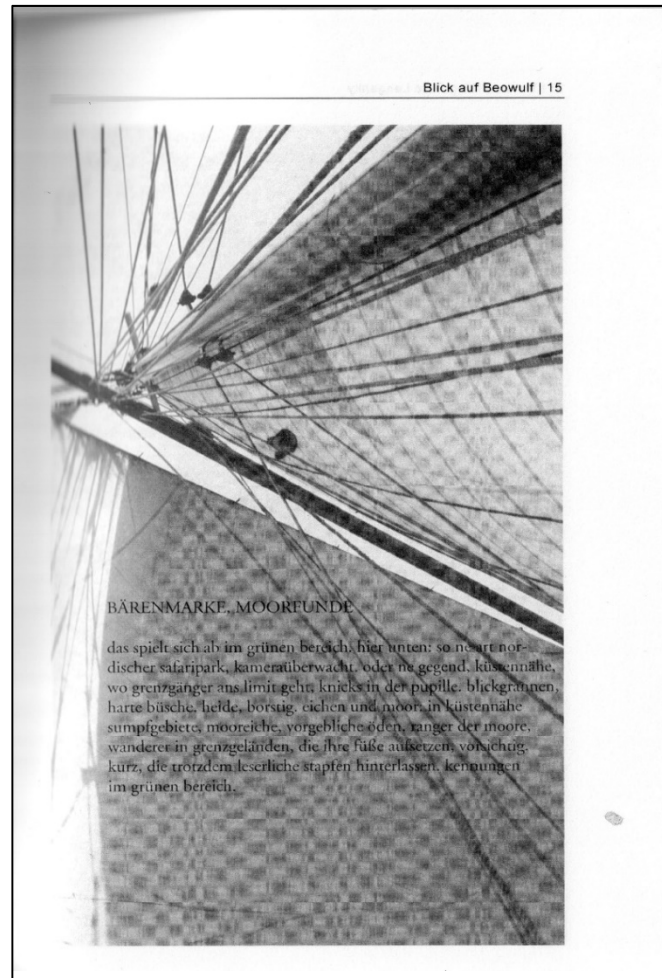


Abb. 24: Thomas Kling und Ute Langanky: *blick auf beowulf*. Bielefeld: transcript 2018, S. 15.

⁴⁰⁴ Burgenmeister, S.: Der "Blick auf Beowulf", S. 111.

– autobiographische Bezüge ergänzt, die ebenfalls eine referentielle Funktion erfüllen und als Marker für eine mögliche (autor)faktuale Lesart verstanden werden können.

Wenn im Gedicht von ‚kleinen jungs‘ und von ‚drippings, sozusagen, moorläufer / um 1960, in tiefer / versenkung.‘ die Rede ist, liegt ein Verweis auf die Kindheit des 1957 geborenen Thomas Kling als Autor dieser Verse nah.⁴⁰⁵ Das die Verse bestimmende Motiv des Moores verweist dabei sowohl auf die Beowulf-Saga, aus der das zu Beginn besiegte Monster und dessen ebenfalls getötete Mutter stammt, wie mit dem Ort ‚hochmoor‘ vermut-

lich auch auf die Gemeinde Hochmoor, die direkt am Weg von Klings Heimat nach Kiel, dem Ausgangspunkt der beschriebenen Seereise, liegt.⁴⁰⁶ Darüber hinaus kann das Moor auch als ein Ort der Konservierung verstanden werden, an dem Zeugnisse aus der Vergangenheit dem Fluss der Zeit entzogen und für spätere Generationen verfügbar gemacht werden, wie etwa die im Gedicht erwähnten ‚mooreichen‘. In diesem Verständnis wird

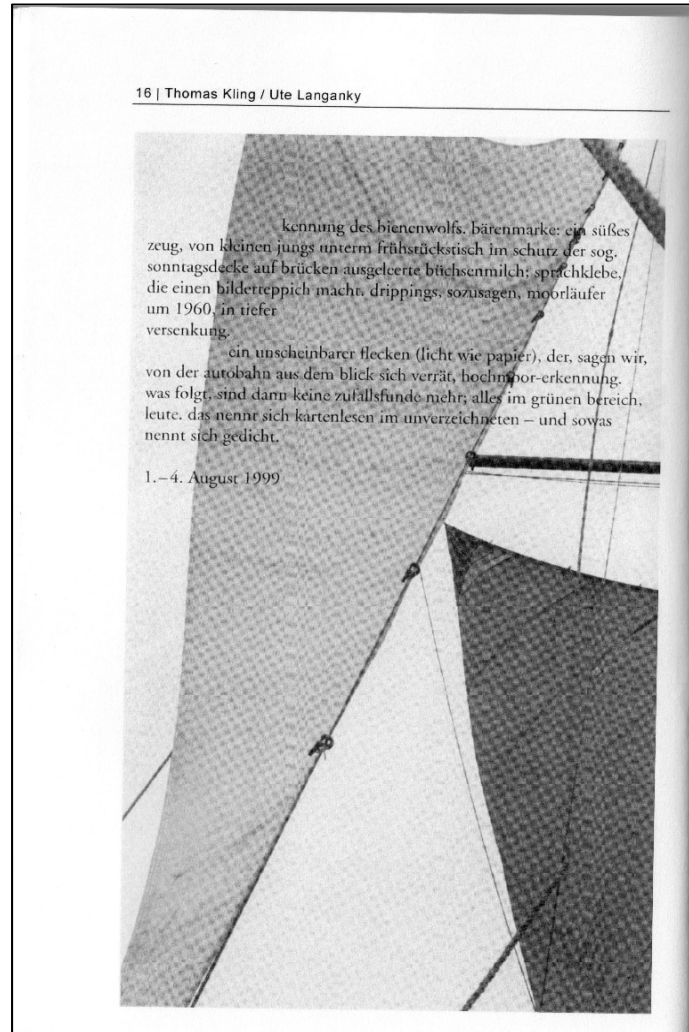


Abb. 25: Thomas Kling und Ute Langanky: blick auf beowulf. Bielefeld: transcript 2018, S. 16.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 90–93.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 117: „Es wurde bereits diskutiert, dass sich in der zweiten Gedichthälfte autobiografische Bezüge finden lassen, einerseits in der zeitlichen Verortung der ‚kleinen jungs‘ ‚um 1960‘, andererseits in dem ‚blick‘, der sich ‚von der autobahn aus‘ auf das weiß überwachsene Hochmoor bei der Gemeinde Hochmoor richtet, von dem seit der Trockenlegung in den 60er Jahren nur noch eine kleine Fläche erhalten ist.“

der Ort des Moores zur Metapher für die Beowulf-Saga, die ebenfalls Vergangenes konserviert und für die Zukunft erhalten hat.

Die den Zyklus abschließende Datierung ist dabei jedoch nicht die Zeit der eigentlichen Reise, sondern des Entstehungszeitpunkt der Gedichte, wie Burgenmeister einem Gespräch mit Ute Langanky im Thomas Kling Archiv am 13.01.2015 entnehmen konnte.⁴⁰⁷ Nichtsdestotrotz bindet die abschließende Datierung den Zyklus an ein konkretes Datum, verortet also sowohl die Gedichte wie Fotografien zeitlich und bindet sie so an eine außermediale Wirklichkeit.

Während bereits das graphisch-visuelle Zusammenwirken der Gedichte und Fotografien auf die formalästhetische Gestalt der Bilder und Texte verweist, sind es vor allem die Gedichte, in denen immer wieder eben diese formalästhetische Gestalt der Fotografien und Gedichte reflektiert wird. Den Fotografien wie Gedichten kommt hier eine ästhetische Funktion zu. Sie sind poetologische Reflexionen auf die eigene Medialität, wie auch Burgenmeister betont:

Indem, wie gezeigt, Gedicht und Fotografie in „Blick auf Beowulf“ wechselseitig ihre materialen Bedingungen betonen, tritt schon im Zusammenspiel dieser Medien die Materialität als wesentliches Moment hervor, das sich auch in der Untersuchung der Gedichte als eines der zentralen Themen des Zyklus erwies.⁴⁰⁸

Dennoch können sowohl die Fotografien – als Aufnahmen eben jener Segel, die Langanky und Kling von Kiel nach Kopenhagen getragen haben – als auch die Gedichte – mit ihren räumlichen, temporalen und autobiographischen Referenzen – ebenfalls als faktuale

⁴⁰⁷ Vgl. ebd., S. 49–50.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 119. Vgl. auch: „Zu Beginn dieser Werkinterpretation zu ‚Blick auf Beowulf‘ wurde deutlich, dass bereits in der speziellen Kombination von Gedichten und Fotografien, die in dem ›Ineinander‹ der Medien eine Besonderheit unter den Kooperationen von Kling und Langanky darstellt, ein großes Interpretationspotenzial vorliegt. Dabei findet Langankys Spiel mit Abstraktion und Gegenständlichkeit, das ihr malerisches, aber auch insbesondere ihr fotografisches Werk prägt und auch in den Segelfotografien zum Tragen kommt, seine Entsprechung in Klings Gedichten: Diese haben einen starken Bezug zur Welt, der jedoch bisweilen von Kling so sorgsam verschleiert wird, dass er auf den ersten Blick nicht zu erkennen ist. So kann ein Eindruck von Abstraktion entstehen, den Kling auch selbst für seine Texte in Anspruch nimmt. Damit ähneln Klings Gedichte viel eher Langankys Fotografien als den ‚drippings‘, mit denen er sie in ‚Blick auf Beowulf‘ in Bezug setzt und denen ein Zufallsmoment wesentlich innewohnt, das in den durchkomponierten Sprachgebilden Klings keine Entsprechung findet.“

Dokumente einer tatsächlich stattgefundenen Reise verstanden werden. In den Fotografien und den Gedichten wird immer wieder auf eben diese Reise verwiesen, die im Paratext des Bandes als faktische Tatsache behauptet wird. So hätten Kling und Langanky tatsächlich eine Reise unternommen, auf der die im Zyklus abgedruckten Fotografien und die ersten Notizen zu den Gedichten entstanden wären. Auch wenn eine ästhetische Funktion in der Kombination der Fotografien und Gedichte im Vordergrund stehen mag, belegt der Zyklus *blick auf beowulf*, dass eine solche ästhetische Funktion keinesfalls eine referentielle Funktion gänzlich ausschließen muss. So sind immer wieder autobiographisch Bezüge in den Texten und Fotografien zu finden, die als Faktualitätsmarker verstanden werden können und die hoch artifiziellen Fotografien wie Texte – in denen sowohl formalästhetisch wie inhaltlich auf die eigene Medialität reflektiert wird – an eine auch außermedial allgemein als gültig anerkannte Wirklichkeit binden.

4.3.2 **Fotografien als poetologische Illustrationen: Der Zyklus *mahlbezirk***

Der Zyklus *mahlbezirk* im Band *Auswertung der Flugdaten* ist eine Serie aus Fotografien, die das ‚Innenleben‘ einer Mühle und ihr Herzstück, den Mahlstein, abbilden, kombiniert mit Gedichten von Thomas Kling. Gedichte und Fotografien wechseln sich dabei zumeist ab, rein flächenmäßig nehmen die Verse und die Bilder einen nahezu identischen Raum ein. Zentrales Element in den Gedichten und Fotografien ist die metaphorische Verbindung des Mediums der Sprache mit dem Motiv des Mühlsteins. Die Sprache wird gefasst in der Metapher des Mühlrads, das, mechanisch angetrieben von der Natur – dem Wasser oder dem Wind – das ihr Zugefügte zu einem feinen Mehl verarbeitet. Auf die Metaphorisierung des Motivs der Mühle deutet dabei bereits das einleitende Motto hin, ein Zitat der Brüder Grimm, in dem das Klappern der Mühle mit der Sprache verglichen wird: „Fin das räderwerk der mühle an zu klappern, so sprach es“.⁴⁰⁹

Ein weiteres zentrales Motiv in den Gedichten und kontrastreichen schwarz-weiß Fotografien ist jenes des *Lichts*. Dieses lässt sich wiederum als Verweis auf die Medialität der Fotografie als Speicherung von Lichtreflektionen auf einem Trägermedium (vgl. Kapitel 3.3.1) verstehen. Das Motiv des *Lichts* ist wiederum eng verbunden mit jenem des

⁴⁰⁹ Kling, T.: *Auswertung der Flugdaten*, S. 2.

Blicks, mit dem etwa auf die konstitutive Funktion des Subjekts als Ausgangspunkt des fotografischen Bildes reflektiert wird.

Auf den ersten Blick erfüllen die Fotografien der Mühle dabei primär eine illustrative Funktion. Sie zeigen einzelne Elemente einer in den Versen beschriebenen Mühle. Diese illustrative Funktion der Fotografien gegenüber den Gedichten



Abb. 26: Thomas Kling und Ute Langanky: *mahlbezirk*. Köln: DuMont 2005, S. 24-25.

wird jedoch ergänzt durch eine ästhetisch-poetologische Funktion der Verse, in denen die Fotografien – respektive das Medium der Fotografie – in ihrer Medialität reflektiert werden:

Sie tritt ins bild; die das licht scharf
trennt, die bildsicher. danach dir vorm licht
zitternden, die lichtungewohnnten dinge.

eine kamera – art funkelnde handmühle –
im verkleinerungszimmer schnurrt sie.
der arbeitsraum sträubt sich.

schon selbsttätiges,
über ächzende treppe kommendes bild.
das abgewetzte tritt auf. und die würde. das
ausgetretene, hinzutretende stufenholz.⁴¹⁰

Die erste schwarz-weiß Fotografie im Zyklus ist ein von oben gerichteter Blick eine alte Treppe hinunter auf eine geöffnete Tür. Neben einigem Gerümpel, alten Brettern und nicht näher identifizierbaren Objekten, sind die Füße des Fotografen am unteren Bildrand erkennbar. Der Fotograf, als das darstellende Subjekt, tritt hier wortwörtlich selbst in die

⁴¹⁰ Ebd., S. 25.

