



Album

Organisationsform narrativer Kohärenz

Herausgegeben von Anke Kramer und Annegret Pelz



# ALBUM

*Organisationsform narrativer Kohärenz*

*Herausgegeben von  
Anke Kramer und  
Annegret Pelz*

WALLSTEIN VERLAG



Gedruckt mit Unterstützung des Fonds zur Förderung  
der wissenschaftlichen Forschung

**FWF**

Der Wissenschaftsfonds.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet  
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2013

[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Vom Verlag gesetzt aus der Aldus

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagabbildung: Jane Hammond: *Scrapbook*, 2003, dreidimensionale Collage:

Tintenstrahldruck, Holzschnitt, Wasserfarben, 69,5 × 109,7 × 1,9 cm, publiziert bei

Universal Limited Art Editions: Edition 43, New York 2008. © Jane Hammond.

Innere Umschlagseiten: Jane Hammond: *Album (Madeline Tomaini)*, 2007, 100 × 268,6 cm,  
farbiger Tintenstrahldruck und Mixed Media. Museum of Modern Art, New York.

© Jane Hammond, New York.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum AG

ISBN 978-3-8353-1174-9

# Inhalt

Einleitung . . . . .	7
<i>Essays</i>	
<i>Jane Hammond</i>	
<i>Scrapbook</i> (2003) and <i>Album</i> ( <i>Madeline Tomaini</i> ) (2007) . . . . .	25
<i>Alexander von Reiswitz</i>	
<i>Family Constellation Project</i> – das erfundene Familienalbum . . . . .	27
<i>Transformationen des Albums</i>	
<i>Vivian Liska</i>	
Die Idee des Albums. Zu einer Poetik der Potentialität . . . . .	35
<i>Annegret Pelz</i>	
Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen . . . . .	40
<i>Georges Didi-Huberman</i>	
ALBUM vs. ATLAS (Malraux vs. Warburg) . . . . .	59
<i>Heike Gfrereis</i>	
Geistermaschinen. Poetische Alben im Deutschen Literaturarchiv Marbach . . . . .	74
<i>Ute Holl</i>	
Album, Montage, <i>carte postale</i> . Aspekte medialer Historiografie. Zum Film <i>No pasarán, album souvenir</i> (F 2003) von Henri-François Imbert . . . . .	89
<i>Matthias Bickenbach</i>	
Die Enden der Alben. Über Ordnung und Unordnung eines Mediums am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns <i>Schnitte</i> . . . . .	107
<i>Migrierendes Gedächtnis – portatives Museum – Gegenarchiv</i>	
<i>Marianne Hirsch</i>	
Der archivale Impuls der Nacherinnerung . . . . .	125
<i>Ulrike Vedder</i>	
Alben, Sammelsurien, Inventare, Museen. Todesnähe und Literatur . . . . .	143
<i>Helmut Lethen</i>	
Schrecken und Schatten des <i>family frame</i> in Brieftaschen, privaten Sammlungen und öffentlichen Ausstellungen . . . . .	156
<i>Birgit R. Erdle</i>	
<i>Maidon</i> Horkheimers <i>Album Photographs</i> . . . . .	168

<i>Franz M. Eybl</i>	
Alben der Analphabeten. Religiöse Bücher als Speicher . . . . .	191
<i>Monika Seidl</i>	
Das Scrapbook . . . . .	204

*Album Amicorum – Gruppenkonstitution – Netzwerke*

<i>Werner Wilhelm Schnabel</i>	
Das Album Amicorum. Ein gemischtmediales Sammelmedium und einige seiner Variationsformen . . . . .	213
<i>Kurt Mühlberger</i>	
Das Album Universitatis. Eine reiche Quelle mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Universitätsgeschichte . . . . .	240
<i>Margarete Zimmermann</i>	
Salonalben. Kollektive Gedächtniswerke der Frühen Neuzeit . . . . .	254
<i>Stephanie Bung</i>	
Exkurs zu <i>La Guirlande de Julie</i> . . . . .	254
<i>Ute Pott</i>	
Das Tapeten-Album im Gleimhaus/Halberstadt . . . . .	271
<i>Eva Raffel</i>	
Im Umfeld des Musenhofes. Ein bisher nicht identifiziertes Stammbuch der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar . . . . .	277

*Lesarten. Alben und albenhafte Verfahren in Wissenschaft und Kunst*

<i>Gisela Steinlechner</i>	
Vom Verdichten und Anrichten der Bilder. Hannah Höchs <i>Album</i> . . . . .	289
<i>Leo A. Lensing</i>	
<i>Semmering 1912</i> . Ein Ansichtskartenalbum von Peter Altenberg . . . . .	297
<i>Ute Jung-Kaiser</i>	
Album und Albumblatt bei Schumann. Wie künstlerische Evidenz und Zufall die narrative Logik bestätigen und aushebeln . . . . .	303
<i>Peter Keicher</i>	
Wittgensteins Fotoalbum . . . . .	309
<i>Anja Tippner</i>	
Leben in Bildern. Zum Verhältnis von Album und Bildbiographie am Beispiel Vladimir Nabokovs . . . . .	319

*Anhang*

Abbildungen . . . . .	337
Autorinnen und Autoren . . . . .	340
Register . . . . .	346

# Einleitung

## I. Ordnung der Wiederkehr und Vermehrung durch Ableger Albenhafte Verfahren in Wissenschaft und Kunst

»So ist also dieses Buch eigentlich nur ein Album«, schreibt Ludwig Wittgenstein 1945 im Vorwort der *Philosophischen Untersuchungen*, um seine Leserschaft auf ein Buchkonzept einzustimmen, in dem die Gedanken keine lückenlose Folge bilden, sondern sich in »kurze[n] Absätze[n]«, »längeren Ketten«, »in raschem Wechsel von einem Gebiet zum andern überspringend«, »kreuz und quer, nach allen Richtungen hin« bewegen.<sup>1</sup> Statt des ›richtigen‹, linear und kohärent argumentierenden Buches, das Wittgenstein ursprünglich anvisiert hatte, versammelt sein Album die Resultate des langen und verwickelten Schaffensprozesses topologisch »gleichsam [als] eine Menge von Landschaftsskizzen« und »berührt« einzelne Punkte in immer neuen »Bilder[n]« »stets von neuem von verschiedenen Richtungen her.«<sup>2</sup> Das so entstandene Netzwerk von Wiederholungen und unzähligen Querverweisen lässt sich jedoch nicht länger als Buch, sondern »nur« als Album mit familienähnlichen Verweisstrukturen und transtextuellen Abzweigungen bezeichnen – als eine Form, bei der das Problem der Organisation im Vordergrund steht. Diese von Wittgenstein verwendete Formel »eigentlich nur ein Album« und sein in der Wendung »hätte gerne ein gutes Buch hervorgebracht« deutlich gemachtes Gedankenspiel mit dem Buch wird von der Forschung unterschiedlich ausgelegt – mal als echte Unzufriedenheit mit dem Album als dem vermeintlich »schlechteren Buch«, mal als Bescheidenheitstopos und letztlich als Ausdruck einer methodischen Wende hin zu einer vielstimmigen und bildhaften Darstellung, für die nach und nach die Begriffe Konglomerat, Sammlung, Zusammenstellung von Zeichnungen, Menge von Ansichten verworfen wurden, bis schließlich mit »Album« die bestmögliche Bezeichnung für diese Organisationsform gefunden war.<sup>3</sup>

1 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Auf der Grundlage der Kritisch-genetischen Edition neu hg. v. Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 2003, Vorwort.

2 Ebd., vgl. Alois Pichler: *Wittgensteins »Philosophische Untersuchungen«. Vom Buch zum Album*. Amsterdam, New York 2004, insbes. 57 ff.

3 Ebd., 77 ff., zu Wittgensteins albenhaftem Verfahren zwischen Fotografie und Text vgl. den Beitrag von Peter Keicher in diesem Band.

