
Johnson-Jahrbuch

Band 3/1996

Herausgegeben von
Ulrich Fries und Holger Helbig

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

Umschlagbild: Andreas Lemberg, Uwe Johnson VI, Öl auf Leinwand

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Johnson-Jahrbuch. –

Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Erscheint jährl. – Aufnahme nach Bd. 1. 1994

ISSN 0945-9227

Bd. 1. 1994 –

ISBN 3-525-20902-9

© 1996, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen. – Printed in Germany.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Satz: Competext, Heidenrod

Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Almut Otto

Photographie parlante

Zu: Jürgen Zetzsche, Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker

Jürgen Zetzsches Untersuchung gehört zu jenen Arbeiten, die die Narrativik von Bildern und die Bildhaftigkeit von Literatur analysieren. Seit einigen Jahren findet das Thema ein stetiges Interesse in der Forschung. Es ist erfreulich, daß nun eine Arbeit vorliegt, die speziell auf die *Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen*,¹ hier am Beispiel der Werke Uwe Johnsons und Jürgen Beckers, eingeht. Denn tatsächlich, wie Zetzsche konstatiert, sind bislang die Beziehungen zwischen (realer wie sich in der Fiktion konstituierender) Photographie und Literatur selten untersucht worden. Die Arbeit beansprucht, diese Lücke füllen zu helfen. Die gewählten Texte gelten dabei als Exempel für eine Aufnahme von Photographien in das Erzählen seit 1945, jedenfalls legt es die perspektivenreiche Andeutung weiterer in den Kontext gehöriger Werke im »Schluß« des Buches nahe, den nicht explizit bezeichneten Zeitraum anzunehmen.²

1 Zetzsche, Jürgen: Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker, Heidelberg 1994. – Ich zitiere im folgenden als: (Zetzsche, Seitenzahl).

2 Allerdings sollten die versuchten literatur- und motivgeschichtlichen Versuche der Einordnung nicht allzu ernst genommen werden. Das »Krisenbewußtsein des Erzählens« ist keineswegs nur »für die jüngere Generation der Schriftsteller nach 1945« kennzeichnend (Zetzsche, 17; vgl. 172 zur architektonischen »Stunde Null«), und die »erzählten« (nicht einmal sichtbaren) Photographien haben gewiß nichts mit dem »Verfahren der barocken Emblematik« zu tun (Zetzsche, 250), auch wenn letzteres nach einer originellen Idee klingt.

Jürgen Zetzsche sieht seine Arbeit im Zusammenhang mit einer »Ethik des Sehens«, ³ die er, Susan Sontag zitierend, als notwendig erachtet. Daran schließt er, mit Richard Kearny, die Fragen an: »Wie kann man eine von Bildern geprägte Zivilisation mit Hilfe von Bildern verändern, oder wie kann man einer durchgehenden Spiegelwand einen Spiegel vorhalten, um etwas Neues zu sehen?« (Zetzsche, 66) Dies darf wohl als *Movens* der Abhandlung bezeichnet werden, auch wenn und weil im Satz, der dem Zitat folgt, bemerkt wird, Kearny habe diese Frage nicht beantwortet, sondern appellativ eine weitere hinzugefügt: »Wie [...] gebraucht man seine Phantasie, um sich an andere Möglichkeiten der Existenz in dieser Welt zu erinnern oder diese zu entwerfen?« (ebd.) Vor diesem Hintergrund soll nach »erkenntnistheoretisch[en] und ästhetisch[en] Funktionen« erzählter Photographien gesucht werden (Zetzsche, 26). Daß photographische Bilder in den Texten Uwe Johnsons und Jürgen Beckers »zum Ort der Aufbewahrung von Geschichten und zum Anlaß für geschichtliches Eingedenken« (Zetzsche, 18) werden, steht dabei als These. Diese wird als Ergebnis der Untersuchung bestätigt – die Werke beider Autoren werden dem Entwurf einer »Ethik des Sehens« zugerechnet, da in ihnen »Widerstand gegen das Konsumieren vorbeihuschender Bilderwelten« geleistet werde, was Zetzsche als »utopisches Moment« der »Erfindung photographischer Bilder« (Zetzsche, 331) begreift. Das ist ein optimistischer Ausklang. Es wird offensichtlich, daß der Forschungsgegenstand weiteres Interesse anzuregen vermag.