Fotografie und wird zum Objekt der Darstellung, für die Fotografie – sieht man vom Genre des *Selfie* einmal ab – eher ungewöhnlich.

Das rechts neben der Fotografie abgedruckte Gedicht nimmt dabei inhaltlich unmittelbar Bezug auf die Fotografie und lässt sich beinahe als eine Ekphrasis verstehen. Eine Ekphrasis, die jedoch stets auch als poetologische Reflexion auf die Medialität der beschriebenen Fotografie verstanden werden kann. Neben den bereits erwähnten, am unteren Bild erkennbaren Füßen, ist es auch eine auf dem Boden liegende Sichel, die auf der Fotografie ‚ins Bild tritt‘: ‚sie tritt ins bild; die das licht scharf / trennt, die bildsichel.‘

Der Verweis auf die auf der Fotografie erkennbare Sichel lässt sich dabei sowohl als objektive Bildbeschreibung wie als poetologischer Kommentar zur Medialität des fotografischen Bildes verstehen; sowohl als Verweis auf das Dargestellte, wie auf die Darstellung selbst. So lassen sich Fotografien auch als ‚bildsichel[n]‘ verstehen, die – wie eine Sichel – als ausschnitthafte Darstellungen die dargestellte Wirklichkeit beschneiden. Gleichzeitig lassen sich die Verse auch als Verweis auf den materiellen Entstehungsprozess fotografischer Bilder verstehen, als die Speicherung von Lichtreflexionen auf einem Trägermedium: ‚die das licht scharf / trennt‘.

Die zweite Strophe lässt sich dann als Verweis auf die Kamera als eine ‚art funkelnde handmühle‘ verstehen, die über den Begriff der ‚Mühle‘ mit der dem Zyklus bestimmenden Metapher der Sprache als Mühle verbunden wird. Die ‚handmühle‘ ist die in der Hand gehaltene Kamera, die mit ihrem Brennglas, in dem die Lichtreflexionen des Dargestellten eingefangen werden, ‚funkelt‘. Hervorzuheben ist aus dieser Perspektive auch der letzte Vers: ‚über ächzende treppe kommendes bild‘. Hier wird die Fotografie personalisiert und tritt als Akteur auf, unter dessen Gewicht die dargestellte Treppe ächzen würde. Die Fotografie wird so unmittelbar mit dem Fotografen verbunden, sind es doch eher seine Schritte, die die Treppenstufen zum ‚ächzen[-]‘ bringen.

Gleich das erste Gedicht im Zyklus lässt sich sowohl als Ekphrasis der abgebildeten Fotografie, wie als poetologische Reflexion auf die Medialität fotografischer Bilder verstehen. Die Verse lassen sich ebenso als Verweis auf das in der Fotografie Dargestellte – eine Sichel, eine Treppe, ein Fuß – verstehen, wie als Verweis auf die Medialität der Darstellung selbst, ihre Ausschnitthaftigkeit oder die Rolle des Fotografen. Das Gedicht ist also sowohl objektive Bildbeschreibung wie poetologisch-ästhetische Reflexion auf die Medialität des beschriebenen Bildes. Eine poetologische Reflexion, die das auf der

Fotografie objektiv Dargestellte zum Symbol für die Medialität der Darstellung werden lässt.

Das in der ersten Fotografie und in den ihr zugeordneten Verse bereits erfasste Motiv der Sichel, die als „bildsichel“ als Verweis auf die Medialität der Fotografie verstanden werden kann, ist auch in der folgenden Kombination aus Fotografie

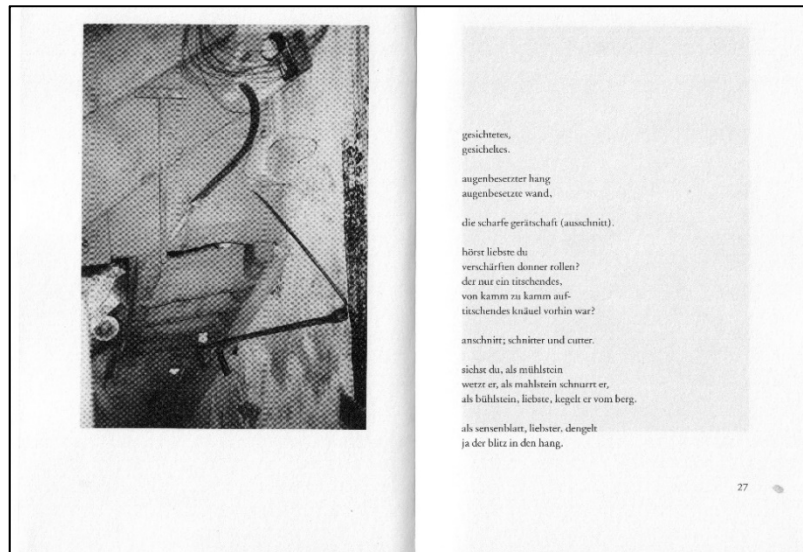


Abb. 27: Thomas Kling und Ute Langanky: mahlbezirk. Köln: DuMont 2005, S.26-27.

und Gedicht sowohl in der Fotografie wie in den ihr zugeordneten Versen zu finden:

gesichtetes,
gesicheltes.

augenbesetzter hang
augenbesetzte wand,

die scharfe gerätschaft (ausschnitt).

hörst liebste du
verschärften donner rollen?
der nur ein tischendes,
von kamm zu kamm auf-
tischendes knäuel vorhin war?

ausschnitt: schnitter und cutter.

siehst du, als mühlstein
wetzt er, als mahlstein schnurrt er,

als bühstein, liebste, kegelt er vom berg.

als sensenblatt, liebster, dengelt
ja der blitz in den hang.⁴¹¹

Das „gesichtete“ wird beschrieben als das „gesichelte“, also das Ab- oder Zugeschnittene. Diese Verse lassen sich, im Verweis auf eine in der Fotografie zu sehende, unter einer Treppe aufgehängte Sichel, als poetologischer Kommentar zu der Ausschnitthaftigkeit der Fotografie verstehen, die in ihren Rändern stets beschnitten ist und lediglich einen Ausschnitt des Gesehenen festzuhalten vermag, wie der Vers „die scharfe gerätschaft (ausschnitt).“ ebenfalls nahelegt.

Es folgt eine Doppelseite mit zwei Nahaufnahmen, auf denen das erste Mal der Mahlstein, das Herzstück der Mühle, zu erkennen ist.⁴¹² Auf der nächsten Doppelseite sind wiederum zwei Gedichte abgedruckt, in denen nicht nur das Motiv aus den vorhergehenden Fotografien zu erkennen ist, das „mühlrad“, sondern auch jenes des „lichts“:

das licht steht staubig –
stäübchen-strömung in der tür.

die sonne, feurmühle,
die euch gemahlen hat, geht scharf

so steht das licht –
steht staubig in der tür.

//

den absprang
der im kaumlicht glitzte,
bei leisem sprechen aufzufangen,
da es vom mühlenrad absprang,
flink, das da bei junglicht ging.

mit roten fingern, kalten hand-
gelenken heimzutragen,
absprang, stumm.⁴¹³

Die Verse lassen sich, wenn sie von dem ‚staubigen, glitzenden Licht‘ sprechen, sowohl als Referenz auf die schwarz-weiß Kontraste in den Fotografien verstehen, wie als Ver-

⁴¹¹ Ebd., S. 27.

⁴¹² Ebd., S. 28–29.

⁴¹³ Ebd., S. 30–31.

weis auf deren mediale Verfasstheit als Speicherung von Lichtreflexionen. Insofern können auch diese Verse als poetologische Reflexion auf die Medialität der Fotografie gedeutet werden.

Der zweite, auf der rechten Seite abgedruckte Teil des Gedichtes, lässt sich wiederum als poetologische Reflexion auf die Medialität der Sprache verstehen, in der erneut die Metapher des Mühlrads eine zentrale Funktion zukommt: „beim leisen sprechen aufzufangen, / da es vom mühlrad absprang, / [...] absprang, stumm.“ Diese Verbindung der Sprache und des Sprechens wird dabei gegen Ende des Zyklus in dem mit einem eigenen Titel versehenen Gedicht *Ethnomühle* selbst performativ nachvollzogen:

drei münzen und drei mohnköpfe
die warfen sie in ihre mühlenpfanne.
ein beuteln wird entstehn, unhörbar wars, unhörbar:
ein schlackern, quarren, klappern – mehl
bleibt nicht sichtbar / nicht sichtbar / nicht:
sack, gast, gespräch.

die ganze gemahlene mühlensprache.⁴¹⁴

Hier mahlen die Verse in ihrer Metrik und ihren harten 'Klacklauten' („schlackern, quarren, klappern“) förmlich selbst und vollziehen das semantisch beschriebene ‚Mahlen der Sprache‘ („die

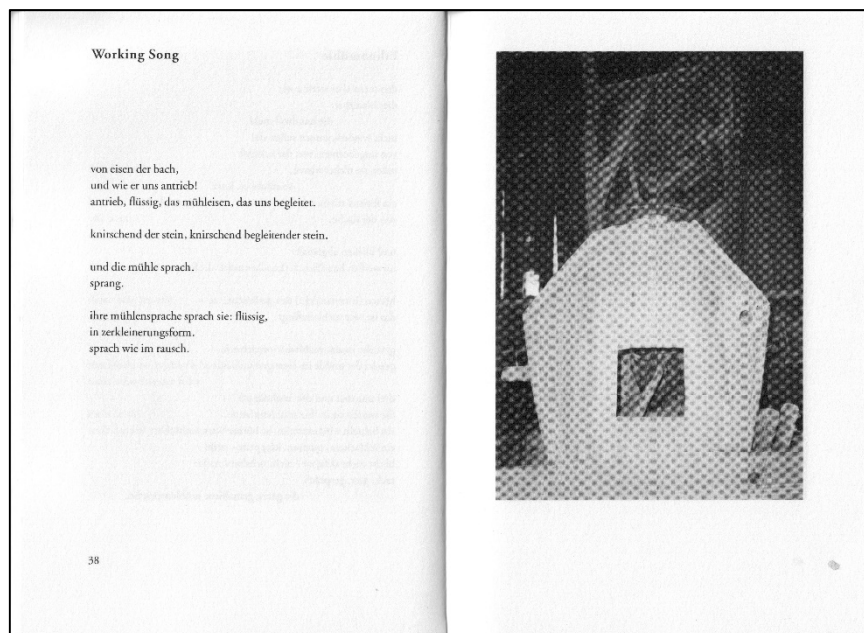


Abb. 28: Thomas Kling und Ute Langanky: *mahlbezirk*. Köln: DuMont 2005, S. 39.

⁴¹⁴ Ebd., S. 37.

ganze gemahlene mühlensprache“) nach. Die Verse lassen sich verstehen als sich formal-ästhetisch konstituierende poetologische Reflexion auf die Auditivität der Sprache.

Dem Gedicht *Ethnomühle* folgt, bevor der Zyklus durch ein letztes Gedicht und eine Fotografie des Mühlbaches abgeschlossen wird, das Gedicht *Working Song*, in dem das Motiv der „mühlensprache“ als Metapher für die Medialität der Sprache noch weiter ausgeführt wird.

Die Geräusche, die beim Mahlen entstehen, werden von den Versen als Sprache gedeutet („knirschend der stein, knirschend begleitender stein. // und die mühle sprach. / sprang.“). Sprache wird in dieser Metapher zu etwas beständig Bearbeitetem, etwas, das in seiner Ursprungsform zerstört, in dieser Zerstörung jedoch erst nutzbar gemacht wird: „ihre mühlensprache sprach sie: flüssig, / in zerkleinerungsform. / sprach wie im rausch.“ Ein Prozess der Nutzbarmachung durch permanente Bearbeitung, der als „rausch“ als etwas beinahe zwanghaftes, als etwas unreflektiertes und unkontrolliertes erfasst wird.

Auf der letzten Doppelseite des Zyklus ist eine Fotografie des Bachs abgedruckt, der der Mühle die benötigte Energie liefert um den Mahlstein in Bewegung zu halten.⁴¹⁵ Links von dieser Nahaufnahme des rauschenden Wassers ist wiederum ein Gedicht mit zwei Strophen zu je vier Versen abgedruckt, in denen die mutwillige Zerstörung dieser treibenden Kraft beschrieben wird; und damit, zumindest in einem metaphorischen Sinne, auch die Zerstörung der Sprache:

den bach verfällten die einen
dem neuen.
trafen sich
bei nacht.

weil wir uns
so sehr gehaßt haben
haben wir uns
das wasser abgegraben.⁴¹⁶

Hier wird die Sprache metaphorisiert als beständig mahlendes Mühlrad und die im Mühlrad beständig fein gemahlene – beständig bearbeitete – Sprache gefasst als die „mühlensprache“. Während in den Versen immer wieder auf das auf den Fotografien Dargestellte verwiesen wird, lassen sich diese Verweise als poetologische Reflexion sowohl auf die

⁴¹⁵ Ebd., S. 41.

⁴¹⁶ Ebd., S. 40.

Medialität der fotografischen Bilder wie jene der Sprache und der Lyrik verstehen. Auch wenn die Fotografien eine tatsächliche, real existierende Mühle abbilden mögen – und die lyrischen Verse sich, zumindest streckenweise, als ekphrastische Beschreibung dieses real existierenden Ortes verstehen lassen – können sie in ihrer schwarz-weiß Ästhetik und ihren starken Kontrasten nicht nur als formalästhetische Bilder verstanden werden, sondern in der Kombination mit den ihnen zugeordneten Verse als poetologische Selbstreflexionen der eigenen Medialität. Dafür spricht auch, dass die Fotografien – wie eine versteckte Anmerkung am Ende des Bandes verrät – von der Künstlerin Ute Langanky stammen, ihnen also durchaus eine bewusst vorgenommene formalästhetische Gestaltung unterstellt werden kann.