BUCH / ALBUM

Gegenstand dieses Buches sind nun jene wissenschaftlichen und künstlerischen Verfahren, bei denen die Entscheidung für das Album das Ergebnis einer Wahl zwischen den beiden Buchformen ist, zwischen denen sich, nach Roland Barthes, die ganze Dramatik der Formenwahl abspielt: Zwischen dem Buch als einem durchkonstruierten und wohldurchdachten, einheitlich gegliederten und hierarchisch geordneten Universum und dem Album als einem uneinheitlichen, zerfaserten Gewebe von Kontingenzen.<sup>4</sup> Buch und Album stehen einander als zwei kulturelle Phantasien und als zwei an der Opposition Kontinuum und Diskontinuum orientierte Werktypen gegenüber. Das gewählte Paradigma hat jeweils eigene Implikationen. Das Album steht dem Buch als eine »Struktur« entgegen, »die auf der Natur der Dinge beruht.«<sup>5</sup> Es bildet ein künstliches Ensemble von Elementen mit einer zufälligen und situationsbedingten Ordnung: »Ein Albumblatt läßt sich willkürlich hin- und herschieben oder hinzufügen; absolut gegensätzlich zum Verfahren des BUCHES.«<sup>6</sup> Große Schöpfer, die wie Mallarmé und Schumann auf der Seite des Albums stehen, werden durch die Zufälligkeit der Umstände ange-regt.<sup>7</sup> Die Begeisterung für das Album oder dessen Geringschätzung (Ursache ist der »Ehrgeiz zum Buch«) resultieren aus der Sicht auf die äußere Welt als einem kontingenten »Wirrsal von Empfindungen« und einer »Fülle bunten Geschehens«, die das Rhapsodische und die »Idee des ZUSAMMENGENÄHTEN, des FLICKWERKS, des PATCHWORK« rechtfertigen.<sup>8</sup> Dennoch gehören »FRAGMENTE« nach Barthes nicht unbedingt auf die Seite des ALBUMS«, denn ein Album besteht nicht aus einzelnen, sondern aus einem Gewebe von Fragmenten, die zwar keine planvolle Ordnung, wohl aber eine aus der »Ordnung der Wiederkehr [und] der Vermehrung durch Ableger« gebildete Architektur haben.<sup>9</sup> Diese subtile, aber entscheidende Differenz zwischen Fragment und Album ist zugleich eine von Struktur und Methode. Die Methode erfordert einen Plan, beispielsweise die (im Tagebuch) geregelte Bewegung von einem Eintrag zum anderen, die Struktur hingegen besteht aus einer systematischen Zergliederung in Teile, deren Einheit sich erst am Ende

4 Vgl. Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*, hg. v. Éric Marty, Vorwort von Nathalie Léger, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt a. M. 2008, 294.

5 Vgl. ebd., 289 (mit Bezug auf *Le Livre* von Mallarmé).

6 Ebd., 290.

7 Ebd., 291. Zu den Alben Schumanns vgl. den Beitrag von Ute Jung-Kaiser in diesem Band.

8 Ebd., 290 mit Bezug auf Poe und Baudelaire. Die Schreibung in Majuskeln ist ein Spezifikum der deutschen Übersetzung, im französischen Original wird das Oppositionspaar *Livre* und *Album* kursiv gesetzt, wenn es hervorgehoben wird oder sich auf Buchtitel bezieht. Roland Barthes: *La Préparation du Roman I et II. Notes de cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, sous la direction de Éric Marty, Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris 2003.

9 Barthes: *Vorbereitung* (Anm. 4), 291.

durchsetzt.<sup>10</sup> Das Album kann beide Formen realisieren, sein größtes Problem und zugleich sein Potential aber birgt die unklare Zwischenstellung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Das Album basiert auf der Notiz, es ist »eine Aufforderung zum Notizenmachen« – über Bücher oder über das »Leben« in seinen Verästelungen.<sup>11</sup> Der unklare Status der Notiz, die »schon Schrift und noch Wort« ist, verleiht den Äußerungen von Alben einen brüchigen Wert, der (wie das Sprechen) durch jede Aktualisierung entwertet wird.<sup>12</sup>

Beide Formen, das kompakte, auf Essenz und Summe des Wissens konzentrierte durchkonstruierte und wohldurchdachte Buch und das desorganisierte, splinternde, pluralistische, aus einer Masse von Notizen und einzelnen Gedanken zusammengesetzte Album, existieren nicht unabhängig voneinander. Sie bleiben als die zwei Terme einer Wahl in einer spannungsreichen Dialektik aufeinander bezogen. Das Album – Buch *avant la lettre* – versammelt Notate, die für sich existieren können oder im Hinblick auf ein zukünftiges Buch zusammengetragen werden. Barthes' These lautet daher, dass nicht bloß das Schicksal des Albums, sondern grundsätzlich das eines jeden Buches ephemer ist. So »wie die Ruine die Zukunft des Bauwerkes ist«, wird auch jedes literarische Werk im Laufe der Zeit wieder in Fragmente zerlegt – es überlebt nicht als Ganzes, sondern als Album, in Trümmern oder Zitaten, die einsinken und bleiben: »Was in uns vom BUCH lebt, ist das ALBUM«, das Buch bleibt im Album als Ruine lebendig und bildet als solche wiederum den Keim und das Imaginarium eines neuen Buches.<sup>13</sup>

### *Ad album producere – album corrumpere: zeigen und überschreiben*

Seit der Antike sind zweierlei Umgangsformen mit dem sich beständig aktualisierenden Medium bekannt: *Ad album producere* hieß in der römischen Rechtsgeschichte jemanden vor die mit Gips geweißten Wände oder Tafeln führen, um die Inskriptionen (Rechtssätze, Edikte) zu zeigen, *album corrumpere* meinte dagegen, die Tafeln zu ergänzen oder im jährlichen Turnus der Amtsführung zu revidieren und zu überschreiben.<sup>14</sup> Für die rasche Veröffentlichung von Aufzeichnungen, die von vorneherein dem Wechsel unterworfen waren, wurde ein leicht erneuerbarer Beschreibstoff gewählt. Die geweißten Tafeln mit Einträgen in Form von Listen »mit roten Überschriften (*rubricae*)« und »großen schwarzen Buchstaben« waren auf das Wesentliche begrenzt und so gestaltet, dass sie für die Eiligen im Vorübergehen leicht lesbar waren oder das müßige Volk zum Verweilen und Betrachten

<sup>10</sup> Ebd., 292 mit Bezug auf Cage und Schönberg.

<sup>11</sup> Ebd., 299.

<sup>12</sup> Ebd., 293. Barthes verweist hier auf die These Kafkas, dass »die Wertlosigkeit des Notierten zu spät erkannt wird«.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., 296 f.

<sup>14</sup> Leopold Wenger: *Die Quellen des Römischen Rechts*, Wien 1953, 57, 408, 410.

einladen.<sup>15</sup> Erst wenn eine dauerhafte Aufzeichnung sinnvoll erschien, gelangten die Alben durch Abschriften ins Archiv. So waren auch die vor dem Haus des Pontifex Maximus öffentlich ausgestellten Haupt-Chroniken mit den wichtigsten politischen und religiösen Jahresereignissen ein zunächst vorläufiges Aufzeichnungsmodell »ohne irgendeine Ausschmückung«, das Cicero zufolge aber sehr bald für die »Erinnerung an Daten und Personen, Schauplätze und Begebenheiten« jedweder Art adaptiert wurde.<sup>16</sup>

Spuren der hier skizzierten antiken Albumpraxis entfalten in der Literatur der Moderne vor allem dort ihre Wirkung, wo der weiße Beschreibstoff und Malgrund nicht übersehen, sondern mitgelesen wird<sup>17</sup> – als Hinweis auf die verdrängte Materialität und als Zeichen der medialen Selbstreferenz.<sup>18</sup> Heute, im Zeitalter der Digitalisierung, verbinden sich die antiken Albumpraktiken mit dem Bewusstsein für das Ephemere einer jeden Inskription. Das massenhafte Erstellen und Veröffentlichlichen von Alben im Netz erscheint unter diesem Gesichtspunkt nicht als einfache Transformation eines alten in ein neues Medium, sondern als eine Referenz auf den brüchigen Wert von Netzäußerungen, die wie die Äußerungen von Alben permanent durch Überschreibungen entwertet und aktualisiert werden.