Dagegen bleibt bereits der Ansatz der vorliegenden Untersuchung letztlich unklar: Einerseits setzt Zetzsche die Photographie ausdrücklich von der bildenden Kunst ab (Zetzsche, 19), andererseits beginnt die Arbeit mit einem Kapitel, in dem »theoretische und ästhetische Implikationen des Bildbegriffs« (Zetzsche, 29–77) abgehandelt werden, um diese im nächsten Teil auf Photographien einzuschränken. Beide Verfahren ließen sich theoretisch begründen: Die Photographie könnte entweder, als ein Mittel, das eine grundsätzlich neue Abbildung von Wirklichkeit ermöglicht, von älteren künstlerischen Techniken unterschieden oder eben als eine Widerspiegelung von Welt, deren Wahrheitsgehalt lediglich präziser ist als der, den Malerei und Bildhauerei wiederzugeben vermögen, begriffen werden. – Sich auf beide zu berufen, ist unmöglich. Daß Zetzsche dies trotzdem, wenngleich implizit, tut,

3 Sontag, Susan: Über Fotografie, Frankfurt am Main 1980, S. 9. – Der Begriff wird weder von Sontag noch von Zetzsche erklärt, sondern offensichtlich als allgemein verständlicher, wohl als Reaktion auf die üblicherweise beklagte »Bilderflut«, vorausgesetzt.

hinterläßt den Eindruck, daß hier eine Verunsicherung durch eine alte Diskussion vorliegt, die die Kunstwürdigkeit der Photographie, jeweils vehement, affirmiert oder negiert.

Diese Annahme wird unterstützt durch die beiden theoretischen Kapitel, die den Analysen vorangestellt sind. Im ersten, bildtheoretischen Teil wird eine Linie von Demokrit bis Karl Heinz Bohrer gezogen, wobei der Akzent auf der Phänomenologie Edmund Husserls liegt. Im folgenden Kapitel, »theoretische Aspekte photographischer Bilder« (Zetzsche, 78-134), werden, angefangen mit Dominique François Aragos Beschreibung des Prinzips der Daguerreotypie, vorwiegend die für das Thema relevanten Schriften John Bergers und Roland Barthes' referiert. Doch aus dem eindrucksvollen Aufwand, der beiden Kapiteln zugrunde liegen muß, ergibt sich die Vermutung, daß hier die Photographie als Medium verteidigt werden soll. Zugleich steht der Bezug auf die Autoritäten als Rechtfertigung einer Behandlung von Photographien im Zusammenhang mit Literatur. Das wird besonders auffällig, wenn der Anspruch einer »interdisziplinär[en] Auseinandersetzung« (Zetzsche, 25) innerhalb weniger Seiten gleich zweimal konstatiert, aber nicht erläutert wird (vgl. Zetzsche, 27). Das ehrenwerte Bemühen wirkt anachronistisch. Gleichwohl stellen beide Teile, die etwa ein Drittel des Umfangs der Arbeit bilden, hilfreiche Zusammenfassungen dar.

Den theoretischen Kapiteln folgen Analysen zu Texten Uwe Johnsons und Jürgen Beckers. Letzteres, »... vom Überleben erzählen die Photos, die eine Gedächtnisspur ziehen.« – Zur Funktion von Photographien in Jürgen Beckers Bewußtseinsprosa« (Zetzsche, 282-329) ist schon dem geringen Umfang nach eher ein Anhängsel. In beiden literaturanalytischen Kapiteln werden die in den theoretischen Teilen vorgestellten Ergebnisse weitgehend stereotyp übernommen, etwa wenn behauptet wird, daß die »Wiederkehr lebensweltlicher Realität« in Photographien »mit der Spur des *Es-ist-so-gewesen* ausgestattet« (Zetzsche, 330) sei. Mit dieser Übernahme einer Formulierung aus Roland Barthes' *Die helle Kammer*⁴ werden wünschenswerte Erläuterungen erspart. Durch das häufig analog gebrauchte Verfahren (u.a. Zetzsche, 160, 211, 335) bleiben Kunst- und Literaturwissenschaft, entgegen dem Versprechen einer interdisziplinären Arbeit, letztlich unvermittelt nebeneinander bestehen. Für eine künftige Beschäftigung mit dem Thema könnte also nach einer möglichen Verbindung zwischen beiden, trotz der medialen Grenze, gefragt werden.

4 Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989, S. 86, 89, 105.

Zetzsche überlegt drei Zusammenhänge zwischen Photographien und literarischen Texten: Das dem Text als Reproduktion beigegebene und in diesem beschriebene Bild, die als reale zu recherchierende Photographie und ihre Beschreibung im Text, die erfundene Photographie. Er arbeitet heraus, daß alle Beschreibungen, die er in seine Untersuchung einbezieht, gleichzeitig Interpretationen sind. Die Konstellationen zwischen beiden Medien sind mit den angegebenen keineswegs schon vollständig benannt. Es müßte nach Merkmalen gesucht werden, die sprachlich konstituierten Photographien gemeinsam sind, und mit deren Hilfe sich die Unterschiede zwischen den verschiedenen ›Sorten‹ der Photographie beschreiben ließen. Zwei anregende (und im Kontext Johnson naheliegende) Möglichkeiten der Behandlung ›erzählter‹ Bilder deutet Zetzsche in Exkursen an: »Die Funktion der Erinnerung und des Gedächtnisses« (Zetzsche, 107–114), der die Bedeutung von Photographien als potentielle ›Gedächtnisträger‹ vorstellen soll, und »die Photographien von der Ermordung der europäischen Juden 1933 bis 1945 in der Nachkriegsliteratur« (Zetzsche, 261–270), in welchem das Betrachten von Photographien in einen geschichtlichen, hier darüber hinaus moralischen Kontext gestellt wird. Es ist sinnvoll, die Analyse der Bilder hinsichtlich ihrer Funktionalisierungen zu unternehmen, denn von einer Übersetzung von Photographien in Sprache oder umgekehrt kann, schon allein wegen der unterschiedlichen Möglichkeiten ihrer sinnlichen Wahrnehmung, nicht ausgegangen werden.