Die Fotografien lassen sich so kaum noch in einer referentiellen Funktion als faktuale Dokumente verstehen. Bereits in ihrer eigenen formalästhetischen Verfasstheit, aber vor allem durch die intermedialen Verweisstrukturen in den Gedichten, werden sie primär in einer ästhetischen Funktion als poetologische Metaphern für die Medialität der Fotografie wie der Sprache markiert. Kein einziger Hinweis ist zu finden, welche Mühle hier wann, wo und mit welcher Intention fotografiert wurde. Völlig kontextlos werden die Fotografien zu stummen Zeugen eines für den Betrachter unbekanntes Ortes. In dieser Kontextlosigkeit der Fotografien sind es erst die ihnen zugeordneten Verse, die das auf den Fotografien Abgebildete zur poetologischen Metapher für die Medialität der Sprache und der Fotografie werden lassen. Die Fotografien und Gedichte lassen sich so zwar als Darstellungen eines realen Ortes, einer wirklich existierenden Mühle verstehen, ihre volle Bedeutungskraft erfahren sie jedoch erst als poetologische Reflexion auf die eigene mediale Verfasstheit.

4.3.3 Lyrische Ekphrasis und fotografische Dokumentation: Der Zyklus *aufnahme mai 1914*

Der junge Georg Trakl sitzt auf einem Stuhl und schaut unverwandt in die Kamera, leicht vornübergebeugt, die Beine eng beisammen, die Hände zusammengefaltet. Mit seinen zusammengepressten Lippen wirkt er angespannt, beinahe etwas verkrampft. Es ist eine

der bekanntesten Aufnahmen des Dichters Trakl, die etwa auch auf dem Cover der für die Trakl-Forschung grundlegenden Arbeit von Otto Basil zu sehen ist.⁴¹⁷

Diese Fotografie ist längst nicht mehr nur Dokument der Person Georg Trakl, sie ist zu einem ikonographischen Bild nicht nur für den Dichter, sondern auch für seine Lyrik geworden. Aus dieser Fotografie, so lässt sich angesichts ihrer Abbildung auf dem Umschlag einer wissenschaftlichen Arbeit zur Lyrik Trakls vermuten, lassen sich nicht nur Rückschlüsse auf die Person Georg Trakl ziehen, sondern auch auf seine lyrischen Texte. Hier ist nicht nur ein ikonographisches Bild zu sehen, dass stellvertretend für die Person und das Wesen Georg Trakls insgesamt steht, sondern auch eine Versinnbildlichung seiner lyrischen Texte.

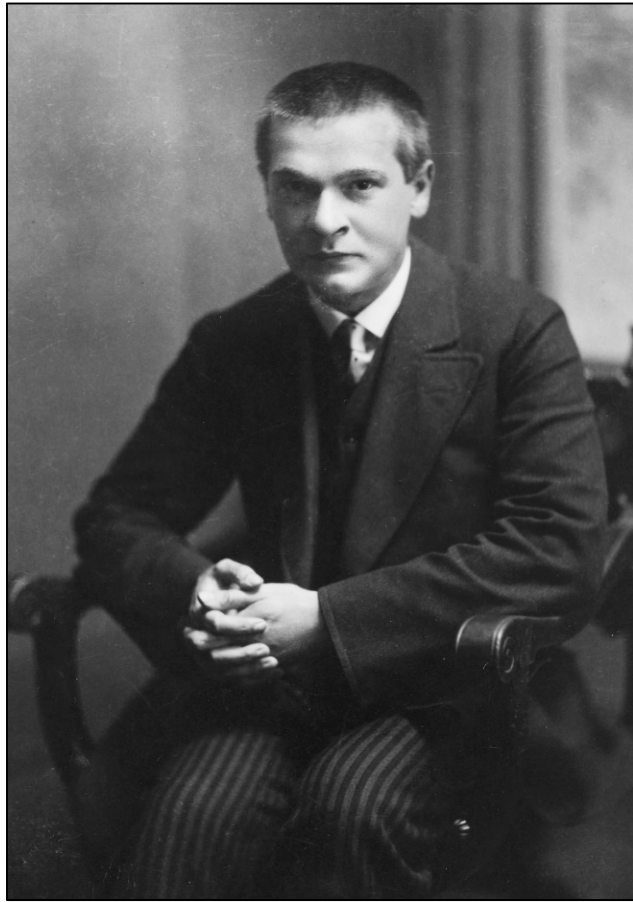


Abb. 29: Georg Trakl. 1914.

Diese berühmte Aufnahme Trakls ist es auch, die einem im Band *brennstabm* veröffentlichten foto-lyrischem Zyklus Thomas Klings zugrunde liegt – jedoch ohne dabei selbst abgedruckt zu sein.⁴¹⁸ Während die Verse in diesem foto-lyrischen Zyklus das Porträt Trakls beschreiben, ist dieses im Zyklus überhaupt nicht abgedruckt, sondern – laut einem Gespräch zwischen Thomas Kling und Marcel Beyer⁴¹⁹ – von Kling selbst bei einem „Altwarenhändler“ erworbene Aufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg. Es sind Bilder

⁴¹⁷ Basil, Otto: Georg Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 18. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003; vgl. Trilcke, Peer: Historisches Rauschen. Das geschichtslirische Werk Thomas Klings. Göttingen: Univ.-Verl. Göttingen 2010, S. 135.

⁴¹⁸ Kling, T.: aufnahme mai 1914.

⁴¹⁹ Vgl. hierfür Trilcke, P.: Historisches Rauschen, S. 139.

von Marinesoldaten und Seeschlachten. Diesen Fotografien zugeordnet ist je ein Vers, oder andersherum jedem Vers je eine Fotografie. Zusammengesetzt ergeben die Verse dabei folgendes Gedicht:

„der sizzta cool
+ is am plazzn.“

gefaltet, beherrscht; di beherrschn hände
gefaltet. in leicht vorgebeugter spannun'.
was für ringe unter befallenen augn.
gifte. di fielen.

HAT NOCH EIN HALBES JA + GRAMM

TRAKL (27)⁴²⁰

Die Verse lassen sich, wie bereits Peer Trilcke in seiner Untersuchung des Zyklus feststellt hat, recht eindeutig als Ekphrasis der eingangs erwähnten Aufnahme Trakls verstehen.⁴²¹ So finden sich Verweise auf die gefalteten Hände, die eingefallenen Augen und die leicht vorgebeugte Sitzhaltung, die auf dem Porträt Trakls zu erkennen sind. Dass die Verse dabei auf den ersten Blick in keinem erkennbaren Zusammenhang mit den Fotografien stehen, sorgte in den Rezension zum Zyklus dabei für einige Verwirrung.⁴²² So ist auf den ersten Blick weder semantisch noch formal ein Zusammenhang zwischen den Versen und den Fotografien zu erkennen. Erst der Verweis auf Trakl und die Kenntnis des oben beschriebenen Trakl-Porträts geben die Verse als eine Beschreibung eben dieser Fotografie zu erkennen.

Die ersten beiden als Zitat gekennzeichneten Verse stehen im Zyklus allein und werden ohne

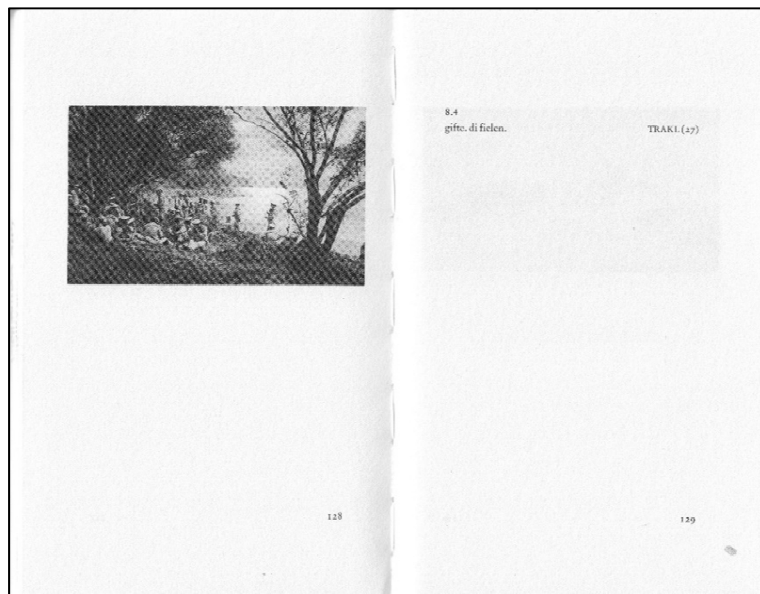


Abb. 30: Thomas Kling: aufnahme mai 1914. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 128-129.

⁴²⁰ Kling, T.: aufnahme mai 1914.

⁴²¹ Trilcke, P.: Historisches Rauschen, S. 135.

⁴²² Vgl. ebd., S. 134–135.

Fotografie lediglich vom Titel – *aufnahme mai 1914* – begleitet. Es folgt die erste Doppelseite, auf der ebenfalls lediglich ein Vers auf der rechten Hälfte abgedruckt ist. Eingeleitet durch die Nummerierung „8.1“, die beginnend bei „8.0“ jeden Vers bis „8.5“ zählt. Auf der nächsten Doppelseite ist auf der linken Hälfte die erste Fotografie abgedruckt, begleitet vom Vers „8.2“, der wie auf den beiden vorhergehenden Doppelseiten auf der rechten Hälfte abgedruckt ist. Da der erste Vers jedoch ohne Fotografie abgedruckt ist, lassen sich Fotografie und Vers nicht nur als Verbindung auf einer Doppelseite verstehen – zugehörig wäre dann die linke Fotografie und der rechts von ihr abgedruckte Vers – sondern der Vers „8.1“ würde sich auf die folgende, links vom Vers „8.2“ abgedruckte Fotografie auf der Rückseite beziehen.

Auf den nächsten drei Doppelseiten folgen ebenfalls Kombinationen aus je einer Fotografie und einem Vers, wobei auf der letzten Doppelseite des Zyklus lediglich zwei Fotografien abgedruckt sind. Dies unterstützt die Vermutung, dass die Verse sich auf die jeweils folgende und nicht auf die, auf dersel-

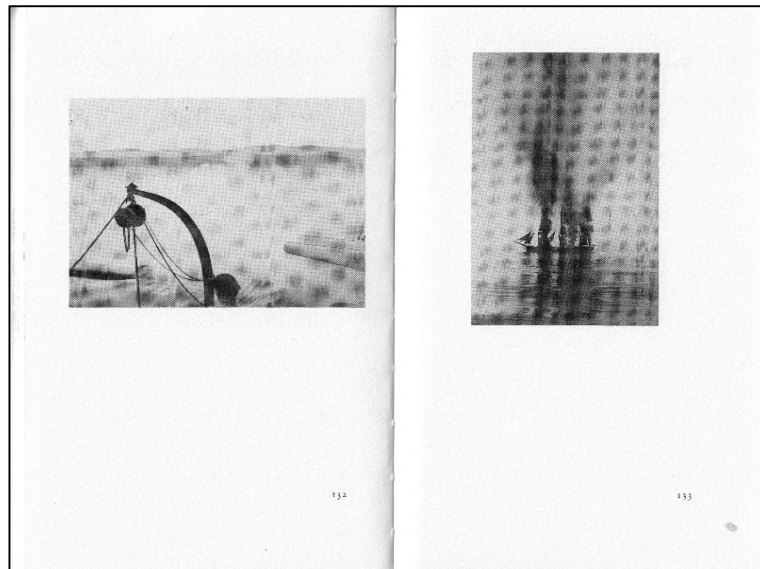


Abb. 31: Thomas Kling: *aufnahme mai 1914. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 132-133.*

ben Seite abgedruckte, vorhergehende Fotografie beziehen. Beendet würde der Zyklus dann von einer einzelnen Fotografie, analog zum Beginn des Zyklus mit einem einzelnen Vers. Diese letzte Fotografie ist dabei auch identisch mit der Fotografie, die auf dem Umschlag des Bandes abgedruckt ist: ein brennendes Segelschiff auf offenem Meer, das, vermutlich nach einem Kampf, im stillen Wasser auf seinen nahenden Untergang wartet. Die vorhergehenden Fotografien zeigen ebenfalls Kriegsszenen, die die Vorbereitung im

Hafen, den Aufbruch, sowie den konkreten Kampf und die daraus resultierende Zerstörung abbilden.⁴²³

Lassen sich die einzelnen Verse in ihrer doppelseitigen Kombination mit einer Fotografie auf den ersten Blick als eine Art erläuternde Bildunterschrift verstehen, erschließt sich bei genauerem Hinsehen respektive genauerer Lektüre kein erkennbarer Zusammenhang zwischen den Versen und den Gedichten.⁴²⁴

Erst wenn man die Verse als die Beschreibung eines fotografischen Porträts Georg Trakl entschlüsselt hat, ergibt sich ein mögliches Zusammenwirken der Verse und Fotografien: Die Verbindung des Dichters Georg Trakl und seiner lyrischen Texte mit dem Ersten Weltkrieg. Dies betont auch Trilcke, der den Zyklus in eben dieser Kombination des Ersten Weltkriegs mit der Person Georg Trakl verstanden wissen will:

Denn das Merkwürdige an „aufnahme mai 1914“ ist doch, dass eben nicht die „aufnahme“ aus dem „mai 1914“, also das Trakl-Foto, sondern eine narrativ organisierte Bildsequenz abgedruckt wurde, die nun, darauf deutet der nahegelegte Bild-Text-Bezug hin, anstelle des Trakl-Fotos steht. Und genau darum geht es meiner Meinung: Dass das einzelne Datum, diese Momentaufnahme von Trakl, überlagert wird von einem in den anderen Fotos präsentierten Narrativ. Für den nachzeitigen Blick ist dieses Datum stets schon überlagert von jener Geschichte, die den Kriegsausbruch erzählt und an dessen Ende Trakls Tod steht.⁴²⁵

Eine These, die Trilcke unter anderem auf eine Aussage Klings stützen kann. So proklamierte dieser, dass die Verse „ein berühmtes Fotoporträt Georg Trakls und dessen psychische Verfassung im Jahr des Kriegsausbruchs 1914 [...] zu beschreiben versucht.“⁴²⁶

⁴²³ Trilcke erkennt in dieser Bildfolge eine gewisse narrative Ordnung, die einen Bogen von Beginn bis Ende des Ersten Weltkriegs spannt. Vgl. ebd., S. 137.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 132–139: „Ursache der Ratlosigkeit ist dabei zunächst und vor allem der erwartete, aber nicht herstellbare Bezug zwischen Text und Bild, der durch die Anordnung der beiden Medien nahegelegt wird, zitiert die dominierende Anordnung – ein Foto, daneben eine Zeile – doch die Darstellungskonventionen des Publikationsgenres ‚Bildband‘. Dessen konventionalisierter Funktionszusammenhang zwischen Text und Bild wird jedoch gerade nicht hergestellt, der Text gibt weder Aufschluss etwa über Thema, Entstehungszeitpunkt oder Urheber der Fotografien noch kommentiert er diese anderweitig. Stattdessen beschreibt und kommentiert der Text ein anderes, nicht abgedrucktes Foto. Kling hat darauf selbst hingewiesen: Ein ‚berühmtes Fotoporträt Georg Trakls‘ habe er mit den Zeilen ‚zu beschreiben versucht‘.“

⁴²⁵ Ebd., S. 138.