Sowohl die gegenwärtige wie die antike Albumpraxis wirken durch Anschaulichkeit, Vorläufigkeit, wiederholte und vermehrte Einschreibung, sie sind auf öffentliche oder halböffentliche Kommunikationssituationen ausgerichtet, und sie adressieren Gruppen (Familien, Kollektive, Netzwerke), die von der Reichweite des gewählten Mediums bestimmt werden. Das Album Amicorum der Humanisten beispielsweise kursierte europaweit, die Street Art, die seit der Antike ganze Städte in Alben verwandelt, richtet sich mit legalen *Murals* oder mit eilig an die Wand geworfenen inoffiziellen *Graffiti* an eine lokale städtische Bevölkerung, will aber nicht alle Passanten, sondern Eingeweihte wissen lassen, dass die Inskribenten an Ort und Stelle gewesen sind: HOC SCRIPSIT.<sup>19</sup> Ilya Kabakov und die Moskauer Konzeptualisten erklären wiederum die familiäre Situation einer Zimmerlesung in einer Art »Haustheater« mit unmittelbarem Kontakt zum Buch zur idealen Bedingung für die Rezeption von Alben in Buchform. Nur die geringe

15 Ebd., 57. Wenger verweist hier auf Plutarch (*De curiositate*) und Seneca (*Ad Lucilium*).

16 Cicero: *De oratore/Über den Redner*, übers. und hg. v. Harald Merklin, Stuttgart 3. Aufl. 1997, 239 (II, 52 f.).

17 Sabine Frost: *Whiteout: Schneeeinfälle und Weißfeinbrüche in der Literatur ab 1800*, Bielefeld 2011; Katarina Yngborn: *Auf den Spuren einer ›Poetik des Weißen‹. Funktionalisierung von Weiß in der skandinavischen Literatur*, Freiburg i. Br. 2010; *Weiß. Ein Grundkurs*, hg. v. Wolfgang Ullrich u. Juliane Vogel, Frankfurt a. M. 2003.

18 Die mit der Entdeckung der Materialität verbundenen Kulturtechniken sind in vielfacher Weise Gegenstand der aus dem Gießener Sonderforschungsbereich »Erinnerungskulturen« hervorgegangenen Publikationen.

19 Vgl. »Gegen die Wand. Berlin hat es zur Hauptstadt der Graffiti-Kultur gebracht, die oft illegalen Bilder werden heute als Street Art geschätzt – eine Einführung von Florian Fuchs«, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 227, 1. 10. 2011, 13, und: *Glücklich ist dieser Ort! 1000 Graffiti aus Pompeji*, hg. v. Vincent Hunink, Stuttgart 2001.

Zahl von etwa drei bis fünf Personen garantiert, dass alle Anwesenden gleichzeitig die Gelegenheit bekommen, die Blätter der Alben in einer selbst bestimmten Betrachtungszeit physisch zu berühren und zu wenden.<sup>20</sup>

### *Transformationen eines alten Mediums*

Während sich das Lesen mehr und mehr auf elektronische Textlieferanten verlagert, wächst an der Kehrseite dieses Prozesses das Interesse an der Materialität alter Buchobjekte und an handschriftlichen Aufzeichnungsverfahren, deren »Ende« spürbar wird. Es entstehen üppig aufgemachte Künstlerbücher und Coffeetable-Books, die an repräsentative Salonalben erinnern, oder das alte Papiermedium hat, wie in der spektakulär mit Büchern ausgekleideten New Yorker Modeboutique des britischen Designers Paul Smith, nur mehr dekorativen Wert.<sup>21</sup> Parallel dazu signalisiert das wachsende Interesse an Blankobüchern die Abwanderung des Lesens aus dem alten Papiermedium. So gelingt dem britischen Produzenten Sheridan Simove im Jahr 2011 (wie zuvor Mark Twain)<sup>22</sup> ein internationaler Verkaufserfolg mit einem Buch, das aus 200 Leerseiten besteht.<sup>23</sup> *Moleskine*<sup>®</sup>, *Buchwerker* und *Manufactum* vertreiben erlesene Blanko- und Einschreibebücher mit fadengeheftetem Rücken und Lesebändchen, und auch die etablierten Verlage bringen mit Henning Ritters *Notizhefte[n]* (2011); Paul Austers *Das rote Notizbuch* (1996) und Francis Ponges *Das Notizbuch vom Kiefernwald* (1982) literarische Notizbücher heraus, die den Zufall systematisch aufsuchen.<sup>24</sup> Und weil auch die großen belletristischen und wissenschaftlichen Traditionsverlage an dem Boom der Einschreibebücher partizipieren wollen, erscheint ein leeres *Bibliothek Suhrkamp Notizbuch* (2011)<sup>25</sup> neben einem *Reclam Universal-Notizbuch* (2009), das

20 *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, hg. v. Günter Hirt u. Sascha Wonders, Bremen 1998, 75 ff.

21 Jörg Häntzschel: »Das Parfum des Holzmediums. Gedruckte Bücher wandern in den USA in Mode-Boutiquen ab«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 8. 3. 2011, Literatur.

22 Mark Twain stellt im Jahr 1872 fest, dass ihm ein Buch ohne Worte vergleichsweise mehr Einkommen verschafft als alle seine anderen Arbeiten, vgl. den Beitrag von Monika Seidl in diesem Band.

23 Im Interview sagt der Produzent: »Wahnsinn. Dieses Buch ist wie eine Dampfklo, die aus der Spur gesprungen ist. Ich habe heute mit Verlegern aus Russland, Island und Kanada telefoniert. Alle wollen die Rechte kaufen.« Der Titel auf dem Umschlag lautet: »Professor Sheridan Simove, MSC D. Phil: *What every MAN thinks about apart from SEX. The Worldwide Best-Seller. Amazing Truth inside*«. »Ein Anruf bei ... Sheridan Simove, britischer Erfinder, der seinen ersten Bestseller veröffentlicht hat: 200 leere Buchseiten«, Interview von Cornelius Pollmer, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13. 3. 2011, Panorama.

24 Paul Auster: *Das rote Notizbuch*, übers. v. Werner Schmitz, Reinbek bei Hamburg 1996; Francis Ponge: *Das Notizbuch von Kiefernwald und La Mounine*, übers. v. Peter Handke, Frankfurt a. M. 1982; Henning Ritter: *Notizhefte*, Berlin 2010.

25 *Notizbuch. Bibliothek Suhrkamp*, Berlin, 2011, zum Jubiläum »60 Jahre Bibliothek Suhrkamp«.



mit 128 Blankoseiten genauso viel kostet wie die 192 beschrifteten Seiten von Friedrich Schillers dramentheoretischen Schriften.<sup>26</sup> Was diese inhaltsfreien Blankobücher vor allem bezeugen, ist altes Buchbinderwissen um die Bedeutung des Einbands, wonach »ein Buch ohne Einband [...] nichts anderes [ist], als ein Spiegel ohne Rahmen; ein Haus ohne Dach.«<sup>27</sup> Der Einband rahmt das disparate Material und organisiert es zu einem kohärenten Ensemble.

Die heute mögliche digitale Reproduktion ganzer Konvolute in *ebooks* führt außerdem dazu, dass der serielle Aufbau papierener Alben durch das digitale Blättern gegenwärtig das erfährt, was Walter Benjamin am Beispiel einzelner Gemälde als Aktualisierung durch fotografische Reproduktion beschreibt.<sup>28</sup> Erstmals können sich jetzt auch Alben, deren Einheit sich niemals in Teilen, sondern immer erst am Ende durchsetzt, aus ihrem einmaligen Dasein in Bibliotheken, in Schubladen oder aus ihrer Einbettung in geschlossene Nutzergruppen emanzipieren. Was geht verloren, was wird gewonnen, fragt in diesem Band der Beitrag von Marianne Hirsch im Vergleich der Buch- und der Online-Edition zweier politischer Erinnerungsprojekte, und Gisela Steinlechner besichtigt in der Berlinischen Galerie das Original des berühmten *Albums* von Hannah Höch, das im Vergleich zu der überall verfügbaren Printausgabe doppelt so dick ist. Die digitale Verbreitung jenseits geschlossener Nutzergruppen führt, wie im Fall der Bilder von Abu Ghraib, außerdem dazu, dass die Folter-Bilder, die während des Irakkriegs rituell und wie »Albumblätter«<sup>29</sup> unter den Soldaten kursierten und die mit dem Hinweis auf die geschlossene Nutzergruppe verharmlost wurden, in einen anderen Kontext transferiert zum Gegenstand einer weltweiten politischen Auseinandersetzung wurden. Diesen Implikationen des Übergangs zwischen Kult- und Ausstellungswert bei Militäralbum widmet sich in diesem Band der Beitrag von Helmut Lethen.