Im folgenden soll vornehmlich auf das dritte Kapitel, »erst kommt das Photographieren, dann das Erfinden, dann das Aufschreiben.« – Erzählte Photographien im Werk Uwe Johnsons« (Zetzsche, 135–281), eingegangen werden. Es ist auf Vollständigkeit angelegt, von der Untersuchung ausgeschlossene Texte werden eigens benannt (vgl. Zetzsche, 139, 281). Nach einem einleitenden, mit »poetologische Voraussetzungen« überschriebenen Teil gilt die erste Interpretation *Begleitumstände*. Nach Zetzsches Meinung gebührt den *Frankfurter Vorlesungen* diese ausgezeichnete Stellung innerhalb des Johnson-Kapitels, weil hier, im Gegensatz zu allen anderen Werken Johnsons, zwei Photographien den Text »illustrieren« (Zetzsche, 145).⁵ Die mutmaßliche Intention, dadurch ein Zusammenspiel oder eine Opposition von Bild und Text sowie ein Verfahren Johnsonscher Bildbeschreibungen vorzuführen, ist erfreulich.

5 Die beiden hier interessierenden Reproduktionen in *Begleitumstände* werden nur als »Illustrationen« und »sichtbare Photographien« bezeichnet. Daß aber Reproduktionen gemeint sind, wird im Zusammenhang mit weiteren Verweisen in der Untersuchung eindeutig, vgl. Zetzsche, 26, 28, 313f.

Aber weder das in *Begleitumstände* beschriebene Photo, das Hitler zeigt, ist im Buch als Reproduktion zu finden, noch kann das abgedruckte Stalin-Bild⁶ als Vorlage für die Beschreibung angesehen werden (vgl. BU, 35).⁷ Zudem unterläuft Zetzsche in der Analyse des Stalin-Photos eine bizarre Ungenauigkeit, wenn aus der »frappierend glatt[en] Uniformbrust, an einen Harnisch gemahnend« (ebd.) der »Harnisch« Stalins gemacht wird (Zetzsche, 148). Auch ist die letzte Begegnung mit dem »Staatsoberhaupt Adolf Hitler« (BU, 25), in Form einer Photographie, die im Zimmer hängt, nicht als letzte Konfrontation »mit der Staatsphotographie von Hitler« (Zetzsche, 146) zu verwechseln. So erfüllt der *Begleitumstände* gewidmete Teil nicht die ihm zgedachte Funktion.

Die anschließenden Interpretationen gelten, in chronologischer Folge, *Mutmassungen über Jakob bis Jahrestage*. Sie beginnen jeweils mit einer Skizzierung von Fabel und Erzählsituation, um sich anschließend den für das Thema relevanten Passagen zuzuwenden. Lediglich die Analyse des kurzen Textes *Beschreibung Gabrieles*, die dem *Begleitumstände*-Teil folgt, verbleibt in der Chronologie der Erzählung.

Zetzsche arbeitet für die behandelten Texte Johnsons eine Zunahme an dokumentarischem Wert heraus. Dabei unterscheidet er grundsätzlich zwischen öffentlichen und privaten Photographien. Erstere definiert er, mit Sontag, als »Beweismittel in der ›Geschichte‹«, letztere als »Beweismittel in einer fortschreitenden Biographie«.⁸ Zur Kennzeichnung privater Bilder fügt er Bergers Bestimmung, daß »die Kontinuität, die hier unterbrochen wird, eine Lebensgeschichte« (Zetzsche, 105) ist. Die Einteilung läßt sich jedoch nicht durchhalten, weil weder der Status der Öffentlichkeit noch der des Privaten deutlich benannt werden. So muß für *Das dritte Buch über Achim* eine dritte Kategorie eingeführt werden, um Bilder, die »nicht in den ideologischen Kontext integriert werden können: die Photos von der Zwangskollektivierung und die vom 17. Juni 1953« (Zetzsche, 203) einzubeziehen. In der Analyse von *Jahrestage*

6 Johnson, Uwe: *Begleitumstände*. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1980, S. 48.

7 In einem Aufsatz hat Jürgen Zetzsche Bilder veröffentlicht, die als Vorlagen für die Beschreibungen des Hitler- und des Stalin-Photos in *Begleitumstände* gelten können. Vgl. Zetzsche, Jürgen: »Ein Stück Vergangenheit erhält durch Erinnerung Gegenwart«. Fotografische Bilder im Erzählen Uwe Johnsons, in: *Fotogeschichte* 11, 1991, Heft 42, S. 43–55, hier: S. 45f.