⁴²⁶ Kling, Thomas: Botenstoffe. Köln: DuMont 2001, S. 89. Vgl. auch Zemanek, E.: Snap, Polaroid, et al., S. 82.

Das lyrische, aus der Betrachtung einer Fotografie abgeleitete Porträt Trakls, wird kombiniert mit einer fotografischen Dokumentation des Ersten Weltkriegs, ebenso wie diese fotografischen Dokumente des Ersten Weltkriegs mit dem lyrischen Porträt Trakls verbunden wird. Wie in einer Doppelbelichtung einer Fotografie schieben sich die abgedruckten Fotografien vor das in den Versen beschriebene Porträt Trakls, respektive die Verse als Ekphrasis der Porträtaufnahme Trakls, vor die Fotografien.

Im Zyklus *aufnahme mai 1914* werden die laut Paratext auf einem Flohmarkt erworbenen und gänzlich unkommentierten Privataufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg mit je einem von insgesamt sieben Versen verbunden, die sich zusammengenommen als Ekphrasis eines ikonischen Trakl-Porträts verstehen lassen. In der Kombination aus Fotografien und Versen wird so der Erste Weltkrieg mit dem Dichter Georg Trakl und seinen Texten verbunden. Die Person Georg Trakl wird so als Symbol für den Ersten Weltkrieg gedeutet, ebenso wie dieser zum Symbol für den Dichter Georg Trakl wird. Diese symbolische Verbindung konstituiert sich in der Kombination der lyrischen Texte und fotografischen Bilder, in der so eine referentielle – biographisch-faktuale – mit einer ästhetischen – symbolisch-metaphorischen – Funktion verbunden wird.

5 Zusammenfassung und Ausblick: Ästhetik und Referenz

Ausgehend von der Beobachtung, dass in den letzten Jahren vermehrt foto-lyrische Arbeiten veröffentlicht wurden, wurden in dieser Arbeit auf Grundlage einer medien- und genrespezifischen Theorie der Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität lyrischer Texte und fotografischer Bilder ausgewählte foto-lyrische Arbeiten der jüngeren Gegenwart untersucht. Die in den Analysen kritisch hinterfragte Ausgangshypothese lautete dabei, dass lyrische Texte konventionell als fiktional verstanden werden, fotografische Bilder hingegen konventionell als faktual.

Als theoretische und methodische Grundlage für die Analyse ausgewählter foto-lyrischer Arbeiten der jüngeren Gegenwart, wurden zunächst die Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität lyrischer Texte und fotografischer Bilder gattungs- und medienspezifisch herausgearbeitet (Kapitel 3). Dafür wurden in einem ersten Schritt Faktualität und Fiktionalität als transmedial gültige Kommunikationspraktiken definiert, wobei davon ausgegangen wurde, dass die Regeln und Konventionen für deren Zustandekommen sowohl medien- wie gattungsspezifisch ausdifferenzieren sind (Kapitel 3.1).

Entsprechend wurden in einem ersten Abschnitt des theoretischen Teils die gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen des Verständnisses lyrischer Texte als fiktional oder faktual herausgearbeitet (Kapitel 3.2). Hierfür wurden, ausgehend von einem Mehrkomponentenmodell und einer Prototypentheorie nach Müller-Zettelmann und Wolf, die Konventionen und Regeln für das Verständnis eines Textes als lyrisch mit den Konventionen und Regeln für das Verständnis eines Textes als fiktional oder faktual verglichen. Untersucht wurde dabei, inwiefern eine für lyrische Texte spezifische Kommunikationssituation (Kapitel 3.2.2), eine für diese typische Ästhetizität (Kapitel 3.2.3) und eine für diese typische Temporalität (Kapitel 3.2.4) deren Verständnis als faktual oder fiktional bestimmen.

In Kapitel 3.2.1 wurde zunächst eine für faktuale Texte konstitutive Kommunikationssituation – die Identität von Autor- und Äußerungsinstanz – sowie eine für fiktionale Texte konstitutive Kommunikationssituation – die Trennung von Autor- und Äußerungs-

instanz – festgehalten. Anschließend wurde nach einer für lyrische Texte (proto-)typischen Kommunikationssituation gefragt, wobei zwar mit Bezug auf die Lyriktheorien von Müller-Zettelmann und Fischer eine für lyrische Texte – oder zumindest für einen bestimmten Typus lyrischer Texte – typische Identifizierung von Autor- und Äußerungsinstanz festgehalten werden konnte, diese jedoch nicht als konstitutiv für das allgemeine Verständnis lyrischer Texte definiert werden kann. Entsprechend kann auch kein prinzipielles Verständnis lyrischer Texte als faktual oder fiktional festgehalten werden. Vielmehr muss am konkreten Einzelfall entschieden werden, ob der vorliegende lyrische Text – unter Berücksichtigung einer für lyrische Texte typischen Kommunikationssituation – als faktual oder fiktional verstanden werden kann.

Eine in Kapitel 3.2.3 mit Bezug auf Zymner für lyrische Texte als prototypisch festgehaltene Ästhetizität kann dabei auf den ersten Blick als Nicht-Faktualitäts-Marker verstanden werden. So wird als faktual verstandenen Texten konventionell weniger Freiraum hinsichtlich ihrer ästhetischen Gestaltung zugesprochen, wie als fiktional verstandenen Texten.⁴²⁷ Auch aus diesem Befund lässt sich jedoch weder ein prinzipielles Verständnis lyrischer Texte als faktual noch als fiktional ableiten. Ausgehend von der Unterscheidung zwischen einer referentiellen und einer ästhetischen Funktion medialer Äußerungen wurde vielmehr die These vertreten, dass lyrischen Texten in einem besonderen Maße eine ästhetische Funktion zugesprochen wird. Für das Verständnis einer Äußerung, die primär in einer ästhetischen Funktion verstanden wird, ist ihr Verhältnis zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit – und damit auch die Frage nach deren Verständnis als faktual oder fiktional – jedoch weniger relevant.⁴²⁸

⁴²⁷ Vgl. etwa Franzen, J.: *Factuality and Convention*.

⁴²⁸ Wird eine Darstellung primär hinsichtlich einer ästhetischen Funktion verstanden, wird ihre Rezeption wesentlich auf das *Wie* ihrer Darstellung gelenkt. Das Verhältnis der Darstellung zu einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit rückt dabei in den Hintergrund. Dabei wurde festgehalten, dass für das Verständnis lyrischer Texte eine ästhetische Funktion dominiert und in Anschluss an Ansätze der neueren Lyrikforschung so eine für lyrische Texte typische referentielle Un(ter)bestimmtheit erklärt werden kann. Doch auch fotografische Bilder, die primär in einer referentiellen Funktion als faktual verstanden werden, können auch in einer ästhetischen Funktion weder als faktual oder als fiktional verstanden werden.

Dabei schließt eine ästhetische Funktion einer Äußerung eine referentielle Funktion keinesfalls prinzipiell aus. So kann auch lyrischen Texten, denen im besonderen Maße eine ästhetische Funktion zugeschrieben wird, auch eine referentielle Funktion zugesprochen werden. Aus einer für lyrische Texte prototypischen Ästhetizität – und eine prototypische ästhetische Funktion lyrischer Texte – kann also weder eine für lyrische Texte konstitutive Fiktionalität, noch deren prinzipielle Nicht-Referenzialität geschlussfolgert werden. Auch hier wurde also festgehalten, dass am konkreten Einzelfall entschieden werden muss, ob der vorliegende lyrische Text – unter Berücksichtigung einer für lyrische Texte prototypischen ästhetischen Funktion – als faktual oder fiktional verstanden werden kann.

Abschließend wurde in Kapitel 3.2.4 untersucht, inwiefern lyrischen Texten eine typische Temporalität zugesprochen werden kann und inwiefern eine solche deren Verständnis als faktual oder fiktional beeinflussen kann. Hier konnte festgehalten werden, dass eine spezifische Temporalität – konkret die Simultaneität im Sinne der Behauptung der Gleichzeitigkeit der Darstellung mit dem Dargestellten – zwar als typisch für lyrische Texte verstanden werden kann. Jedoch ist eine solche Simultaneität weder für lyrische Texte konstitutiv, noch kann aus einer solchen Simultaneität systematisch ein Verständnis als faktual oder fiktional abgeleitet werden. Auch aus einer für lyrische Texte typischen Temporalität kann also kein prinzipielles Verständnis lyrischer Texte als faktual oder fiktional abgeleitet werden.

Die zu Beginn aufgestellte These, dass lyrische Texte prinzipiell als fiktional verstanden werden, musste also in der Untersuchung der gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen der Fiktionalität und Faktualität lyrischer Texte revidiert werden. Ausgehend von einer an einem Mehrkomponentenmodell und einer Prototypentheorie orientierten Definition der Lyrik als eine von bestimmten Regeln und Konventionen bestimmte Kommunikationspraxis – und dem Vergleich dieser Konventionen und Regeln für das Verständnis eines Textes als lyrisch mit den Konventionen und Regeln für das Verständnis eines Textes als faktual oder fiktional – konnte weder eine prinzipielle Fiktionalität noch eine prinzipielle Faktualität lyrischer Texte festgehalten werden.

Vielmehr muss die Frage, ob ein lyrischer Text als faktual oder fiktional verstanden werden kann, am konkreten Einzelfall entschieden werden. Dies bedeutet jedoch explizit nicht, dass die Konventionen und Regeln für das Verständnis eines Textes als lyrisch von

den Konventionen und Regeln für das Verständnis eines Textes als faktual oder fiktional prinzipiell zu trennen sind. Im Gegenteil konnte gezeigt werden, dass sowohl eine für lyrische Texte typische Kommunikationssituation, sowie eine für lyrische Texte typische Ästhetizität, einen signifikanten Einfluss auf die Frage haben können, ob ein konkreter Text als faktual oder fiktional verstanden werden kann. Die These, dass die Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität gattungsspezifisch ausdifferenzieren sind, konnte also bestätigt werden.

Im zweiten Abschnitt des theoretischen Teils wurde nach den medienspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität fotografischer Bilder gefragt (Kapitel 3.3). In diesem Fall lautete die Ausgangshypothese, dass fotografische Bilder – konträr zu lyrischen Texten – prinzipiell als faktual verstanden werden würden. Analog zur Untersuchung der gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität lyrischer Texte, wurden dafür die spezifischen Konventionen und Regeln für das Verständnis fotografischer Bilder mit den Konventionen und Regeln für das Verständnis einer Äußerung als faktual oder fiktional verglichen.

In einem ersten Kapitel wurde gefragt, inwiefern aus der wirkmächtigen Definition fotografischer Bilder als indexikalische Zeichen, ein Verständnis derselben als faktual abgeleitet werden kann (3.3.1). Definiert als indexikalische Zeichen wurden Fotografien immer wieder als *Abdrücke der Wirklichkeit* verstanden, zu der sie entsprechend in einem kausalen Verhältnis stehen würden: Die Wirklichkeit bedingt das fotografische Bild. Aus dieser produktionstheoretischen Perspektive, in der fotografische Bilder in ihren materiellen Entstehungsbedingungen definiert werden, lässt sich dabei die eingangs aufgestellte These einer für das Verständnis fotografischer Bilder konstitutiven Faktualität bestätigen. Als unmittelbare *Abbilder der Wirklichkeit* würde das auf einer Fotografie Dargestellte stets mit dieser Wirklichkeit verknüpft sein und entsprechend als faktisch zu verstehen. Sollte das auf einer Fotografie Abgebildete dennoch der Fiktivität überführt werden, würde die entsprechende Fotografie der Lüge oder Täuschung bezichtigt werden können.