### *Organisationsform narrativer Kohärenz*

Die Entscheidung, ein Album anzulegen, geht mit dem Wunsch einher, die Dinge in eine Ordnung zu bringen. In literarischen Texten ist das der Moment, in dem ein »Wust ohne Zusammenhang« aus einer losen Sammlung in ein »große[s], in

26 *Reclams Universal-Notizbuch*, 128 Seiten, blanko, original UB-Papier mit integriertem Bleistift im UB-gelben Schuber, Stuttgart 2009; 5,00 Euro; Friedrich Schiller: *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, hg. v. Klaus L. Bergmann, Stuttgart 2001, 5,00 Euro.

27 Abraham a Sancta Clara: *Von Papierern, Schreibern, Kupferstechern, Schriftgießern, Bruchdruckern und Buchbindern*, mit einem Nachwort von Helmut Presser, 1969, 38.

28 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Kommentar v. Detlev Schöttger, Frankfurt a. M. 2007, 15.

29 Joseph Vogl verweist in einem *Zeit*-Interview auf den besonderen Status dieser Bilder: »Es sind Privatfotos, Albumblätter oder *home videos*, nach oder abseits der Schlachten gemacht. Ders.: »Folter im Bild. Interview«, in: *Zeit Online*, 13. 5. 2004. Zur privaten Kriegsfotografie vgl. den Beitrag von Helmut Lethen in diesem Band.

dicke, schwarze Pappe gebundene[s] Album« überführt wird.<sup>30</sup> Dabei kann die Vorgehensweise methodisch sein (»befestigte die Bilder mittels Photoecken in der Chronologie wie ich sie mir dachte«), was bei Hervé Guibert allerdings das Gefühl erzeugt, sich einer »ungesunden und makabren Beschäftigung zu widmen« und die Veränderungen in seinem Gesicht »wie die Veränderung einer Romanfigur auf ihrem langsamen Weg in den Tod« zu belauschen.<sup>31</sup> Ist die Vorgehensweise dagegen strukturell, folgt sie dem Leben in seinen Verästelungen in einer desorganisierten, splitternden, pluralistischen Masse von Notizen und einzelnen Gedanken. Entscheidend für die lebendige Aussage eines Albums ist, dass dieses *vor* allen Fragen nach Textkohärenz bereits auf der Objektebene allein dadurch Kohärenz stiftet, dass innerhalb seines Rahmens bestimmte wiederkehrende Dinge und Formate als Referenzträger und als Spuren von Handlungen, Ereignissen und Begegnungen wiederholt in Erscheinung treten. Mit anderen Worten, der narratologische Faden der Gesamtaussage steckt in der Rahmung einer albenhaften Konstellation, und erst auf einer eingebetteten zweiten Erzählebene formieren die gesammelten Einzeleinträge ihre Aussagen. Die Narrativität von Alben entsteht aus einem vielfach metaleptischen Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählung.

## II. Dieses Buch

Ausgangspunkt dieses Buches ist die Beobachtung, dass das Album wie kein anderes Medium derzeit in der wissenschaftlichen und künstlerischen Praxis in Anspruch genommen wird, ohne dass diese aktuellen Transformationen entsprechend reflektiert würden. Dieser Band macht es sich daher zur Aufgabe, die Aufmerksamkeit auf ein gegenwärtig wirkmächtiges transmediales und interkulturelles Format zu lenken und dessen aktuelle Inanspruchnahme in sozialen Netzwerk-Plattformen, künstlerischen und literarischen Projekten und als Format zur Organisation von Wissen<sup>32</sup> zum Gegenstand der Auseinandersetzung zu machen. Die Ausgangsüberlegung aller in dem Buch versammelten Beiträge ist, dass das Album, das wesentlich auf Inskriptionen *und* auf einer nonverbalen Semantik der Dinge beruht und das prinzipiell alle anderen medialen und kulturellen Formen integrieren, repräsentieren und symbolisch verarbeiten kann, ein Netzwerkmedium von besonderem kultur- und medienwissenschaftlichem Interesse ist. Der springende Punkt des gegenwärtigen Interesses ist die Figur der Vernetzung, die die unterschiedlichsten kultur- und literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereiche

30 Vgl. Hervé Guibert: »Das Album«, in: *Phantom-Bild. Über Photographie*, übers. v. Thomas Laux, Leipzig 1993, 65 f.

31 Ebd.

32 Vgl. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt a. M. 2006, vgl. Benjamin Bühler, Stefan Rieger: *Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florelogium des Wissens*, Frankfurt a. M. 2009.

unter dem Dach eines Albumformats zusammenführt: Materialität und Dingkultur, Migration und Gedächtnis, Authentizität und Präsenz, Mobilität, Interkulturalität und Gemeinschaftsbildung, Freundschaftsdiskurse, Generationenerzählung und Familiengeschichte sowie transmediale Experimente mit der Umschmelzung von Gattungen und Formen: das Album transformiert alles in ein kohärentes ästhetisches System. Diese albenspezifische Vielfalt gliedert sich in diesem Buch unter folgende Gesichtspunkte:

### 1. *Transformationen des Albums*

Das besondere Interesse des ersten Teils gilt der produktiven Auseinandersetzung mit albenhaften Strategien polymedialen Erzählens in der Literatur, in der Kunst und im Film.<sup>33</sup> Die Idee des Album, verbindet sich hier mit einer Aufmerksamkeit auf das Zeigepotential, die Materialität und die Organisationsform des Albums, wobei nicht nur die Inskriptionen, sondern auch die Räume dazwischen von Bedeutung sind.

### 2. *Migrierendes Gedächtnis – portatives Museum – Gegenarchiv*

Die Frage nach dem Album als einem Gegenarchiv verbindet sich im zweiten Teil mit der Frage nach der Möglichkeit von Gedächtnis und Erinnern unter den Bedingungen eines absurden, bodenlosen Lebens. So steht der gegenwärtige Rückgriff auf das Album nicht zufällig im Kontext kultureller Krisen. In Enteignungs- und Vertreibungskatastrophen übernimmt das kleinformatige Album für das herausgerissene Gedächtnis die Funktion des notwendigen medialen Bezugspunktes, auf den sich alle Memorialfunktionen konzentrieren.

### 3. *Album Amicorum – Gruppenkonstitution – Netzwerke*

Das Kennzeichen albenhafter Erzählverfahren ist ihre brüchige Fügung und die Fähigkeit, Gruppen über große Räume und Zeiten hinweg zu konstituieren. Das Einschreibemedium ist nicht nur an viele adressiert, es hält für die Vielzahl seiner Inskribenten auch ein großes Spektrum an Formen bereit. Der dritte Teil des Buches widmet sich dem Album als netzwerkkonstituierendem Medium in seinen historischen Wandlungen und kulturellen Einflüssen. Als netzwerktypisch erweisen sich mobile Formen der Archivierung und die Bauform von Knoten, Listen, Lücken und Linien.

### 4. *Lesarten: Alben und albenhafte Verfahren in der Philosophie und in den Künsten*

Ein Album, in dem sich eine Vielzahl von medialen Formen in ästhetischer Kopplung kristallisieren, bedarf einer vielstimmigen Hinweissprache mit zergliedern-

<sup>33</sup> Vgl. Werner Wolf: »Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hg. v. Ansgar Nünning u. Vera Nünning, Trier 2002, 23-104.

den und synästhesierenden Visualisierungsstrategien. Der vierte Teil dieses Buches schenkt daher der exemplarischen Lektüre einzelner Alben und albenhafter Verfahren in den Künsten und Wissenschaften besondere Aufmerksamkeit.