8 Vgl. Sontag, Fotografie (Anm. 3), S. 159: »Gemälde fassen stets zusammen; Fotografien tun dies für gewöhnlich nicht. Fotografische Bilder sind Beweisstücke in einer fortschreitenden Biografie oder Geschichte. Und ein einzelnes Foto impliziert – anders als ein einzelnes Gemälde –, daß es noch andere gibt.«

dagegen gelten lediglich »veröffentlichte Pressephotographien« (Zetzsche, 231), also Bilder, deren reale Vorlagen recherchiert wurden, als öffentliche. Ebenfalls im *Jahrestage*-Teil wäre es aber möglich gewesen, beide Kategorien präziser zu umreißen. Im glücklich gewählten Übergang von der Analyse privater Photographien zu der öffentlicher Bilder steht eine Interpretation jenes in der *New York Times* reproduzierten Photos, von dem D.E. behauptet, es zeige ihn und Marie im Riverside Park (Zetzsche, 242f.; vgl. JT, 537). Zwar mißlingt es D.E., Marie zu täuschen, doch in der Szene wird trotzdem die Übernahme einer photographisch dokumentierten privaten Situation in die Zeitung erwogen. Zudem ist die erste behandelte Erzählung, *Beschreibung Gabrieles*, deren unsachgemäße Edition durch Bernd Neumann Zetzsche kritisiert (Zetzsche, 152),⁹ tauglich zur Erläuterung von Grenzbereichen zwischen dem privaten Schnappschuß und einem Paßbild. Letztere werden jedoch grundsätzlich der privaten Sphäre zugerechnet, selbst wenn sie sich, wie Gesines Photo in *Mutmassungen über Jakob*, in den Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes befinden (Zetzsche, 167, vgl. auch 210, 232). So kann in der Interpretation von *Beschreibung Gabrieles* nur konstatiert werden, daß hier eine »photographietheoretische Differenz zwischen der Momentaufnahme und der Atelierphotographie« (Zetzsche, 160)¹⁰ besteht.

Ähnlich undeutlich bleibt die Feststellung, daß »in privaten und öffentlichen Photographien« eine »Vermittlung des Besonderen und Allgemeinen« (Zetzsche, 105) geschieht. Mit Berger geht Zetzsche davon aus, daß eine Photographie verständlich ist, wenn ihr Betrachter »zwischen dem Besonderen des Abgebildeten und dem Allgemeinen seiner Erfahrungswelt zu vermitteln« (Zetzsche, 104) weiß. So kann ein »besonder[es] individuell[es] Schicksal mit allgemeiner Geschichte« (Zetzsche, 261) verbunden werden. In diesem Sinn wird für *Das dritte Buch über Achim* gefolgert: »Im Erzählen verbinden die Photographien das verwechselbare Besondere mit der Allgemeinheit der Ereignisse und sind so konkret für den Betrachter Karsch geschildert, daß sie dem Leser von *Das dritte Buch über Achim* »als-ob« eine Wirklichkeit erscheinen.« (Zetzsche, 195). Auf diese Weise geraten viele Verallgemeinerungen, die aus den besprochenen Passagen abgeleitet werden, so umfassend, daß sie nichts-sagend werden. Im Abschnitt zu den *Jahrestagen* ergibt sich daraus bei der

9 Vgl. Johnson, Uwe: »Entwöhnung von einem Arbeitsplatz«. Klausuren und frühe Prosatexte, hg. von Bernd Neumann, Frankfurt am Main 1992 (Schriften des Uwe Johnson-Archivs 3), S. 97-103.

10 Mit »Momentaufnahme« ist hier der Schnappschuß, also die nicht gestellte Momentaufnahme, gemeint.

Interpretation der Photographie von Bergen-Belsen ein Fehlurteil. Die Behauptung, das Bild sei »von zentraler Bedeutung im Bezug auf das Verhältnis einer Deutschen zu den Vorgängen in den Jahren 1933–1945« (Zetzsche, 257), bescheinigt dem Autor moralische Integrität. Allerdings wird in *Jahrestage* deutlich ausgeführt, daß die Wirkung, die die Photographie auf Gesine hat, keineswegs kennzeichnend für Deutsche ist.¹¹