Eine solche produktionstheoretische Perspektive verkennt jedoch, dass fotografische Bilder zwar stets *Abdrücke der Wirklichkeit* im Sinne der Speicherung von Lichtreflexionen auf einem Trägermedium sind, dass für das Verständnis fotografischer Bilder jedoch nicht allein deren materielle Entstehungsbedingungen ausschlaggebend sein müssen. So

konnte anhand verschiedener Beispiele nachgewiesen werden, dass es auch fotografischen Bildern erlaubt sein kann fiktive Elemente zu beinhalten; und zwar ohne der Lüge oder Täuschung bezichtigt zu werden. Aus der Indexikalität fotografischer Bilder – und damit ihrer Medialität – lässt sich also nicht deren prinzipielles Verständnis als faktual – und damit eine für Fotografien konstitutive Kommunikationspraxis – ableiten.

In einem zweiten Kapitel (3.3.2) wurde untersucht, inwiefern eine für fotografische Bilder als prototypisch verstandene Objektivität deren Verständnis als faktual oder fiktional beeinflussen kann. Eine solche ist dabei eng an das im vorherigen Kapitel herausgearbeitete Verständnis fotografischer Bilder als indexikalische Zeichen geknüpft. Die These einer für fotografische Bilder konstitutiven Objektivität beruht dabei im Wesentlichen auf der Annahme, dass Fotografien einem *natürlichen*, chemisch-physikalischen Entstehungsprozess unterliegen würden und deshalb von jeglicher subjektiven Einflussnahme eines potentiell gestalterisch tätigen Subjekts befreit wären. Analog zur Annahme, dass fotografische Bilder aufgrund einer für sie konstitutiven Indexikalität stets als faktual zu verstehen wären, kann auch aus einer für fotografische Bilder als konstitutiv verstandenen Objektivität ein Verständnis derselben als faktual abgeleitet werden. Weil es einem menschlichen Subjekt überhaupt nicht möglich wäre gestalterisch in ein fotografisches Bild einzugreifen, könnte das auf einer Fotografie Dargestellte überhaupt nicht fiktiv im Sinne von erfunden sein.

Die These einer für fotografische Bilder konstitutiven Objektivität konnte jedoch widerlegt werden. So konnte mit Bezug auf neuere Ansätze in der Fotografietheorie nicht nur nachgewiesen werden, dass es nicht erst seit der Digitalfotografie eine Vielzahl von Parametern gibt, anhand derer gestalterisch Einfluss auf ein fotografisches Bild genommen werden kann. Das Verständnis einer Fotografie kann sich auch primär auf das *Wie* der Darstellung beziehen, wobei aus dieser ästhetischen Perspektive eine referentielle Funktion und damit auch ein Verständnis des Bildes als faktual in den Hintergrund tritt. Auch fotografischen Bildern kann also eine ästhetische Funktion zugesprochen werden, in der subjektiv gestaltete Bilder in ihrer formalästhetischen Gestalt – und damit losgelöst von einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit – begriffen werden.

Auch für die Fotografie musste so die Ausgangshypothese, dass fotografische Bilder prinzipiell als faktual verstanden werden würden, revidiert oder genauer korrigiert werden. So lässt sich aus der Medialität fotografischer Bilder – konkret aus deren Indexikalität und Objektivität – prinzipiell weder eine faktuale noch eine fiktionale Kommunikationspraxis ableiten. Vielmehr konnte gezeigt werden, dass – analog zu den Erkenntnissen aus der Untersuchung der Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität lyrischer Texte – die Frage, ob ein fotografisches Bild als faktual oder fiktional verstanden werden kann, am konkreten Einzelfall entschieden werden muss. Auch hier bedeutet dies jedoch nicht, dass die Konventionen und Regeln für das Verständnis fotografischer Bilder prinzipiell unberührt sind von den Konventionen und Regeln für das Verständnis einer Äußerung als faktual oder fiktional. Im Gegenteil konnte auch in diesem Abschnitt – mit einem spezifischen Blick auf ein konventionelles Verständnis fotografischer Bilder als indexikalisch und objektiv – nachgewiesen werden, dass für die Antwort auf die Frage, ob ein konkretes fotografisches Bild als faktual oder fiktional verstanden werden kann, die medienspezifischen Konventionen und Regeln für das Verständnis fotografischer Bilder ausschlaggebend sein können.

Der theoretische Teil dieser Arbeit, die Untersuchung der gattungs- und medienspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen der Faktualität und Fiktionalität lyrischer Texte und fotografischer Bilder, ist die methodische Grundlage für das zentrale Erkenntnisinteresse dieser Arbeit: Die exemplarischen Analysen ausgewählter foto-lyrischen Arbeiten der jüngeren Gegenwart, konkret von Angela Krauß' *Eine Wiege*, Barbara Köhlers *Istanbul, zusehends* und den Zyklen *mahlbezirk*, *blick auf beowulf* und *aufnahme mai 1914* von Thomas Kling und Ute Langanky.

In einem ersten Abschnitt wurde sich dabei Krauß' *Eine Wiege* gewidmet. Bereits im Paratext wird für diesen, primär über die Fotografien, ein Verständnis als autobiographisch und faktual indiziert. Die abgebildeten Fotografien sind dabei laut Paratext Aufnahmen aus der Kindheit der Autorin und somit als autobiographische Dokumente zu verstehen. Die den Fotografien zugeordneten Gedichte könnten entsprechend als *Bekanntnis* der Autorin verstanden werden. Doch bereits im Paratext wird dieses Verständnis der Verse als autobiographisch und faktual mit Bezug auf ein Zitat von Krauß selbst problematisiert (vgl. Kapitel 4.1.1).

Ausgehend von dieser bereits im Paratext angedeuteten Spannung zwischen der Markierung der vorliegenden Verse als autobiographisch und fiktional wurden im Anschluss die Gedichte selbst untersucht (Kapitel 4.1.2). Auch hier konnte festgehalten werden, dass die lyrischen Texte im Verweis auf die Fotografien zwar immer wieder eine autobiographisch-faktuale Lesart indizieren, gleichzeitig jedoch in der Distanzierung von den Fotografien immer wieder die Trennung von Autor- und Äußerungsinstanz behauptet wird.

Diese Spannung zwischen der Möglichkeit eines Verständnisses der Texte als faktual und als fiktional wird dabei primär über die Kombination und die Verweisstrukturen zwischen den lyrischen Texten und den fotografischen Bildern aufgebaut. Da die Fotografien im Paratext als autobiographisch-faktuale Dokumente markiert sind, lässt sich die Identifizierung der Äußerungsinstanz mit den Fotografien als Faktualitätssignal verstehen, die Distanzierung der Äußerungsinstanz zu den Fotografien und den auf ihnen dargestellten Personen hingegen als Fiktionalitätssignal.

Doch nicht nur das Verständnis der Gedichte als faktual oder fiktional ist in der Analyse der Kombination der lyrischen Texte und fotografischen Bilder zweifelhaft. So wurde in Kapitel 4.1.3 abschließend untersucht, inwiefern nicht auch das im Paratext indizierte Verständnis der Fotografien als autobiographisch-faktuale Dokumente mitunter kritisch hinterfragt werden kann. So werden die Fotografien außerhalb des Paratexts lediglich durch die lyrischen Texte kontextualisiert. Es sind weder Bildunterschriften noch andere Erläuterungen zu finden, die eindeutig markieren würden, wer auf den Fotografien wann und wo dargestellt ist.

Die Verweise in den Gedichten auf die Fotografien bleiben dabei häufig mehrdeutig, so dass oft unklar, oder zumindest nicht eindeutig entscheidbar ist, wer denn auf den Bildern zu erkennen ist. Diese Unbestimmtheit der Fotografien stellt deren Verständnis als faktual bereits in Frage, da oft nicht eindeutig zu bestimmen ist, wer denn nun überhaupt Angela Krauß auf den Fotografien ist, wer ihre Mutter oder wer ihr Vater. Darüber hinaus ist vereinzelt auch eine Bearbeitung der Fotografien erkennbar, die ihre referentielle Funktion als faktuale Dokumente zumindest fraglich erscheinen lassen. Außerdem erschließen sich einige Fotografien in der Kombination mit den lyrischen Texten weniger in einer referentiellen, sondern vielmehr in einer ästhetischen Funktion, etwa als assoziative Bezugnahmen.

Insgesamt konnte in der Analyse von Krauß *Eine Wiege* festgehalten werden, dass zwar im Paratext ein konventionelles Verständnis fotografischer Bilder als faktual indiziert wird – und so auch die lyrischen Texte im Verweis auf die Fotografien als faktual verstanden werden können – gleichzeitig jedoch in den Gedichten ein solches Verständnis der Fotografien und der Gedichte als faktual immer wieder gezielt in Frage gestellt oder sogar explizit abgelehnt wird. Darüber hinaus sind es auch die Fotografien selbst, denen in der Kombination mit den lyrischen Texten teils weniger eine referentielle, als vielmehr eine ästhetische Funktion zugeschrieben werden kann.

Während im Paratext die Fotografien in ihrer Indexikalität und Objektivität als autobiographisch-faktuale Dokumente markiert werden, wird in den lyrischen Texten ein solches immer wieder gezielt hinterfragt. Die Kombination der fotografischen Bilder und lyrischen Texten bestimmt nicht nur das Verständnis der lyrischen Texte, sondern auch jenes der fotografischen Bilder als faktual oder fiktional. Während im Paratext mit Bezug auf die Indexikalität fotografischer Bilder ein Verständnis derselben als faktual indiziert wird – und die lyrischen Texte in der Identifizierung sowie Distanzierung gleichzeitig ein Verständnis als faktual und fiktional indizieren – wird ein Verständnis der Fotografien als faktual nicht zuletzt durch die dezidierte Ästhetizität der Bilder zumindest teilweise hinterfragbar.

Im zweiten Abschnitt wurde Barbara Köhlers *Istanbul, zusehends* einer detaillierten Analyse unterzogen. Auch hier konnte zunächst – analog zu Krauß' *Eine Wiege* – festgehalten werden, dass im Paratext ein Verständnis der Fotografien als faktual indiziert wird (Kapitel 4.2.1). Die Fotografien wären laut Paratext auf einer Reise der Autorin nach Istanbul entstanden und würden deren Aufenthalt in der Stadt dokumentieren. Bereits im Paratext wird über das Genre des Reiseberichts so eine Spannung zwischen einer referentiellen Funktion der fotografischen Bilder und einer ästhetischen Funktion der lyrischen Texte aufgerufen.

Doch in der genaueren Untersuchung der formalen Gestaltung des Bandes konnte nachgewiesen werden, dass den Fotografien keinesfalls ausschließlich eine referentielle Funktion als Dokumente einer tatsächlich stattgefundenen Reise zukommt (Kapitel 4.2.2). In ihrer deutlich erkennbaren collagenartigen Bearbeitung ist die Kombination der Fotografien und Gedichte eindeutig als gestaltet zu erkennen. Auch die Fotografien erschlie-

ßen sich also keinesfalls ausschließlich in einer referentiellen Funktion als faktuale Dokumente einer tatsächlich stattgefundenen Reise der Autorin Barbara Köhler, sondern auch in einer ästhetischen Funktion in ihrer formalen Gestaltung.

Neben der formalen Gestalt des Bandes – der collagenhaften Gestaltung der Fotografien und Gedichte – sind es jedoch in erster Linie die Gedichte, die immer wieder ein Verständnis der Fotografien in ihrer formalästhetischen Gestalt indizieren (Kapitel 4.2.3). Gleichzeitig wird jedoch in den Gedichten auch auf eine außermedial allgemein als gültig anerkannte Wirklichkeit verwiesen, so dass den lyrischen Texten wiederum, zumindest teilweise, auch eine referentielle Funktion zugesprochen werden kann.

Zusammenfassend konnte festgehalten werden, dass die Gedichte und Fotografien, respektive deren Kombination, in Köhlers *Istanbul, zusehends* sich erst in der Kombination einer referentiellen und einer ästhetischen Funktion erschließen (Kapitel 4.2.4). Ebenso wie den Gedichten durch die Kombination mit den Fotografien teils eine referentielle Funktion zugeschrieben werden kann, kann den Fotografien durch die Kombination mit den Gedichten – und der intermedialen Verweise auf die formalästhetische Gestalt der Bilder – immer wieder eine ästhetische Funktion zugeschrieben werden. Fotografien und Gedichte können ebenso als dokumentarischer Bericht einer tatsächlich stattgefundenen Reise der Autorin verstanden werden, wie als poetologische Reflexion über die Möglichkeiten und Bedingungen des Berichtens selbst; respektive erst die Verbindung dieser beiden Ebenen wird der Kombination der lyrischen Texte und fotografischen Bilder in Köhlers *Istanbul, zusehends* gerecht.

In einem dritten Abschnitt wurde sich Thomas Klings foto-lyrischen Zyklen *mahlbezirk* und *aufnahme mai 1914* gewidmet, sowie dem in Zusammenarbeit mit Ute Langanky entstandenen Zyklus *blick auf beowulf* (Kapitel 4.3). Im zweiten untersuchten Zyklus *beowulf spricht* sind es Fotografien von Ute Langanky, die mit Gedichten von Kling kombiniert werden (Kapitel 4.3.1). Die Gedichte sind dabei unmittelbar auf den Fotografien abgedruckt, so dass Bild und Text eine formale Einheit ergeben. Leitmotiv ist dabei die Beowulf-Saga und die Frage der Überlieferung vergangenen Wissens durch Mythen und Legenden.

Gleichzeitig werden die Fotografien und Gedichte im Paratext – sowie durch einzelne Verweise in den Gedichten selbst – als autobiographische Dokumente markiert, die auf

einer Reise von Kling und Langanky entstanden wären. Eine Reise von Kiel nach Kopenhagen, die selbst als Verweis auf den Beowulf-Mythos und seine geographische Verortung verstanden werden kann. Auch wenn sich das Zusammenwirken der Gedichte und Fotografien primär auf einer formalästhetischen Ebene vollzieht – und Bilder wie Texte sich so in einer ästhetischen Funktion verstehen lassen – so werden Gedichte wie Fotografien über diesen autobiographischen Kontext mit einer auch außermedial allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit verknüpft. Die primär auf einer formalästhetischen Ebene vollzogene Kombination der lyrischen Texte und fotografischen Bilder, in der auf die Medialität fotografischer Bilder wie lyrischer Texte gleichermaßen reflektiert wird, kommt so auch eine referentielle Funktion.