Eröffnet werden die wissenschaftlichen Beiträge durch zwei Künstleressays. Die New Yorker Künstlerin JANE HAMMOND, die ihre Werke *Scrapbook* (2003) und *Album (Madeline Tomaini)* (2007) für das Titelbild und für die inneren Umschlagseiten dieses Buches zur Verfügung stellt, weist darauf hin, dass es beim Umgang mit Alben und albenhaften Formaten um das Zeigen geht: auf die sichtbaren Dinge, Bilder oder Worte und immer auch auf die Person, die diese versammelt und anordnet. Hammonds Werk *Album (Madeline Tomaini)* unterläuft die gängige identitätsstiftende Funktion des Albums durch ein Spiel mit Identitäten, indem es das Bild derselben Person in immer wieder neuen Körpern, Orten und Situationen erscheinen lässt. Der Berliner Fotograf ALEXANDER VON REISWITZ geht in seinem mehrjährigen *Family Constellation Project* von einem Interesse an Zufallskonstellationen aus, die die Geschicke steuern. Die auf den Fotos weltweit in Szene gesetzten ›falschen‹ Familien, die sich teilweise unter den Augen der ›richtigen‹ zusammensetzen, thematisieren die Kontingenz dessen, was bei der Entstehung zwischenmenschlicher Beziehungen »Schicksal« genannt wird. Der Spielcharakter der erfundenen Familienfotos weist zurück auf den Umgang mit Identitäten in den inoffiziellen Studentenstammbüchern, und jede einzelne Fotografie setzt den Mechanismus der Familiarisierung ins Bild, der die Lektüre von Alben insgesamt steuert. Stets werden die freien, ungebundenen und nicht familiären Elemente in einem Album durch den *family frame* konfiguriert, und auch hier steckt wie stets der Teufel im Detail – in der Sprache der Hände beispielsweise.

### *Ad 1. Transformationen des Albums*

»Was steht hinter dem Befehl, vom Album abzulassen?«, fragt VIVIAN LISKA ausgehend von einem Kafka-Zitat und kontrastiert das göttliche Weltbuch, dessen Inhalt vorgegeben ist, mit dem Album, das über das Potential verfügt, die göttliche Buchordnung durch das Einbringen von Versatzstücken der Wirklichkeit zu unterwandern. Der Beitrag unterscheidet zwischen dem unbeschriebenen Blatt als Objekt schöpferischer Potenz, der weißen Tafel als Potentialität alles Geschriebenen und dem Album, das den Reiz des Möglichen mit der Struktur des Wirklichen verbindet. »Was macht es notwendig, sich ein Album und nicht ein Buch vorzunehmen?«, fragt in ihrem Beitrag ANNEGRET PELZ mit Roland Barthes und beobachtet in der Literatur des 20. Jahrhunderts eine Verschiebung der Einbildungskraft auf das Album an der Grenze von brüchigem Erkenntnisobjekt und zersplittertem Darstellungsverfahren. Diese Aufsplitterung, die sich in der Literatur in dem Oppositionspaar Buch und Album manifestiert, geht im kunsthistorischen Zusammenhang in die Fläche. Der Beitrag von GEORGES DIDI-HUBERMAN unterscheidet

Album und Atlas als zwei oppositionelle visuelle Dispositive unterhalb des großen Ausstellungsformats, die wie ein Museum über die praktisch-technische Fähigkeit verfügen, räumlich und zeitlich voneinander getrennte Objekte einander begegnen zu lassen. Während aber die albenhaften Praktiken Malraux' auf Abstraktion und Einheit zielen, verbinden sich mit dem *Atlas* Warburgs alle Ideen einer disparaten Verknüpfung auf der Basis konkreter und lebendiger Formen. Sie erlauben, so HEIKE GEREREIS, den schweifenden Blick des Betrachters, und dieser macht etwa aus den Klecksographien, mit denen der Arzt und Schriftsteller Justinus Kerner im 19. Jahrhundert experimentiert, ein Lektüreerlebnis, das ähnlich fasziniert wie der Blick in eine Wunderkammer. Auch hier provoziert der unklare Status des Albums oder des Stammbuchs Achim von Arnims eine unauflösbare Unsicherheit, ob die Bilder als Comicstrip fortlaufend und die Lücken dazwischen gefüllt oder als Sammlung von Vergleichsfunden gelesen werden wollen. Diese alben-spezifische Frage nach dem konstellativen Gefüge beschreibt der Beitrag von UTE HOLL als ein epistemologisches Modell für die Künste und ihr Gedächtnis, das von der Praxis des erneuten Durchblätterns lebt. Die Betrachtung folgt der Logik des Indizienparadigmas, sie schließt auf Verborgenes und Geheimnisvolles, das in einem Album zu stecken scheint, und beobachtet anhand der Details im Film von Henri-François Imbert, wie sich in Mikroabweichungen, mäandernden Montagen, Überlagerungen und Anordnungen der essayistischen Filmformen ein filmisches Gedächtnis konstituiert. Dabei wird die Blatt-für-Blatt-Organisation des scheinbar einfachen Mediums zur Voraussetzung für die Wahrnehmung einer entscheidenden konstitutiven Störung der Filmerzählung: Sie deckt die entscheidende Lücke in der Serie auf. Wie das papierene Album von einem konservativen Medium, das die Ordnung des bürgerlichen Lebens reproduziert, zu einem Ort der Kreativität wird, der in Montagen und Schnitten Sinnüberschuss produziert, wird sodann in MATTHIAS BICKENBACHS Beitrag über Rolf Dieter Brinkmanns Montagebücher diskutiert. Insbesondere in *Schnitte*, wo die weiße Seite des Albums als Montagefläche dient, erfolgt eine Radikalisierung der Ästhetik, die sich keiner linearen narrativen Logik unterwirft und die Kontingenz stets mit thematisiert.

### *Ad 2. Migrierendes Gedächtnis – portatives Museum – Gegenarchiv*

Wenn es in kulturellen Krisen und Migrationssituationen notwendig wird, dem herausgerissenen Gedächtnis ein Medium zu widmen, übernehmen portative, kleinformatige oder digitale Alben die Funktion von Gegenarchiven, Korrektiven und Ergänzungen des historischen Archivs. MARIANNE HIRSCH geht davon aus, dass die heutigen Gemeinschaftsalben im Internet für Individuen, Familien und größere soziale Gemeinschaften die Funktion haben, die untergegangene Welt anhand von Bildern und Objekten wieder zusammenzusetzen. Sie fragt daher nach dem Zeugen-Status der ins Internet überführten Objekte, und sie zeigt, was für ein Gegengedächtnis aus digitalisierten Alben hervorgeht. ULRIKE VEDDER ver-

steht Praktiken und Funktionen, die sich an Alben, die als Erbstücke weitergegeben werden, festmachen, im Anschluss an die Thesen Pomians als *telling objects* für die Kommunikation mit Toten. Mit Blick auf die spezifische Nachbarschaft von Alben, Sammelsurien, Inventaren und Museen geht sie der Frage nach, welche Funktion Alben in diesem besonderen Vermittlungsverhältnis zwischen Lebenden und Toten innehaben. HELMUT LETHEN setzt sich in seinem Beitrag mit dem Kontextwechsel beim Transfer privater Fotografien aus einem Album in eine öffentliche Ausstellung auseinander. Die Rolle des Gegenarchivs haben hier verbotene und verborgene Aufnahmen in den Brieftaschen von Tätern inne, die nach dem Wahrnehmungsmuster privater Familienfotos betrachtet werden, auch wenn diese in der Ausstellung »Verbrechen der Wehrmacht« öffentlich zur Schau gestellt werden. Das Blättern in Maidon Horkheimers Album *Photographs*, das BIRGIT ERDLE im Frankfurter Archiv aufgesucht hat und das von vornherein Ausstellungsscharakter besitzt, offenbart auf der Ebene der Materialspuren ein faszinierendes Assoziationsgeflecht von Material und Text. Birgit Erdle spiegelt das Album nicht einfach mit dem Hintergrundgeschehen der Frankfurter Schule, sondern liest es als Dokument eines anderen Umgangs mit den Bildwelten der Massenkultur und Konsumwelt der Moderne, die wiederum experimentelle Verbindungen zu weiteren im Archiv lagernden Notiz- und Werkstattbüchern unterhalten. Eine weitere Spielart von Gegenarchiv stellen die Gebetbuchalben dar, die FRANZ EYBL als ein Phänomen der Volkskultur, als hybride Form der Bucherweiterung und des parasitären Mediengebrauchs interessieren. Diese Praxis, religiöse Bücher als materielle Speicher für thematisch unzusammenhängende Dokumente zu nutzen, ist allerdings nicht so fern von der Praxis der Gelehrten, die Bücher im Unterschied zu Analphabeten inhaltsbezogen zu »trüffeln«. Der Beitrag von MONIKA SEIDL ergänzt die Reihe der Gegenarchive durch das schwer zu kategorisierende Scrapbook (*whatshamacallit*) und beschreibt dieses als eine popkulturelle Profanierung des Buches, die der großen Geschichtserzählung die Perspektive der Frauen zurückbringt. Entscheidend bei der Gestaltung sind die Handfertigkeiten, das kunstvolle Machen und die Materialenvielfalt, wobei sich die Konstellationen auf der Ebene der Schnipsel, Fundstücke und Dinge einstellen. Schon Mark Twain hatte festgestellt, dass ihm sein 1872 angemeldetes Patent für ein selbstklebendes *Scrap Book*, ein Buch ohne Worte, vergleichsweise mehr Einkommen verschaffte als alle seine anderen Arbeiten.