Die Analyse der Funktion des Bergen-Belsen-Photos erhält eine exponierte Stellung, die durch den bereits erwähnten Exkurs erweitert wird. Ärgerlich daran ist nur eines: An anderer Stelle, in einem Aufsatz, der zu den Vorarbeiten für die vorliegende Untersuchung gezählt werden dürfte, gibt Zetzsche, Primo Levi referierend, zu bedenken, daß »die in den Überlebenden des Holocausts »schlummernden Erinnerungen« [...] auch der Gefahr ausgesetzt [sind], allzuoft heraufbeschworen und in Form einer Erzählung dargeboten, stereotyp zu erstarren.«¹² Es sei erlaubt darauf hinzuweisen, daß die Bezeichnung der Jahre nationalsozialistischer Regierung als das »dunkelste Kapitel der deutschen Geschichte« (Zetzsche, 259), da »jene finsternen Ereignisse von 1933 bis 1945« (Zetzsche, 264) stattfanden, in keiner Weise dazu beiträgt, sich mit diesen auseinanderzusetzen, geschweige denn, irgendwelche Konkreta zur Aktualität der Beschäftigung mit dem Thema herauszuarbeiten; was in *Jahrestage* dagegen sehr wohl geschieht. Traurig genug, daß Politiker diese zahmen Formeln verwenden.

Auch die Notwendigkeit des Exkurses zur »Funktion der Erinnerung und des Gedächtnisses«, der das photographietheoretische Kapitel komplettiert, kann in den literaturanalytischen Teilen überprüft werden. Nach Zetzsche intendierte Johnson in *Jahrestage* eine »Wiederherstellung einer Wirklichkeit, die vergangen ist« (Zetzsche, 142). Aus Johnsons Aufforderung an den Leser, die erzählte »Version der Wirklichkeit zu vergleichen mit jener, die Sie im Kopf haben«¹³ schlußfolgert Zetzsche, daß dem Leser eine »Version der Vergangenheit und der Geschichte [...] zum Nachvollzug [angeboten]« (Zetzsche, 143) werde. Der hier implizierten gelingenden Rekonstruktion von Vergangenheit widerspricht

11 Vgl. Johnson, Uwe: *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Bd. I bis IV, Frankfurt am Main 1988, S. 232f., 421f., 794–803, 1246–1250.

12 Zetzsche, Jürgen: Beweisstücke aus der Vergangenheit. Fotografien des Holocaust und ihre Spuren in der Literatur, in: *Fotogeschichte* 11, 1991, Heft 39, S. 47–59, hier: S. 49.

13 Johnson, Uwe: Wenn Sie mich fragen ..., in: Eberhard Fahlke (Hg.), »Ich überlege mir die Geschichte ...«. Uwe Johnson im Gespräch, Frankfurt am Main 1988, S. 51–64, hier: S. 62.

der Text selbst, denn das »Depot des Gedächtnisses ist gerade auf Reproduktion nicht angelegt. Eben dem Abruf eines Vorgangs wider setzt es sich« (JT, 63). Auch Zetzsche bietet noch eine entgegengesetzte Variante, wenn er »Johnsons Erzählen von Geschichten« als ein »Tableau, mit dem [der Leser] selbst seine Wahrheitsvorstellungen vergleichen kann« (Zetzsche, 272), versteht. Diese Unklarheiten wären zu vermeiden gewesen, wenn in den erwähnten Exkurs, folglich auch in die literaturanalytischen Kapitel, die Arbeiten einbezogen worden wären, in denen davon ausgegangen wird, daß Gedächtnisleistungen Konstruktionen darstellen.¹⁴

Ebenfalls in »die Funktion der Erinnerung und des Gedächtnisses« wird ein Versuch unternommen, Photos, die weder außerhalb noch in der Fiktion als »materielle« vorhanden sind, zu erklären. Für sie wird der Begriff des Gedächtnisbildes eingeführt (Zetzsche, 110f.). Seine Bestimmungen erschöpfen sich in der Feststellung, daß Gedächtnisbilder »von vornherein mit den individuellen Erfahrungen des Erinnernden verbunden« und, im Gegensatz zur Photographie, nicht »auf Sinnlichkeit angewiesen« (Zetzsche, 111) seien. Durch eine stärkere Verwendung der zu Beginn des Exkurses als »grundlegende Studie« (Zetzsche, 108) empfohlenen Abhandlung von Francis A. Yates¹⁵ hätte die Arbeit hier an terminologischer Klarheit gewonnen, und der Gebrauch nicht erläuterter Begriffe wie »geistige Bilder« (Zetzsche, 211, 234), »imaginierte Bilder« (Zetzsche, 234) und »Vorstellungsbilder« (Zetzsche, 247) hätte unterlassen werden können. Durch die Unklarheit der Formulierungen stehen die Kapitel zu den Werken Uwe Johnsons und Jürgen Beckers lediglich in einem plakativen Bezug zu dem Exkurs, etwa der Art, daß Gesine Cresspahl sich erinnere aus »ihrer Furcht vor dem Vergessen« (Zetzsche, 231), obgleich zuvor behauptet worden war, daß »der Modus der Vergessenheit nicht als ein Mangel« (Zetzsche, 108) zu verstehen sei. Der Exkurs wird offensichtlich benötigt, um das in den theoretischen Kapiteln zuvor Referierte zu manifestieren und dient nicht dazu, die Lektüre thematisch auszuweiten. Das »Erzählen des Vergangenen« muß sogar als

14 Vgl. z.B. Rusch, Gebhard: Erinnerungen aus der Gegenwart, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung, Frankfurt am Main 1991, S. 267-292; Schmidt, Siegfried J.: Gedächtnis – Erzählen – Identität, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991, S. 378.