Im zweiten untersuchten Zyklus *mahlbezirk* sind es Aufnahmen einer alten Mühle, die mit Gedichten Klings kombiniert werden (Kapitel 4.3.2). Die Verse verweisen dabei immer wieder explizit auf die Fotografien und das auf ihnen Dargestellte. Die lyrischen Beschreibungen der Mühle und ihres Herzstücks, des Mahlsteins, lassen sich jedoch weniger – wie sich vielleicht zunächst vermuten lassen würde – ausschließlich als Ekphrasis der Fotografien verstehen, sondern erschließen sich vor allem als poetologische Metaphern auf die Medialität der lyrischen Texte wie fotografischen Bilder.

So werden etwa die Lichtverhältnisse auf den Fotografien als Anlass genommen, um über die Medialität fotografischer Bilder zu reflektieren, ebenso wie die einzelnen Elemente der Mühle als Anlass für eine Reflexion auf die Medialität der Sprache dienen. Fotografien wie Gedichte lassen sich so weniger als Beschreibung einer konkreten Mühle verstehen, zumal völlig unkommentiert bleibt, welche Mühle hier überhaupt wann und wo dargestellt wird. Die allgemeinen Erläuterungen über den Aufbau und die Funktionsweise einer Mühle sind vielmehr der Ausgangspunkt für poetologische Reflexionen auf die Medialität von (fotografischen) Bildern und (lyrischer) Sprache. Sowohl den Fotografien wie den Texten lässt sich entsprechend nur sehr bedingt eine referentielle Funktion zuschreiben. Vielmehr indizieren die Gedichte ein Verständnis der Fotografien und Texte in einer ästhetischen Funktion als poetologische Reflexionen auf die eigene mediale Verfasstheit.

Im dritten untersuchten foto-lyrische Zyklus von Kling, *aufnahme mai 1914*, wird in der Kombination der Fotografien und Verse der Dichter Georg Trakl und sein lyrisches Werk mit dem Ersten Weltkrieg verbunden (Kapitel 4.3.3). Die laut Paratext auf einem

Flohmarkt erworbenen Privataufnahmen der Marine im Ersten Weltkrieg werden kombiniert mit einzelnen Versen, die zusammengenommen als die Ekphrasis eines ikonischen Porträts Trakls verstanden werden können, das jedoch selbst überhaupt nicht abgedruckt ist.

Der Erste Weltkrieg wird in der Kombination der fotografischen Bilder und lyrischen Versen mit der Person respektive dem Dichter Trakl und seinen lyrischen Texten verbunden. Diese sich formal in der intermedialen Kombination der Fotografien und Verse vollziehende symbolische Verbindung kommt dabei sowohl eine referentielle – immerhin referieren die Verse auf eine Porträtaufnahme Trakls und können entsprechend biographisch verstanden werden – wie eine ästhetische Funktion zu. So kann die Person Trakl und ihr Werk als Symbol für den Ersten Weltkrieg verstanden werden sowie dieser als Symbol für den Dichter Trakl und seine Texte.

Zusammenfassend kann in der Analyse der ausgewählten foto-lyrischen Arbeiten die im theoretischen Teil aufgestellte These bestätigt werden: Für eine umfassende Untersuchung foto-lyrischer Arbeiten ist die Berücksichtigung der medien- und gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität in der Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder von zentraler Relevanz. So ist in der Analyse der Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität in der intermedialen Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder sowohl eine für lyrische Texte typische Kommunikationssituation – primär in Krauß' *Eine Wiege* – als auch eine für lyrische Texte typische Ästhetizität – primär in Köhlers *Istanbul, zusehends* und Klings foto-lyrischen Zyklen – zu berücksichtigen.

Für die Untersuchung der ausgewählten foto-lyrischen Arbeiten hat sich jedoch nicht nur die spezifische Verfasstheit der lyrischen Texte, sondern auch jene der fotografischen Bilder als relevant herausgestellt. Kennzeichnend für die untersuchten foto-lyrischen Arbeiten ist es dabei, dass immer wieder ein konventionelles Verständnis der lyrischen Texte und der fotografischen Bilder kritisch hinterfragt wird. Für die exemplarische Untersuchung der ausgewählten foto-lyrischen Arbeiten hat sich dabei die Unterscheidung zwischen einer referentiellen Funktion und einer ästhetischen besonders bewährt. So wird im autobiographischen Anspruch in *Eine Wiege* nicht nur eine für lyrische Texte eher unkonventionelle referentielle Funktion feststellen, sondern auch eine für fotografische

Bilder eher ungewöhnliche ästhetische Funktion, die auch dem im Paratext indizierten Verständnis fotografischer Bilder als autorfaktuale Dokumente entgegensteht.

Die Kombinationen aus lyrischen Texten und fotografischen Bildern in *Istanbul, zu-sehends* wiederum lassen sich sowohl als faktualer Reisebericht wie als poetologische Metareflexion über die Möglichkeiten und Bedingungen des Berichtens in der Sprache und der Fotografie verstehen. Die als faktuale Dokumente gekennzeichneten Fotografien erschließen sich dabei immer wieder erst in ihrer ästhetischen Dimension, während sich die lyrischen Texte immer wieder auch als Berichte einer tatsächlich stattgefundenen Reise verstehen lassen. Die untersuchten foto-lyrischen Zyklen von Kling und Langanky erschließen sich hingegen primär in einer ästhetischen Funktion, wobei auch hier vereinzelt, etwa durch autobiographische Bezüge, ein Verständnis der Texte und Fotografien in einer referentiellen Funktion als faktual indiziert wird.

Es konnte also in allen untersuchten foto-lyrischen Arbeiten in der Kombination der lyrischen Texte und fotografischen Bilder eine – mal mehr und mal weniger ausgeprägte – Verbindung einer referentiellen und einer ästhetischen Funktion festgehalten werden, die für das individuelle Verständnis der lyrischen Texte und fotografischen Bilder als faktual und fiktional ausschlaggebend ist. In der Kombination lyrischer Texte und fotografischer Bilder in foto-lyrischen Arbeiten der jüngeren Gegenwart wird so im Spannungsfeld von Fiktionalität und Faktualität auf die unterschiedlichen Möglichkeiten im Verhältnis medialer Darstellungen zu einer allgemein als gültig anerkannten Wirklichkeit reflektiert und so kritisch nach den Funktionen gefragt, die lyrischen Texten und fotografischen Bildern in unserer Gegenwart konventionell zugeschrieben werden.

Aus den Untersuchungsergebnissen dieser Arbeit ergeben sich dabei gleich mehrere mögliche Forschungsperspektiven. Die im theoretischen Teil dieser Arbeit vorgenommene Untersuchung der Konventionen und Regeln für das Verständnis lyrischer Texte und fotografischer Bilder als faktual und fiktional kann als ein Beitrag zu den medien- und gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität verstanden werden. Sie kann entsprechend als kritisch zu überprüfende Grundlage für eine weitergehende Untersuchung der medien- und gattungsspezifischen Möglichkeiten und Bedingungen von Faktualität und Fiktionalität dienen, etwa mit Blick auf den Film – oder auch bestimmte Filmgenres, wie der Docufiction oder der Mockumentary – aber auch anderer Medien, etwa der Darstellenden oder auch Bildenden Künste.

Vor allem jedoch können die hier vorgenommenen exemplarischen Analysen ausgewählter foto-lyrischer Arbeiten als methodische Grundlage für die Analyse weiterer foto-lyrischer Arbeiten, etwa von Ann Cotten, Kurt Drawert oder Esther Kinsky dienen. Die Unterscheidung zwischen einer ästhetischen und einer referentiellen Funktion ermöglicht es dabei dezidiert nach den Funktionen zu fragen, die lyrischen Texten und fotografischen Bildern in unserer Gegenwart zugeschrieben werden, respektive die diese sich selbst zuschreiben.

6 Foto-lyrische Arbeiten: Ein Überblick

- Kurt Tucholsky und John Heartfield: Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield. Berlin: Universum Bücherei für alle 1929.
- Bertolt Brecht: Kriegsfiabel. Berlin: Eulenspiegel Verlag 1955.
- Rolf Dieter Brinkmann:
 - godzilla. Gedichte. Köln: Wolfgang Hake 1968.
 - Vanille, in: März-Texte 1. Darmstadt: März 1969.
- Jürgen Becker: Eine Zeit ohne Wörter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.
- Rolf-Dieter Brinkmann: Westwärts 1 & 2. Gedichte. Reinbek: Rowohlt 1975.
- Thomas Brasch: Kargo. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Rolf-Dieter Brinkmann: Rom, Blicke. Reinbek: Rowohlt 1979.
- Ralf Kehrbach und Sascha Andersson: totenreklame. Berlin: Rotbuch 1983.
- Felix-Philipp Ingold, Schriebsal. Zürich: Edition Howeg 1985.
- Rolf-Dieter Brinkmann:
 - Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand. Reinbek: Rowohlt 1987.
 - Schnitte. Reinbek: Rowohlt 1988.
- Thomas Kling: brennstabm. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Gerhard Rühm: Die Winterreise dahinterweise. Klagenfurt: Ritter Verlag 1991.
- Shirin Neshat, Women of Allah. Abgerufen auf [28.05.2021]: <http://www.artnet.de/künstler/shirin-neshat>, 1994
- Barbara Köhler und Jörg van den Berg: cor responde. Duisburg: pict.im 1998.

- Thomas Kling und Ute Langanky, beowulf spricht, in: Thomas Kling. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik, 2000.
- Thomas Kling: Auswertung der Flugdaten. Köln: DuMont 2005.
- Ins Wort gesetzt, Zeitgenössische Lyrik zu Fotografien von Robert Häusser. Hrsg. v. Alfried Wieczorek, Robert Häusser und Claude W. Sui. Heidelberg: Edition Braus 2007.
- Albert Ostermaier: Wer sehen will. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Felix Philipp Ingold: Gegengabe. Basel: Urs Engeler Editor 2009.
- Ann Cotten und Kerstin Smelka: I, coleoptile. Berlin: Broken Dimanche Press 2010.
- Barbara Köhler: 36 Ansichten des Berges Gorwetsch. Zürich. Dörlemann 2013.
- Jürgen Kross und Nicole Ahland: Rufweiten. Fotografie und Lyrik. Stolzalpe: Wolfgang hager 2013.
- Esther Kinsky: Naturschutzgebiet. Berlin: Matthes & Seitz, 2013.
- Jayne-Ann Igel:
 - Umtriebe. Frankfurt am Main: Gutleut Verlag 2013.
 - vor dem licht. Frankfurt am Main: Gutleut Verlag 2014.
- Angela Krauß: Eine Wiege. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015.
- Barbara Köhler: Istanbul, zusehends. Düsseldorf: Lilienfeld-Verlag 2015.
- Daniela Seel: was weißt du schon von prärie. Berlin: Kookbooks Verlag, 2015.
- Claudia Rankine: Citizen. An American Lyric. Minneapolis: Graywolf Press 2015.
- Durs Grünbein: Die Jahre im Zoo. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015.
- Florian Günther: Genug Zeit zu verlieren. Mainz: Gonzo Verlag 2015.

- Kurt Drawert: Der Körper meiner Zeit. München: C.H. Beck 2017.
- Jose Oliver: 21 Gedichte aus Istanbul 4 Briefe & 10 Fotow:orte. Berlin: Matthes & Seitz 2016.
- Barbara Köhler: 42 Ansichten zu Warten auf den Fluss. Wien: Edition Korrespondenzen 2017.
- Dieter M. Gräf: Die große Chance. Berlin: Ausstellungskatalog 2017.
- Jayne-Ann Igel: die stadt hielt ihre flüsse im verborgenen. Frankfurt am Main: Gutleut Verlag 2018.
- Felix Philipp Ingold: Das Gegenteil von allem. Schönebeck: Moloko Print 2018.
- Das Gedicht & Sein Double. Die zeitgenössische Lyrikszene im Porträt. Hrsg. v. Nancy Hüniger, Helge Pfannenschmidt und Dirk Skiba. Dresden: edition AZUR 2018.
- Robert Frank: Good days quiet. Göttingen: Steidl Verlag 2019.
- Nora Gomringer und Reimar Limmer: Monster, Morbus, Moden. Berlin: Volland & Quist 2019.
- Esther Kinsky: Schiefen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020.
- Berit Glanz: Versuch G: Spuren im Eis. Abgerufen auf [28.05.2021]: <https://www.beritglanz.de/netzresidenz/2020/12/19/versuch-g, 2020>.
- Isabella Feimer: American apocalypse. Gedichte und Fotografien, Innsbruck: Limbus Verlag 2021.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, S. 2: Das Gedicht & Sein Double. Dresden: edition AZUR 2018, S. 16-17.
- Abb. 2, S. 4: Ins Wort gesetzt. Heidelberg: Edition Braus 2007, S. 80-81.
- Abb. 3, S. 96: William Lake Price: Don Quichote in His Study. 1857.
- Abb. 4, S. 99: Ralph Bartholomew Jr.: ohne Titel. 1954.
- Abb. 5, S. 129: Angela Krauß: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 6-7.
- Abb. 6, S. 130: Angela Krauß: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 8-9.
- Abb. 7, S. 136: Angela Krauß: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 12-13.
- Abb. 8, S. 137: Angela Krauß: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 14-15.
- Abb. 9, S. 139: Angela Krauß: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 16-17.
- Abb. 10, S. 149: Angela Krauß: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 12-13.
- Abb. 11, S. 151: Angela Krauß: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 100-101.
- Abb. 12, S. 152: Angela Krauß: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 58-59.
- Abb. 13, S. 154: Angela Krauß: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 60-61.
- Abb. 14, S. 163: Barbara Köhler: Istanbul, zusehends. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.
- Abb. 15, S. 168: Barbara Köhler: Istanbul, zusehends. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.
- Abb. 16, S. 171: Barbara Köhler: Istanbul, zusehends. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.
- Abb. 17, S. 174: Barbara Köhler: Istanbul, zusehends. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.
- Abb. 18, S. 177: Barbara Köhler: Istanbul, zusehends. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.
- Abb. 19, S. 180: Barbara Köhler: Istanbul, zusehends. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.
- Abb. 20, S. 182: Barbara Köhler: Istanbul, zusehends. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.
- Abb. 21, S. 188: Thomas Kling und Ute Langanky: blick auf beowulf. Bielefeld: transcript 2018, S. 8.
- Abb. 22, S. 194: Thomas Kling und Ute Langanky: blick auf beowulf. Bielefeld: transcript 2018, S. 8.
- Abb. 23, S. 196: Thomas Kling und Ute Langanky: blick auf beowulf. Bielefeld: transcript 2018, S. 12.
- Abb. 24, S. 197: Thomas Kling und Ute Langanky: blick auf beowulf. Bielefeld: transcript 2018, S. 15.
- Abb. 25, S. 198: Thomas Kling und Ute Langanky: blick auf beowulf. Bielefeld: transcript 2018, S. 16.
- Abb. 26, S. 201: Thomas Kling und Ute Langanky: mahlbezirk. Köln: DuMont 2005, S. 24-25.
- Abb. 27, S. 202: Thomas Kling und Ute Langanky: mahlbezirk. Köln: DuMont 2005, S.26-27.
- Abb. 28, S. 205: Thomas Kling und Ute Langanky: mahlbezirk. Köln: DuMont 2005, S. 39.
- Abb. 29, S. 208: Georg Trakl. 1914.
- Abb. 30, S. 209: Thomas Kling: aufnahme mai 1914. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 128-129.
- Abb. 31, S. 210: Thomas Kling: aufnahme mai 1914. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 132-133.