### *Ad 3. Album amicorum – Gruppenkonstitution – Netzwerke*

Ausgehend von dem Matrikelbuch, dem *album universitatis*, das die Gesamtheit der akademischen Gemeinde symbolisiert, behandelt der dritte historische Abschnitt des Buches Praktiken im Umgang mit Alben, die sich ausgehend von Wittenberg und den mitteleuropäischen Universitäten Prag und Wien in ganz Europa ausbreiten. Die komplexe, mehr als 500-jährige Entwicklungsgeschichte des Album

Amicorum ist Gegenstand des Beitrags von WERNER WILHELM SCHNABEL, der die Sitte, Theologen und hochrangige Personen um handschriftliche Notate zu bitten, auf das studentische protestantische Milieu und auf den Bedeutungsgewinn im Adelsmilieu gleichermaßen zurückführt. Die auf Reisen durch das Europa der Frühen Neuzeit mitgeführten Stammbücher haben Erinnerungsfunktion und dokumentieren zugleich das weitgespannte internationale Netzwerk der jeweiligen Albumhalter. Aus dem leichten, kleinen und transportablen Format mit Minimalinskriptionen und ornamentalem Schmuckwerk sind die bis heute gebräuchlichen kleinen künstlerischen Formen und die Gemischtmedialität des Albums entstanden. Die studentischen Matrikelbücher der Universität Wien, die der Beitrag von KURT MÜHLBERGER vorstellt, sind ein Hoheitszeichen, das die hervorgehobene autonome Rechtsstellung der Universitätsangehörigen symbolisiert, und zugleich eine exemplarische Quelle des Wissens über die Geschichte der akademischen Gemeinden dieser ältesten Universität im deutschen Sprach- und Kulturraum. Die Einträge ordnen sich nach chronologischen, hierarchischen oder sozialen Gesichtspunkten, sie haben die Form von Listen oder Verzeichnissen, in die auch chronikalische Ereignisse aufgenommen werden können. Die frühen französischen Salons des 16. und 17. Jahrhunderts stehen als privilegierte Orte der Zirkulation von Wissen, der Vernetzung und der Teilhabe an verschiedenen Kulturen im Medium der Konversation im Zentrum des Beitrags von MARGARETE ZIMMERMANN und STEPHANIE BUNG. Für das im Umfeld der Salons entstandene kunstvolle und viestimmige Textgebilde, das eine Form der Verschriftlichung der mündlichen Kultur darstellt, schlagen die Verfasserinnen die Bezeichnung Salonalbum vor – als Alternative zum Album Amicorum, das auf die männliche *peregrinatio academica* verweist. Eine weitere ortsstabile Dokumentationsform der Freundschafts- und Geselligkeitskultur stellt das an das Haus gebundene begehbare Tapetenalbum des Halberstädter Dichters Johann Wilhelm Ludwig Gleim vor, dessen besondere Sammlungs- und Überlieferungsgeschichte der Beitrag von UTE POTT nachzeichnet. Der Beitrag von EVA RAFFEL gibt Einblick in ein faszinierendes Buchobjekt, das die Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar verwahrt und das mit seinen kunstvollen und filigran gearbeiteten Abbildungen ein Denkmal der Freundschaft unter Frauen und ein meisterliches Exemplar der Scherenschnittkunst am Weimarer Hof darstellt.

#### *Ad 4. Lesarten*

Welche Mitteilungen verbergen sich in dem disparaten Material, und welche Lesarten erfordert ein einzelnes Album mit seinem sinnlich wie ästhetisch nichtkohärenten Narrativ? GISELA STEINLECHNER befragt in ihrem Beitrag das Original von Hannah Höchs berühmtem *Album* in der Berlinischen Galerie sowie die 2004 erschienene Printausgabe nach Unterschieden auf der Ebene der künstlerischen Materialkomposition. In der archäologischen Betrachtung der originalen

Materialschichtungen und -überklebungen wird deutlich, dass die vollkommen überklebten Hefte der Zeitschrift *Die Dame* den Ausgangspunkt eines Albums bilden, das mit Bildüberschreibungen arbeitet und niemals weiß und leer gewesen ist. In Höchs Verfahren der Montage von Bildern über Bilder macht Steinlechner das Anliegen aus, den zeitgenössischen Bilderstrom zu verdichten. Sie fragt, wie aus einer Sammlung von Reproduktionen so etwas wie ein Original werden kann, und sie betrachtet Höchs Album, das zwischen den Polen Staunen machender mikro- und makroskopischer Motive schwankt, als Hommage an den fotografischen Blick. Wie Alben zur Thematisierung der eigenen Biographie verwendet werden können, zeigt LEO LENSINGS Lektüre von Peter Altenbergs Ansichtskarten-Album *Semmering 1912*, das Altenberg einer literarischen Skizzensammlung fast gleichen Titels zur Seite gestellt hat. Lensing bietet Lesarten für Bildergeschichten an, denen im Album nachzuspüren wäre, und er diskutiert die bewussten und unbewussten Motive der Auswahl und Zusammenstellung einzelner Bilderfolgen, die eine Dialektik des Verhüllens und Entblößens entfalten und die von einem hochgradigen Bewusstsein für die Platzierung der Bilder im Raum der Seite zeugen. UTE JUNG-KAISER beschreibt am Beispiel von Musiker-alben den Übergang des gruppenkonstituierenden Stammbuchs auf ein musikalisches Genre des 19. Jahrhunderts, für das ein reicher Vorrat an kleinen Formen bereitsteht. Am Beispiel der intensiven Albenpraxis des Ehepaars Schumann geht der Beitrag der Bedeutung der zum »Albumblatt« umfunktionierten und als Freundschaftszeichen verschenkten Notenblätter nach. Dabei versammeln die Alben der Schumanns nicht nur Liedtexte, Gedichte und Widmungen, Zeichnungen, Stiche, gepresste Blumen, Haarlocken und Schmuckbänder, sondern auch anzitierte Notenhandschriften von Stücken, die von den Betrachtern im Kopf ergänzt werden müssen. PETER KEICHER widmet sich der prominentesten fotografischen Arbeit Wittgensteins, dem in einem seiner Notizhefte zusammengetragenen Fotoalbum, dessen Entstehung möglicherweise durch das Exil motiviert ist. Dieses Album ist zum einen autobiographisches Zeugnis, zum anderen ein Dokument der praktischen und methodischen Auseinandersetzung Wittgensteins mit dem Medium der Kompositofotografie, die wiederum für seinen philosophischen Begriff der Familienähnlichkeit von großem Interesse ist. Dabei ergeben sich Parallelen zwischen Verfahren der Anordnung und des Zuschnitts im Album und in der philosophischen Schreibweise, die im Kontext von Wittgensteins intensiver methodischer Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie zu sehen sind. ANJA TIPPNER wendet sich in ihrem Beitrag dem Genre der Bildbiographie zu, die auf zwei Medien der bürgerlichen Erinnerungskultur, Biographie und Fotoalbum, zurückgeht. Am Beispiel zweier Bildbiographien Vladimir Nabokovs wird erkennbar, wie die Kohärenz einer Biographie durch verschiedene Verfahren der Montage von Bildern und Texten erzeugt und konstitutive Elemente des Albums aufgegriffen werden. Deutlich tritt in der vergleichenden Lektüre die Mobilität der Bilder und Biographeme zutage, die sich gegenseitig beständig zur Formung stets neuer Erzählungen anhalten.