15 Vgl. Yates, Francis A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin 1994, bes. S. 15-21, 28-30, 37-40, 141-144, 338-340.

»nicht der wehmutsvollen Erinnerung dienend« verteidigt werden. Glücklicherweise ist nicht nur die Forschung über diesen Stand hinaus.

Trotzdem gelingt Zetzsche die Interpretation einer Sequenz von Gedächtnisbildern. Im Teil zu *Zwei Ansichten* leitet er aus B.'s »Gefühl zu leben wie in einem Film«¹⁶ eine schlüssige Analyse ab, die die Bedeutung der hier verwendeten »Film-Metapher« (Zetzsche, 216) für das Lebensgefühl des Pressephotographen B. im Berlin des August 1961 erklärt und damit auf den Roman ausweitet. Daß hier jedoch von beweglichen Bildern geschrieben wird, bietet ebenso wenig Anlaß zur Reflexion wie das Erzählen von Filmen, die außerhalb der Imagination vorgeführt werden. Das Medium wird zwar in der Einleitung von der Photographie abgesetzt (Zetzsche, 19), die Differenz aber nicht aufrechterhalten. So nennt Zetzsche nivellierend Passagen aus *Das dritte Buch über Achim*, in denen »das Motiv der Photographie, des Fernsehens und des Films [...] behandelt« (Zetzsche, 203) wird, ohne funktionale Unterschiede der drei Gattungen anzudeuten. Daß in *Jahrestage* Marie Cresspahl nach der Ermordung Robert F. Kennedys einen Fernseher ausleiht (JT, 1302, vgl. 1306, 1317), taucht nur als Marginalie auf (Zetzsche, 252). Marie und Gesine unterscheiden sich aber erheblich in ihrer kulturellen Identität voneinander, sie leben in verschiedenen medialen Welten und sind einander unähnlich in ihrer Beziehung zu ihrem Wohnort New York. Genealogisch ist Gesine die erste, die photographiert, weil sie »das Vergessen fürchtete« (JT, 937). Noch »Cresspahl brauchte keine Bilder für seine Erinnerung« (ebd.). Was auch immer der Anlaß gewesen sein mag, in der vorliegenden Arbeit die Unterschiede zwischen Gesine und Marie zu verwischen – brauchbare Ergebnisse werden so verhindert. Offensichtlich verlangt das gewählte Thema eine so ausschließliche Konzentration auf die Photographie, daß andere Medien, die erwähnt werden, unter diese subsumiert werden. Spätestens an diesem Verfahren zeigt sich, daß die widersprüchliche Bestimmung des Verhältnisses von Photographie und bildenden Künsten, die in den theoretischen Kapiteln geleistet wurde, nachteilig ist.

Auch das Medium Schrift wird der Photographie untergeordnet. Zwar konstatiert Zetzsche in der Interpretation zu *Das dritte Buch über Achim* ein »Zusammenspiel [der Bildwirkung] mit der Bildunterschrift« (Zetzsche, 193), führt diesen Gedanken aber an entscheidenden Stellen nicht weiter aus. So bemerkt er über die Beschreibung einer Photographie aus Vietnam in *Jahrestage* nur, daß hier »die Mißachtung der Menschen,

16 Johnson, Uwe: *Zwei Ansichten*, Frankfurt am Main 1976, S. 142.

hervorgerufen durch die Normalität evozierende Spannung zwischen Photographie und Unterschrift [bloßgelegt]« (Zetzsche, 245) werde. Diese Schlußfolgerung läßt der Text zu. Allerdings hätte Marie das Bildobjekt ohne die Erklärung, die unter der Photographie abgedruckt ist, gar nicht erkannt (vgl. JT, 688) und so das Bild nicht »lesen«, geschweige denn bewerten können. Zudem ist eine Beschränkung auf Bildunterschriften nicht ausreichend. Denn der Photographie vom 17. Juni 1953 in *Das dritte Buch über Achim* ist kein Text beigegeben.¹⁷ Damit Karsch das Bild verstehen kann, muß Karin ihn erst mit Wissen versorgen. Hier sind also wenigstens die Angabe des Datums der Aufnahme, darüber hinaus geschichtliche Kenntnisse nötig, um das Bildsujet der Photographie erkennen zu können.