Literaturverzeichnis

- Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart: J.B. Metzler 2001. S. 535–550.
- Albers, Irene: Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas. München: Fink 2002.
- Albers, Irene: Foto-Poetiken der Erinnerung in der Literatur des 20 Jahrhunderts. M. Proust: À la recherche du temps perdu. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Hrsg. von Claudia Benthien u. Brigitte Weingart. Berlin: DE GRUYTER 2014. S. 408–425.
- Amelunxen, Hubertus von: Photographie und Literatur. In: Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film. Hrsg. von Peter V. Zima. Darmstadt: Wiss. Buchges 1995. S. 213–229.
- Ammon, Frieder von: Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen: V & R Unipress 2012.
- Arnold, Sonja, Stephanie Catani u. a. (Hrsg.): Sich selbst erzählen. Autobiographie - Autofiktion - Autorschaft. Kiel: Ludwig 2018.
- Augustinus, Aurelius, Maria Boulding u. John E. Rotelle (Hrsg.): The confessions. Hyde Park, NY: New City Press 1997 (= The works of Saint Augustine Vol. 1).
- Baacke, Annika: Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation. Berlin: epubli GmbH 2014.
- Balmes, Hans Jürgen: Bildberührung, Augenbeschreibung. Die Kollaborationen von Ute Langanky und Thomas Kling. In: Duo-Kreationen. Thomas Kling und Frank Köllges, gemeinsam und mit anderen. Hrsg. von Enno Stahl. Düsseldorf: Edition Virgines 2016. S. 46–63.
- Bareis, J. Alexander: Was ist wahr in der Fiktion? Zum Prinzip der Genrekonventionen und die Unzuverlässigkeit des Erzählers Patrick Süskinds "Die Geschichte von Herrn Sommer". In: Scientia poetica (2009) H. 13. S. 230–254.
- Bareis, J. Alexander: Fiktionen als Make-Believe. In: Fiktionalität. ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: DE GRUYTER 2014. S. 50–67.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. 14. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.
- Basil, Otto: Georg Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 18. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.
- Baudelaire, Charles: Das moderne Publikum und die Fotografie. In: Theorie der Fotografie I. 1839-1995. Hrsg. von Wolfgang Kemp u. Hubertus von Amelunxen. München: Schirmer/Mosel 2006. S. 110–113.
- Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Theorie der Fotografie III. 1945-1980. Hrsg. von Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 2006 (= 3). S. 59–64.
- Biernat, Ulla: "Ich bin nicht der erste Fremde hier". Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

- Blazejewski, Susanne: Bild und Text - Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' "L'amant" und Michael Ondaatjes "Running in the family". Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Blunck, Lars: Die fotografische Wirklichkeit. In: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung - Fiktion - Narration. Hrsg. von Lars Blunck. Bielefeld: Transcript Verlag 2010. S. 7–36.
- Bode, Frauke: Autobiographical/Autofictional Poetry. In: Handbook Autobiography/Autofiction. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin: DE GRUYTER 2017. S. 473–484.
- Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film. Hoboken: Taylor and Francis 2013.
- Brauchitsch, Boris von: Kleine Geschichte der Fotografie. 3., durchgesehene und erweiterte Auflage. Ditzingen: Reclam 2018.
- Brenner, Peter J. (Hrsg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Brenner, Peter J.: Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts. In: Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Hrsg. von Peter J. Brenner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 14–49.
- Brenner, Peter J.: Einleitung. In: Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Hrsg. von Peter J. Brenner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 7–13.
- Bryant, Marsha (Hrsg.): Photo-textualities. Reading photographs and literature. Newark, London: University of Delaware Press; Associated University Press 1996.
- Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2015.
- Burgenmeister, Sophia: Der "Blick auf Beowulf". Eine Spurensuche zwischen Medialität und Materialität bei Thomas Kling und Ute Langanky. Bielefeld: Transcript Verlag 2018.
- Cramp, Rosemary: Beowulf. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Hrsg. von Johannes Hoops, Heinrich Beck u. a. Berlin, New York: DE GRUYTER 1976 (= 2). S. 337–344.
- Culler, Jonathan D.: Theory of the lyric. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press 2015.
- Cunningham, David, Andrew Fisher u. Sas Mays (Hrsg.): Photography and literature in the twentieth century. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Univ. Press 2008.
- Dahlke, Birgit: "Die Heimatart als Gangart, auch im Vers". In: Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR. Hrsg. von Holger Helbig u. Kristin Felsner. Berlin: Akad.-Verl. 2007. S. 133–146.
- Der stille Tänzer. Protest auf dem Taksim in Istanbul. In: Süddeutsche Zeitung (18. Juni).
- Dilthey, Wilhelm: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens ; zweite Hälfte: Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik. 7., unveränd. Aufl. Stuttgart: Teubner 1994.
- Dorrit, Cohn: Fictional versus Historical Lives. Borderlines and Borderlin Cases. In: Journal of Narrative Technique (1989) H. 19. S. 3–24.
- Dubois, Philippe (Hrsg.): Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam: Verl. der Kunst 1998.

- Eitelmann, Matthias: *Beowulfes Beorh. Das altenglische Beowulf-Epos als kultureller Gedächtnisspeicher*. Heidelberg: Winter 2010.
- Emerson, Peter H.: *Naturalistic photography. For students of the art*. London: Low 1889.
- Enderwitz, Anne u. Irina O. Rajewsky (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2016.
- Fischer, Carolin: *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*. Heidelberg: Winter 2007.
- Fludernik, Monika, Nicole Falkenhayner u. Julia Steiner: Einleitung. In: *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner u. Julia Steiner. Würzburg: Ergon Verlag 2015. S. 7–22.
- Fludernik, Monika u. Marie-Laure Ryan: *Factual Narrative. An Introduction*. In: *Narrative Factuality. A Handbook*. Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 1–26.
- Forasté, Anna Montané: *Mit Fotos aus der Kindheit. Zu Judith Schalanskys Blau steht dir nicht und Angela Krauß' Eine Wiege*. In: *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hrsg. von Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow u. Arno Gimber. Hildesheim, Zürich, New York: Universitätsverlag Hildesheim; Georg Olms Verlag 2018. S. 141–163.
- Franzen, Johannes: *Fiktionskritik. Überlegungen zur 'Unwahrheit' des literarischen Erfindens*. In: *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*. Hrsg. von Johannes Franzen, Patrick Galke u. a. Würzburg: Ergon Verlag 2018. S. 269–284.
- Franzen, Johannes: *Factuality and Convention*. In: *Narrative Factuality. A Handbook*. Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 533–542.
- Gees, Marion u. Angela Krauß: *Die Kindheit, die Liebe und die Form. Ein Gespräch*. In: *Angela Krauß*. Hrsg. von Anke Bastrop u. Marion Gees. München: Edition Text + Kritik 2015. S. 78–91.
- Gees, Marion, Bernadette Malinowski u. a. (Hrsg.): *Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. 4., verbesserte Auflage. Hamburg: Junius 2014.
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015.
- Gerstner, Jan: *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript Verlag 2012.
- Grünbein, Durs: *Koloss im Nebel. Gedichte*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Gymnich, Marion (Hrsg.): *Points of arrival. Travels in time, space, and self*. Tübingen: Francke 2008.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. 3. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 1977.
- Hassan, Yahya: *Gedichte*. Berlin: Ullstein 2014.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke. Zehnter Band. Dritte Abtheilung. Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik*. Berlin: Duncker und Humblot; Unger 1838.
- Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Wilhelm Fink Verlag 1973.

- Hempfer, Klaus W.: Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie. Stuttgart: Steiner 2014.
- Hertrampf, Marina Ortrud M.: Photographie und Roman. Analyse - Form - Funktion ; Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville. Bielefeld: Transcript Verlag 2011.
- Hillebrandt, Claudia: Author and Narrator in Lyric Poetry. In: Author and narrator. Transdisciplinary contributions to a narratological debate. Hrsg. von Dorothee Birke u. Tilmann Köppe. Berlin/Boston: DE GRUYTER 2015. S. 213–234.
- Hillebrandt, Claudia: Figur und Person im Gedicht. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 148–163.
- Hillebrandt, Claudia, Sonja Klimek u. a.: Einleitung: Wer spricht das Gedicht? Adressantenmarkierung in Lyrik. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 1–24.
- Hillebrandt, Claudia, Sonja Klimek u. a. (Hrsg.): Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Berlin: DE GRUYTER 2018.
- Hillenbach, Anne-Kathrin: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses. Bielefeld: Transcript Verlag 2012.
- Holmes, Oliver Wendell: The Stereoscope and the Stereograph. In: The Atlantic Monthly (1859) H. 6.
- Holschbach, Susanne: Einleitung. In: Diskurse der Fotografie. Hrsg. von Herta Wolf u. Susanne Holschbach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 7–23.
- Hözl, Ingrid: Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso 2008.
- Horstkotte, Silke: Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln: Böhlau 2009.
- Hughes, Alex u. Andrea Noble (Hrsg.): Phototextualities. Intersections of photography and narrative. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press 2003.
- Hühn, Peter u. Jörg Schönert: Zur narratologischen Analyse von Lyrik. In: Poetica (2002) H. 34. S. 287–305.
- Hünger, Nancy, Helge Pfannenschmidt u. Dirk Skiba (Hrsg.): Das Gedicht & sein Double. Die zeitgenössische Lyrikszene im Porträt. Dresden: edition AZUR 2018.
- Ich bin die wandernde Zielscheibe. Wer war Yahja Hassan? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (17.5.2020).
- Jäger, Hans-Wolf: Reiseliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Klaus Weimar, Harald Fricke u. a. 3. Auflage. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2010. S. 258–261.
- Jakobson, Roman: Die neuste russische Poesie. In: Texte der russischen Formalisten. Hrsg. von Jurij Striedter u. Wolf-Dieter Stempel. München: Fink 1969. S. 18–135.
- Kawashima, Kentaro: Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald. s.l.: Transcript Verlag 2014.
- Keller, Andreas u. Winfried Siebers: Einführung in die Reiseliteratur. Darmstadt: Wiss. Buchges 2017.

- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie. München: Schirmer-Mosel.
- Kemp, Wolfgang u. Hubertus von Amelnunxen (Hrsg.): Theorie der Fotografie I. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel 2006.
- Klimek, Sonja: Lyrik und Autobiographik. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018a. S. 177–206.
- Klimek, Sonja: Lyrik und Autobiographik. Zur Funktion von Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Gedichten. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018b. S. 177–206.
- Kling, Thomas: aufnahme mai 1914. In: brennstabm. Gedichte. Hrsg. von Thomas Kling. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 121–133.
- Kling, Thomas (Hrsg.): brennstabm. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Kling, Thomas: Botenstoffe. Köln: DuMont 2001.
- Kling, Thomas: Auswertung der Flugdaten. 2. Auflage. Köln: DuMont 2005.
- Kling, Thomas u. Ute Langanky: mahlbezirk. In: Neue Rundschau 2 (2003). S. 117–135.
- Kling, Thomas u. Ute Langanky: Blick auf Beowulf. In: Der "Blick auf Beowulf". Eine Spurensuche zwischen Medialität und Materialität. Hrsg. von Sophia Burgenmeister. Bielefeld: Transcript Verlag 2018. S. 8–17.
- Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg, Neckar: Universitätsverlag Winter 2017.
- Köhler, Barbara: Deutsches Roulette. Gedichte 1984 - 1989. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Köhler, Barbara: Museumsschreiber 11. Museum Kunstpalast. Düsseldorf: Edition Virgines 2011.
- Köhler, Barbara: 36 Ansichten des Berges Gorwetsch. Mit Fotografien der Autorin Barbara Köhler. Zürich: Dörlemann 2013.
- Köhler, Barbara: Die Reise zum Mittelpunkt der Rede. In: Von Sprache sprechen. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur. Hrsg. von Kunststiftung NRW. Düsseldorf: Lilienfeld-Verlag 2014. S. 69–86.
- Köhler, Barbara: Istanbul, zusehends. Gedichte, Lichtbilder. Düsseldorf: Lilienfeld-Verlag 2015.
- Köhler, Barbara: 42 Ansichten zu Warten auf den Fluss. Wien: Edition Korrespondenzen 2017.
- Kommerell, Max: Gedanken über Gedichte. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Klostermann 1985.
- Konrad, Eva-Maria: Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft. Münster: Mentis 2014.
- Köppe, Tilmann: Bausteine einer Theorie der Fiktionalität. In: Fiktionalität. ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: DE GRUYTER 2014. S. 3–32.
- Köppe, Tilmann: Die Institution Fiktionalität. In: Fiktionalität. ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: DE GRUYTER 2014. S. 35–49.
- Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart: J.B. Metzler 1987.
- Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: Aufsätze 1927 - 1931. Hrsg. von Siegfried Kracauer, Inka Mülder-Bach u. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

- Kramer, Anke u. Annegret Pelz (Hrsg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag 2013.
- Krauß, Angela: Die Gesamtliebe und die Einzelliebe. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Krauß, Angela: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Krauss, Rosalind: Anmerkungen zum Index. Teil 1. In: Paradigma Fotografie. Hrsg. von Herta Wolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002a. S. 140–152.
- Krauss, Rosalind: Anmerkungen zum Index. Teil 2. In: Paradigma Fotografie. Hrsg. von Herta Wolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002b. S. 265–276.
- Lahn, Silke, Jan Christoph Meister u. a.: Einführung in die Erzähltextanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2016.
- Lamarque, Peter u. Stein Haugom Olsen: Truth, fiction, and literature. A philosophical perspective. Oxford: Clarendon Press 1994.
- Lampart, Fabian: Plädoyer für die Skalierung. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 105–123.
- Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. 3. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Lauter, Rolf: Jeff Wall. Figures & Places. In: Jeff Wall. Figures & places ; ausgewählte Werke von 1978 bis 2000. Hrsg. von Rolf Lauter, Jeff Wall u. a. München: Prestel 2001. S. 13–125.
- Lehmann, Florian: Realität und Imagination. Photographie in W. G. Sebalds Austerlitz und Michelangelo Antonionis Blow up. Bamberg: Univ. of Bamberg Press 2013.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Martínez, Matías u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 3. Aufl. München: Beck 2002.
- Müller, Ralph: Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen? In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 87–102.
- Müller-Zettelmann, Eva: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg: Winter 2000.
- Neumann, Michael: Eine Literaturgeschichte der Photographie. Dresden: Thelem 2006.
- Nies, Martin: Fotografie. Referentialität, Bedeutung und kultureller Speicher. In: Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. Hrsg. von Hans Kraus u. Michael Titzmann. Passau: Stutz 2013. S. 291–323.
- Paul, Georgina u. Barbara Köhler (Hrsg.): Entgegenkommen. Dialogues with Barbara Köhler. Amsterdam: Rodopi 2000.
- Paul, Georgina u. Barbara Köhler: "Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich": Ein Gespräch. Barbara Köhler & Georgina Paul. In: Entgegenkommen. Dialogues with Barbara Köhler. Hrsg. von Georgina Paul u. Barbara Köhler. Amsterdam: Rodopi 2000. S. 25–44.
- Peirce, Charles S. u. Christian J. W. Kloesel (Hrsg.): Semiotische Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

- Pettersson, Anders: Factuality and Literariness. In: Narrative Factuality. A Handbook. Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 601–612.
- Petzold, Jochen: Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Rabb, Jane Marjorie (Hrsg.): Literature & photography. Interactions 1840 - 1990 ; a critical anthology. Albuquerque, NM: Univ. of New Mexico Press 1995.
- Rajewsky, Irina: Theories of Fictionality and Their Real Other. In: Narrative Factuality. A Handbook. Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 29–50.
- Reißer, Johann: Archäologie und Sampling. Die Neuordnung der Lyrik bei Rolf Dieter Brinkmann, Thomas Kling und Barbara Köhler. Berlin: Kulturverl. Kadmos 2014.
- Renner, Karl N.: Rudimentäres Erzählen nicht-fiktionaler Ereignisse in fernsehjournalistischen Nachrichtenfilmen. Eine Fallstudie zur SPD-Führungskrise im März 2008. In: Narrativität als Begriff. Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung. Hrsg. von Matthias Aumüller. Berlin: DE GRUYTER 2012. S. 47–107.
- Rimbaud, Arthur: Korrespondenz. Briefe, Texte und Dokumente. Berlin: Matthes & Seitz 2018.
- Rockenberger, Annika: Paratext und Neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers. In: PhiN (2016) H. 76. S. 20–60.
- Rousseau, Jean-Jacques, Robert Osmont u. a.: Les confessions. Autres textes autobiographiques. Paris: Gallimard 1986 (= Bibliothèque de la Pléiade 11).
- Ryan, Marie-Laure: Fiktion, Kognition und nichtverbale Medien. In: "Es ist, als ob". Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. Hrsg. von Gertrud Koch u. Christiane Voss. München: Fink 2009. S. 69–86.
- Ryan, Marie-Laure: Fact, Fiction and Media. In: Narrative Factuality. A Handbook. Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 75–94.
- Schaefer, Christina: Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion. In: Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht : Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Irina O. Rajewsky u. Ulrike Schneider. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. S. 299–326.
- Schaeffer, Jean-Marie: L'image précaire. Du dispositif photographique. Paris: Ed. du Seuil 1987 (= Collection Poétique).
- Schmid, Wolf: Narrativity and Eventfulness. In: What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory. Hrsg. von Tom Kindt. Berlin: DE GRUYTER 2003 (= Narratologia 1). S. 17–33.
- Schmitz, Helmut: Grammatik der Differenz. Barbara Köhlers Suche nach einer nichtidentischen Subjektivität. In: Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos. Hrsg. von Bettina Gruber, Heinz-Peter Preußner u. Udo Franke-Penski. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 167–181.
- Schönert, Jörg, Peter Hühn u. Malte Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin, New York: DE GRUYTER 2012.

- Schröter, Jens: Fotografie und Fiktionalität. In: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung - Fiktion - Narration. Hrsg. von Lars Blunck. Bielefeld: Transcript Verlag 2010. S. 143–158.
- Schröter, Jens: Überlegungen zu Medientheorie und Fiktionalität. In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hrsg. von Anne Enderwitz u. Irina O. Rajewsky. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2016. S. 97–124.
- Schwanecke, Christine: Intermedial storytelling. Thematisation, imitation and incorporation of photography in English and American fiction at the turn of the 21st century. Trier: WVT Wiss. Verlag Trier 2012.
- Schwessinger, Tobias: Wie bin ich? Formen der Selbstdarstellung zwischen Kunst und Dokumentation in Eine Wiege von Angela Krauß. In: Autofiktion als Utopie // Autofiction as Utopia. Hrsg. von Yvonne Delhey, Rolf Parr u. Kerstin Wilhelms. Paderborn: Wilhelm Fink 2019 (= Szenen/Schnittstellen 9). S. 93–107.
- Scruton, Roger: Photography and Representation. In: Critical Inquiry 7 (1981) H. 3. S. 577–603.
- Spinner, Kaspar Heinrich: Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt am Main: Akad. Verlagsges 1975.
- Stahl, Enno (Hrsg.): Duo-Kreationen. Thomas Kling und Frank Köllges, gemeinsam und mit anderen. Düsseldorf: Edition Virgines 2016.
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. 5. Auflage. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1983.
- Staiger, Michael: Fotobilderbuch. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Hrsg. von Kurt Franz u. Franz-Josef Payrhuber. Meitingen: Corian 2016. S. 1–22.
- Steinaecker, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. s.l.: Transcript Verlag 2007.
- Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam 2010.
- Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. 2. Auflage. München: Fink 2010.
- Stierle, Karlheinz: Die Identität des Gedichts. Hölderlin als Paradigma. In: Identität. Hrsg. von Odo Marquard u. Karlheinz Stierle. München: Fink 1979 (= Poetik und Hermeneutik 8). S. 505–552.
- Stüssel, Kerstin: Bei Amerika. Laudatio auf Barbara Köhler. In: Von Sprache sprechen. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur. Hrsg. von Kunststiftung NRW. Düsseldorf: Lilienfeld-Verlag 2014. S. 61–68.
- Stüssel, Kerstin: Thomas Kling und die visuellen Künste zwischen Ekphrasis und Kooperation. In: Thomas Kling - Double exposure. Hrsg. von Gabriele Wix u. Kerstin Stüssel. Köln: Kunst- und Museumsbibliothek 2017. S. 105–116.
- Susman, Margarete: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart: Strecker & Schröder 1910.
- Susman, Margarete: Ichform und Symbol. In: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ludwig Völker. Stuttgart: Reclam 1990. S. 290–293.
- Thompson, Carl: Travel writing. London, New York: Routledge 2011.
- Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire. In: Communications (1966) H. 8. S. 125–151.
- Trilcke, Peer: Historisches Rauschen. Das geschichtslirische Werk Thomas Klings. Göttingen: Univ.-Verl. Göttingen 2010.

- Trilcke, Peer: Wer 'spricht' Fontanes journalistisches Gedicht "Ein Ball in Paris"? In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 124–147.
- van den Berg, Jörg u. Barbara Köhler: Cor responde. Duisburg: pict.im 1998.
- Vischer, Friedrich Theodor von (Hrsg.): Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 2. Auflage. Hildesheim: Olms 1975.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographieforschung. Alte Fragen - neue Perspektiven. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2017.
- Walton, Kendall L.: Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1990.
- Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Heidelberg: Quelle & Meyer 1968.
- Wieczorek, Alfried, Robert Häusser u. Claude W. Sui (Hrsg.): Ins Wort gesetzt. Zeitgenössische Lyrik zu Fotografien von Robert Häusser. Heidelberg: Ed. Braus 2007.
- Winko, Simone u. Jan Borkowski: Wer spricht das Gedicht? Noch einmal Zum Begriff lyrisches ich und seinen Ersetzungsvorschlägen. In: Lyrische Narrationen - narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur. Hrsg. von Hartmut Bleumer u. Caroline Emmelius. Berlin: DE GRUYTER 2011. S. 43–78.
- Wix, Gabriele u. Kerstin Stüssel (Hrsg.): Thomas Kling - Double exposure. Köln: Kunst- und Museumsbibliothek 2017.
- Wolf, Mark J. P.: Typology of Nonfactual. In: Narrative Factuality. A Handbook. Hrsg. von Monika Fludernik u. Marie-Laure Ryan. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2019. S. 111–126.
- Wolf, Werner: The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation. In: Theory into poetry. New approaches to the lyric. Hrsg. von Eva Müller-Zettelmann u. Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi 2005. S. 21–56.
- Wolf, Werner: Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: ders.: Selected essays on intermediality by Werner Wolf. Theory and typology, literature-music relations, transmedial narratology, miscellaneous transmedial phenomena. Leiden, Boston: Brill Rodopi 2018. S. 38–62.
- Zemanek, Evi: Snap, Polaroid, et al. Sinn und Unsinn fototechnischer Simulation und altermedialer Metaphorik am Beispiel der Foto-Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann und Thomas Kling. In: Spiel und Ernst. Formen, Poetiken, Zuschreibungen ; zum Gedenken an Erika Greber. Hrsg. von Dirk Kretzschmar, Christine Lubkoll u. a. Würzburg: Ergon Verlag 2014. S. 77–103.
- Zetsche, Jürgen: Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker. Heidelberg: Winter 1994.
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität 2001.
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001.
- Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität. In: Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis u. Gerhard Lauer. Berlin: DE GRUYTER 2009. S. 285–314.

- Zipfel, Frank: Lyrik und Fiktion. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2011. S. 184–189.
- Zipfel, Frank: Fiction across Media. Toward a Transmedial Concept of Fictionality. In: Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology. Hrsg. von Marie-Laure Ryan u. Jan-Noël Thon. Lincoln: UNP - Nebraska Paperback 2014. S. 103–125.
- Zipfel, Frank: Fiktionalitätssignale. In: Fiktionalität. ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: DE GRUYTER 2014. S. 97–124.
- Zipfel, Frank: Ein institutionelles Konzept der Fiktion. aus einer transmedialen Perspektive. In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hrsg. von Anne Enderwitz u. Irina O. Rajewsky. Berlin, Boston: DE GRUYTER 2016. S. 19–44.
- Zügel, Nora: Faktuale Lyrik. Neues Forschungsfeld oder Rückkehr zur "Erlebnislyrik"? In: Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven. Hrsg. von Mathis Lessau u. Nora Zügel. Baden-Baden: Ergon Verlag 2019. S. 159–171.
- Zymner, Rüdiger: Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn: Mentis 2009.
- Zymner, Rüdiger: Begriffe der Lyrikologie. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin: DE GRUYTER 2018. S. 25–50.

Ehrenwörtliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass mir die geltende Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena bekannt ist und dass ich die vorgelegte Dissertation selbst angefertigt, keine Textabschnitte eines anderen Autors oder eigener Prüfungsarbeiten ohne Kennzeichnung übernommen und alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen in meiner Arbeit angegeben habe.

Bei der Auswahl und Auswertung des Materials sowie bei der Herstellung des Manuskriptes haben mich keine anderen Personen unterstützt; die Hilfe eines Promotionsberaters habe ich nicht in Anspruch genommen und Dritte haben weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen von mir für die Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Des Weiteren erkläre ich, dass die Dissertation noch nicht als Prüfungsarbeit für eine wissenschaftliche Prüfung eingereicht habe; auch habe ich keine gleiche, eine in wesentlichen Teilen ähnliche oder eine andere Abhandlung bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht.

Ort, Datum

Unterschrift