*Sammelband – kollektive Autorschaft – wissenschaftliches Konzeptalbum*

Die amerikanische Literaturhistorikerin Martha Woodmansee vertritt die These, dass sich die heutigen Schreibpraktiken unter dem Einfluss der elektronischen Kommunikation faktisch immer weiter in Richtung kollektiver Autorschaft entwickeln. Im Gegensatz zu dem Konstrukt moderner Autorschaft, das auf einem identifizierbaren Besitzverhältnis beruht, werden wir es künftig mit Realisationsformen zu tun haben, die in einem kollektiven Schreibmilieu verankert und darauf ausgelegt sind, Ko-Autorschaft, Interaktivität und jene Abschweifungen zuzulassen, die bisher zugunsten einer linearen Kohärenz ausgelassen werden mussten.<sup>34</sup> Ihren Begriff der neuen Kollektivform entwickelt die Literaturhistorikerin in Analogie zu dem Albumtypus des Florilegium-Buches der Renaissance, das der gegenwärtigen Schreibkultur insofern vergleichbar ist, als es die Möglichkeit bietet, Zitate, Entwürfe und Kommentare mehr oder weniger planlos, mal mit, mal ohne Quellenangabe in Notizbüchern zu kompilieren. Woodmansees Überlegungen zur kollektiven Autorschaft ähneln Roland Barthes' Thesen zum Album und zur Praxis des Notizenmachens, und sie berühren sich mit den Beobachtungen des Kunsthistorikers Wolfgang Kemp, dem zufolge in der wissenschaftlichen Publikationskultur seit den 60er Jahren ein grundlegender Wandel dadurch eingetreten ist, dass – zeitgleich mit der Entwicklung von Konzeptalben in der Musik – der Sammelband in Form eines »wissenschaftlichen Sammel- und Konzeptalbums« seinen Durchbruch erlebt.<sup>35</sup>

Die in diesem Band versammelten Beiträge über das Album als künstlerisches Objekt, Darstellungsform und Netzwerkmedium gehen auf die Auseinandersetzung mit dem Album als Organisationsform narrativer Kohärenz während einer Konferenz zurück, die im Jahr 2009 am Institut für Germanistik der Universität Wien stattgefunden hat.<sup>36</sup> Die von Jeannie Moser mitkonzipierte Konferenz wurde in Kooperation mit Alfred Pfoser, Leiter der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus,<sup>37</sup> Ursula Seeber, Leiterin der Österreichischen Exilbiblio-

34 Martha Woodmansee: »Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität«, übers. v. Eva-Maria Barthel, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2000, 298-314.

35 Wolfgang Kemp: »Gruppentexte. Ein kritischer Blick auf Sammelband und Forschergruppe«, in: *Merkur* Nr. 725, November 2009 [www.online-merkur.de-Inhaltsverzeichnis dieses Heftes].

36 Für die umfangreiche Unterstützung danken wir dem Rektor der Universität Wien, Georg Winckler, dem Dekan der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, Franz Römer, und den Kolleginnen und Kollegen am Institut für Germanistik der Universität Wien, Konstanze Fliedl, Andrea Haika, Ursula Kligenböck, Werner Michler, Ildiko Oberleitner, Michael Rohrwasser und Markus Scharf. Konferenzprogramm: [http://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/inst\\_germanistik\\_proj\\_pelz/Programm\\_Album.pdf](http://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_germanistik_proj_pelz/Programm_Album.pdf), Plakat und Flyer, Angela Aumann (Berlin), Öffentlichkeitsarbeit und Veranstaltungsmanagement, Veronika Schallhart (Universität Wien).

37 Wir danken Sylvia Mattl-Wurm, Direktorin der Wienbibliothek, Marianne Da Ros (Handschriftensammlung) und Suzie Wong (Öffentlichkeitsarbeit).

thek im Literaturhaus Wien,<sup>38</sup> und Hans Petschar, Direktor der Grafiksammlung und des Bildarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek, durchgeführt. An allen vier Standorten wurden Alben-Ausstellungen aus den reichhaltigen Beständen der jeweiligen Bibliotheken und Archive gezeigt.<sup>39</sup> Im Literaturhaus Wien lasen die Autoren László Márton (Ungarn)<sup>40</sup>; Leo Spitzer (USA)<sup>41</sup> und Bernice Eisenstein (Kanada)<sup>42</sup> aus ihren Werken. In der Wienbibliothek im Rathaus wurden kongressbegleitend internationale Forschungsprojekte präsentiert.<sup>43</sup> Finanziert und finanziell unterstützt wurde das gesamte Projekt von der Universität Wien, der Wissenschafts- und Forschungsförderung der Stadt Wien, der Wienbibliothek im Rathaus, dem Literaturhaus Wien, der Österreichischen Nationalbibliothek, dem Vienna Convention Bureau für Kongressförderung, der Botschaft von Kanada in Österreich sowie der Gesamtuniversitären Partnerschaft zwischen der Universität Wien und der Humboldt-Universität zu Berlin. Gedruckt und entsprechend der *Berlin Declaration on Open Acces to Knowledge in the Sciences and Humanities* frei zugänglich gemacht wird das Buch mit finanzieller Unterstützung des österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF).

Eine Konferenz über das Album ist letztlich nicht denkbar, ohne dieses Ereignis der Zusammenkunft von Wissenschaftlern und Künstlern selbst wiederum in vielfältiger Form zu dokumentieren. Dies geschah zunächst in zwei Formaten – in einem papierenen, gebundenen Album mit Inskriptionen, Skizzen, Notizen,

38 Wir danken Ursula Seeber und Barbara Zwiefelhofer für die Organisation und Führung durch die Alben-Ausstellung mit Beständen der Österreichischen Exilbibliothek und Robert Huez, dem Leiter des Literaturhauses Wien.

39 Wir danken Thomas Leibnitz (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek), Marianne Jobst-Rieder (Flugblätter, Plakate, Exlibris-Sammlung), Andreas Fingernagel und Brigitte Mersich (†) (Sammlung von Handschriften und alten Drucken), Klaus Kastberger und Bernhard Fetz (Österreichisches Literaturarchiv). Unser besonderer Dank gilt Hans Petschar und Uwe Schögl (Bildarchiv) für die Koordination und die Führung durch die Alben-Ausstellung im alten Bibliothekssaal der Österreichischen Nationalbibliothek.

40 László Márton: *Die schattige Hauptstraße*. Roman, übers. v. Agnes Relle, Wien 2003.

41 Leo Spitzer: *Hotel Bolivia. Auf den Spuren der Erinnerung an eine Zuflucht vor dem Nationalsozialismus*, übers. v. Ursula C. Sturm, Österreichische Exilbibliothek, hg. v. Ursula Seeber, Wien 2003.

42 Bernice Eisenstein: *Ich war das Kind von Holocaustüberlebenden*, übers. v. Henriette Heise, Berlin 2007.

43 Mit Postern von: Judith Blume (Frankfurt a.M.): *Das Klebealbum – Ein Format als Kulturtechnik*; Petra Bopp (Hamburg): *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*; Li Gerhalter (Wien): *479 Versionen freundlicher Erinnerung. Die Albenbestände der Sammlung Frauennachlässe*; Kurt Ifkovits und Christiane Mühlegger-Henhapel (Wien): *Künstler-Klebealben in der Sammlung Autographen und Nachlässe des Österreichischen Theatermuseums*; Eva Kühn (Wien): *Familiengeschichte(n). Generationenbeziehungen und Überlieferungsprozesse in Texten deutschsprachig-jüdischer Autoren der zweiten und dritten Generation*; Eva Raffel (Tübingen): *Die Stammbuchsammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar*; Nathalie Soursos (Wien): *Das antike Eidolon in der modernen Literatur. Totengespräche und Wiederbelebung durch die Photographie*. Unser besonderer Dank gilt Eva Kühn (Passagen Verlag) für die Koordination der Poster-Session.

Montagen, veritablen Locken und in einem digitalen Album mit Fotografien, die die Fotografin Rosa Frank (Heidelberg, Hamburg) in einem mobilen Studio während der Konferenz aufgenommen hat. Aus diesen Aufnahmen setzt sich in diesem Buch, dem dritten Dokumentationsformat, die folgende Collage zusammen. Die Herausgeberinnen danken den Verfasserinnen und Verfassern der Beiträge, dem Übersetzer Markus Sedlaczek sowie allen Kooperationspartnerinnen und -partnern für das lebhaftes und beflügelnde Interesse an der gemeinsamen Arbeit. Wir danken Günter Oesterle und Bernd Stiegler für fachliche Unterstützung, der New Yorker Künstlerin Jane Hammond für die Erlaubnis, den Titel und die Umschlagseiten mit ihren Werken zu gestalten, sowie Nikola Medenwald, Natascha Wellmann-Rizo (Wallstein Verlag), Gabriele Bischoff, Thomas Assinger und Jeanne Moser für die produktive Begleitung dieses Bandes, der am Ende nur durch die Verankerung in diesem kollektiven Forschungsmilieu werden konnte, was er ist: ein Buch *und* ein Album.