Auch die Darstellung nicht-visueller Wahrnehmungen leidet unter der auf die Photographie fokussierten Aufmerksamkeit. In der Analyse zu *Das dritte Buch über Achim* wird deutlich, daß die alleinige Interpretation des in der Fiktion »sichtbaren« Bildes nicht ausreichend ist. Die zu erwartende Nähe zwischen Karin und Karsch auf den Photographien, die während der Sportveranstaltung von ihnen gemacht werden (vgl. DBA, 13f.), resultiert aus der akustischen Dominanz der Lautsprecher, die Karins Rede übertönen. Deshalb wenden sich beide einander zu. Die Klangkulisse hat so einen entscheidenden Einfluß auf die Konstitution der Photographien (ebd., 36).

Im *Jahrestage*-Teil wird eine olfaktorische Wahrnehmung vernachlässigt. Vor die Analyse der Photographien stellt Zetzsche die der beiden Aufsätze »Ich sehe aus dem Fenster« von Marie und Gesine Cresspahl (Zetzsche, 228ff.; JT, 178f., 1332f.), um das Sehen als »wichtigste Voraussetzung [für Johnsons Personen] für die Erfahrung von Wirklichkeit« (Zetzsche, 230) zu charakterisieren. Maries Assoziation des New Yorker Fensterblicks mit dem Krieg in Vietnam kennzeichnet Zetzsche zu Recht als Verstoß »gegen die in der Schule gelehrtten Vorstellungen zur amerikanischen Politik« (Zetzsche, 229), geht aber auf die Differenz zwischen den verschiedenen Vorschlägen zum letzten Satz des Aufsatzes nicht näher ein. Gegen Maries Schluß, »meine Mutter sagt, so ist es im Krieg«, besteht Gesine auf ihrer Version: »Am Morgen: [...] habe ich gesagt: noch es nach Krieg.« (JT, 179). Beide verfügen über verschiedene Erfahrungen mit dem Krieg. Daneben wird ein Mißverständnis zwischen ihnen deutlich: Marie hat Gesines Assoziation, die weder durch eine

17 Vgl. Johnson, Uwe: *Das dritte Buch über Achim*, Frankfurt am Main 1973, S. 260f.

Beschreibung noch mit Hilfe eines Bildes nachvollzogen werden kann, in eine Ebene übersetzt, die ihrem Erfahrungshorizont offensichtlich näherkommt.

Im Johnson-Kapitel kommt Zetzsche zu folgenden Ergebnissen: Zu Johnsons Absicht der »Wiederherstellung einer Wirklichkeit, die vergangen ist« gehören »unzweifelhaft photographische Ansichten« (Zetzsche, 142). Innerhalb einer »Ethik des Sehens« dienen sie dazu, »dem Vergessen vorzubeugen« (Zetzsche, 144).¹⁸ In seinen Texten sind Photographiebeschreibungen »stets in einem bestimmten, vor allem moralischen Sinne [akzentuiert]« und an »die Bewußtseinshaltung seiner literarischen Personen« (ebd.) gebunden. Alle weiteren Ergebnisse, die im letzten Teil des Johnson-Kapitels, »(...) ein auffälliger Moment von Wahrheit« (Zetzsche, 271), vorgestellt werden, resultieren ausschließlich aus der Analyse von *Jahrestage*. Die hier nachzulesenden Beschreibungen tatsächlich existierender öffentlicher Photographien charakterisiert Zetzsche als einen Beitrag »zur Wahrheitsfindung«, da sie »Schnittstellen zwischen dem Dokumentarischen und der Fiktion der *Jahrestage*« (Zetzsche, 275) bilden. Die Funktionen der »erzählten« Bilder bestehen in der »Rettung der moralischen Qualität von Photographien« und der »Eröffnung von Erinnerungsmöglichkeiten« (Zetzsche, 279). Gesine und Marie Cresspahl gelingt es, den »eingefrorenen Lichtbildern [...] eine Erkenntnis abzutrotzen« (Zetzsche, 278), da sie die Photographien, »obwohl sie um ihre Inauthentizität wissen«, »hinsichtlich ihres Bildsujets [lesen]« (Zetzsche, 277) können. So wird schließlich »über die vermittelnde Instanz der Erinnerung und des individuellen bzw. kollektiven Gedächtnisses [...] die Suche nach einem sinnvollen gesellschaftlichen Umgang mit der Vergangenheit [impliziert]« (Zetzsche, 281).

In den Synopsen werden einige Mängel der Arbeit, die auch die theoretischen Teile und das Kapitel zu Jürgen Beckers Werk betreffen, deutlich. Bereits zu Beginn der Untersuchung ist die Existenz medialer Grenzen nicht klar. Einerseits werden »Sprache und Bilder [als] zwei heterogene Formen der mimetischen Annäherung an die Wirklichkeit« (Zetzsche, 15) begriffen, was Barthes, der die Strukturen von Bildern und

18 Vgl. dazu das Interview von Wilhelm Johannes Schwarz mit Johnson in: Fahlke, Geschichte (Anm. 13), S. 234–247. Nachdem Johnson behauptet hat, er habe keine Hobbys, sammle aber »in dieser Hinsicht« Bücher und fotografiere (ebd., 241), folgt die von Zetzsche zitierte Stelle, auf die Frage »Was tut Uwe Johnson zu seiner Entspannung?«: »Jetzt mache ich gerne Fotos, um dem Vergessen vorzubeugen. Ich lade aber keine Leute ein, um Fotos anzusehen. Ich habe eine Reihe Freunde in Berlin« (ebd., 246).

deren Beschreibungen als unterschiedliche begreift,¹⁹ nahekommt. Andererseits erfolgt eine Bewertung, wenn von »der sprachlichen Unerreichbarkeit [der] Ausdrucksqualität« (Zetzsche, 16) der Photographie ausgegangen und somit die zuvor konstatierte Unvergleichlichkeit, die aus dem medialen Unterschied resultiert, wieder aufgehoben wird. Dieser Widerspruch in der Argumentation zieht sich durch die Untersuchung. So wird für Jürgen Beckers *Eine Zeit ohne Wörter* festgestellt, daß durch die Reproduktionen, die das Buch enthält, gezeigt werden könne, »was außerhalb der Wörter liegt: die Sichtbarkeit der Phänomene« (Zetzsche, 314). Dagegen weist Zetzsche in der *Jahrestage*-Interpretation Bildvorlagen für in die Fiktion aufgenommene Photographien, die er recherchierte, mit der Bemerkung »diese Photographie ist abgedruckt in [...]« (Zetzsche, 196, vgl. 258, 260) nach²⁰ und impliziert damit eine mögliche vollkommene Entsprechung von Bild und Beschreibung. Allerdings können für *Jahrestage* einige Bildvorlagen unzweifelhaft herausgefunden werden. Für sie erläutert Zetzsche eine doppelte Ebene der Bildwahrnehmung durch den Autor einerseits, den Leser andererseits: »Zum einen führen die in den Texten vorgeführten Bildwahrnehmungen und -beschreibungen die Funktion der Einbildungskraft vor, zum anderen vermag sich der Leser die beschriebenen Photographien nur wieder durch die Einbildungskraft vorzustellen.« (Zetzsche, 331) Darauf, daß der Leser nicht die Bildvorlage imaginiert, wird nicht eingegangen. Hierzu liefert die Arbeit nur ein Zitat, das aber nicht weiter in die Untersuchung einbezogen wird: »Wie soll man eine Örtlichkeit oder ein Gesicht beschreiben, so geübt wir in unserem schriftstellerischen Milieu auch immer sein mögen, ohne daß das, was wir schreiben, nicht ebensoviele Sichtweisen suggeriert, wie wir Leser haben?«²¹ (vgl. Zetzsche, 78)

Zweifellos behandelt Jürgen Zetzsches Untersuchung ein Thema, dessen Analyse produktiv werden könnte. Einige anregende Gedanken und Interpretationen lohnen die Lektüre. Durch die Beschränkung auf

19 Vgl. Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 14: »Beschreiben heißt also nicht bloß ungenau oder unvollständig sein, sondern die Struktur wechseln, etwas anderes bedeuten als das Gezeigte.« – Vgl. auch Zetzsche, 15, 90.

20 Vgl. Zetzsche, »Ein Stück Vergangenheit ...« (Anm. 7) – In dieser Publikation sind Photographien abgedruckt, die Zetzsche als Vorlagen für Johnsonsche Bildbeschreibungen recherchiert hat.

21 Valéry, Paul: »... das zu beschreiben, was sich von selbst einschreiben kann«. Vortrag, gehalten zur Hundertjahrfeier der Fotografie am 7. Januar 1939, in: *Fotogeschichte* 6, 1986, Heft 20, S. 5–8, hier: S. 5.

Passagen, in denen Photographien beschrieben werden, wird die Bedeutung, die die Bilder im Zusammenhang der jeweiligen Texte haben, nicht kenntlich. Besonders in der Analyse zu *Jahrestage* erweist sich das Verbleiben in den einzelnen Tageskapiteln (vgl. bes. Zetzsche, 232f.), bestenfalls die Interpretation von Photo-Sequenzen wie die Aufnahmen der Swetlana Stalina (Zetzsche, 254–256) als ungünstig. Funktionen der Bilder können so nicht evident werden. Eine klare Beschreibung verbindlicher Begriffe, die zu Beginn der Arbeit versucht wird, wäre für die Literaturanalysen nützlich gewesen. So aber muß immer wieder gesprengt, zerbrochen, sogar »die Oberfläche der Bilder [...] zerrissen, aufgebrochen« (Zetzsche, 335) werden, um schließlich »Rettung« (Zetzsche, 26, 117, 133, 142, 335) folgen zu lassen.

Almut Otto, Greifenhagener Straße 68, 10437 Berlin