Collage aus dem Konferenzalbum, Rosa Frank, Fotografie, Heidelberg / Hamburg [<http://www.rosa-frank.com/start.htm>]. Abdruck mit freundlicher Genehmigung. Graphische Bearbeitung: Angela Aumann, Berlin.

# *Essays*



Jane Hammond

*Scrapbook* (2003) and  
*Album (Madeline Tomaini)* (2007)

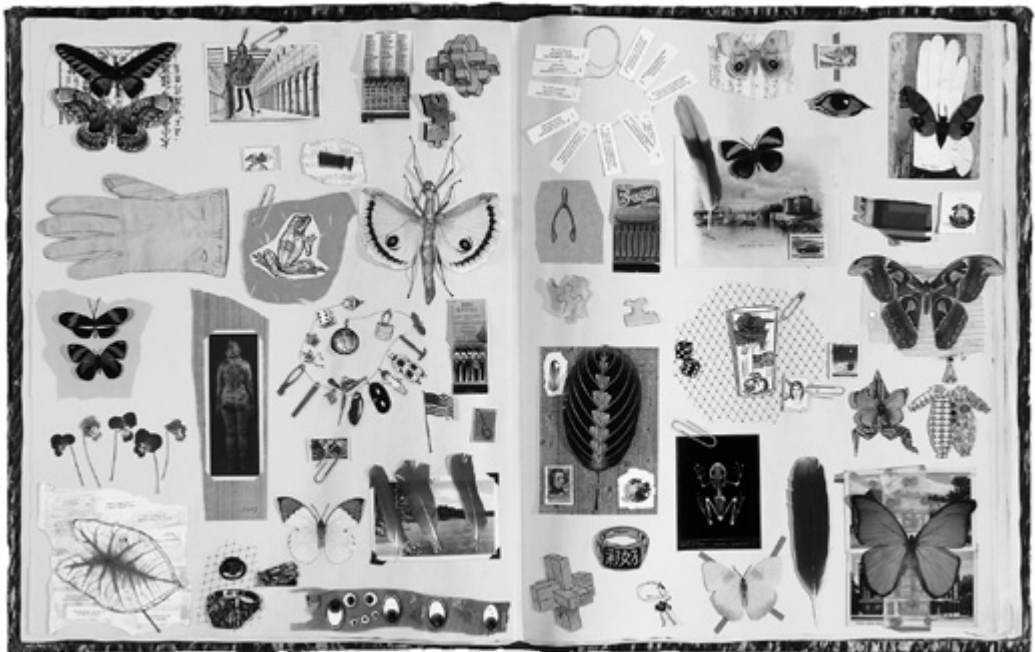
## SCRAPBOOK

A gathering of found things. Implicitly, the things originate from a variety of places.

Only here are they together. And their togetherness poses questions such as who gathered them and when and why. In what ways are the things the same and different? What are the relationships between these things?

It is a curation, a small museum, a Wunderkammer.

Implicitly, there is a gatherer – the one who has selected, saved, stored and assembled these things. The hidden persona, the author of this »book« – the hunter/gatherer,



Jane Hammond: *Scrapbook*, 2003, Dreidimensionale Collage: Tintenstrahldruck, Holzschnitt, Wasserfarben, 69,5 × 109,7 × 1,9 cm, publiziert bei Universal Limited Art Editions: Edition 43, New York 2008. © Jane Hammond. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

*Scrapbook* (2003) and *Album (Madeline Tomaini)* (2007)

the forager, the archeologist, the archivist. The gatherer is pointing: Look at this frog, it is a woodcut and flat. Look at this, a folded origami frog made of a paper printed with a basket. He has a butterfly on his back. Look at this one – a Rayogram of his skeleton. Compare these two gloves. Compare these charms, these fortunes, these feathers.

Look closely at this insect with the light blue wings – both »real« looking and impossible. It too is a scrapbook – a compilation of wings and body and markings brought from here and there – a piece of fictional genetic engineering, a collage within a collage.

### ALBUM (*Madeline Tomaini*)

The scrapbook seems to have a maker; the photo album seems to have a keeper. We assume that the person »behind« the album remains constant. It may be the photographer. If there is text the keeper wrote it. Time unfolds. Scenes on the second page occurred before scenes on the twentieth page, though the pages are rarely numbered.

The photographer and the keeper may be absent in many of the pictures. But she is the hidden connective tissue of the album object, the submerged narrator of its »story«, the traveler who went to every place, the link between all the other people shown.

Sometimes there is an odd revelation of this person. I once found an album with only one picture of its maker. She had photographed herself alone at Christmas and there was a caption: »Me.« The quotation marks spoke volumes.

In my piece *Album (Madeline Tomaini)* the maker is present, sometimes clearly and sometimes furtively. But she never was in any of these places nor with any of these people. She only inhabits the photograph.

The photograph is a fiction not a document. The piece consists of over 100 found photographs into every one of which I have inserted a picture of myself. All the fictions assembled together presents a truth about the lives women have lived.

Alexander von Reiswitz

*Family Constellation Project* – das erfundene Familienalbum

Einladung nach Wien

Als ich die Einladung zur Teilnahme an einer wissenschaftlichen Konferenz des Instituts für Germanistik der Universität Wien zum Thema *Album* bekam, dachte ich zuerst, es müsse sich um einen Irrtum handeln. Es war mir zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewusst, dass ich als Fotograf in irgendeiner Weise mit *Organisationsformen narrativer Kohärenz* – so die Betreffzeile der E-Mail – zu tun haben könnte. Konkret ging es um die Vorstellung meines aktuellen *Family Constellation Projects* im Rahmen einer sehr spannenden Vortragsreihe zum Thema *Album*.



Alexander von Reiswitz: Family 49 Germany – Berlin – Teufelsberg, 5. 2. 2009, 3.45 p.m. Abdruck mit freundlicher Genehmigung, Alexander von Reiswitz, Berlin [<http://www.family-constellationproject.com/>].



## Über das Album

Ich hatte über das Konzept des *Albums* bislang noch nicht wirklich nachgedacht, obwohl es von der Ursprungsidee meines Projekts nicht zu trennen ist. Jedes Kind weiß, was ein Album ist, spätestens dann, wenn es dazu verleitet wird, Aufkleber mit Portraits von Fußballstars zu sammeln und in ein Album zu kleben. Außerdem kann man ja schließlich alles, auch ohne erkennbares Konzept, einfach nur sammeln. Sobald man Gleiches oder Verschiedenes zusammenführt und zum Beispiel in ein Heft klebt, entsteht ganz automatisch ein Album. Es scheint ja so, als ob es zum Wesen des Albums gehört, banal zu sein, es muss wirklich nichts Besonderes sein, um seinem Namen gerecht zu werden, weil es keinen Regeln folgt, weil jeder Mensch aus einer Laune heraus ein Album zusammenstellen kann. Alles ist erlaubt, die Möglichkeiten sind unbegrenzt, die Organisation oder Struktur des Inhalts kann willkürlich sein. Nichts, zumindest auf den ersten Blick, muss erzählt werden, inhaltliche oder formale Kohärenz muss nicht ersichtlich sein. Ein Album ist per se kein Roman, keine Doktorarbeit, kein Theaterstück. Es gibt im Wesen des Albums keinen Kommunikations-*Zwang*, demnach auch keine Art von Kommunikation, welche durch die im Album gegebene formelle bzw. räumliche Zusammenführung von Dingen (es können ja auch Wörter oder Töne sein) nicht möglich wäre.

Je mehr ich über das Thema *Album* nachdenke, umso überzeugter bin ich: ein Album ist eine Urform der Kommunikation. Bevor es Wörter, Sprache, Konzepte, ehe es überhaupt eine Form von Auseinandersetzung oder Verständnis zwischen dem Menschen und der Welt gab, erkannte, sammelte, malte ... der Mensch einfach Dinge, um sich die Möglichkeit zu schaffen, irgendwann Zusammenhänge zu erkennen, diesen auch Namen zu geben um darüber zu kommunizieren. So gesehen ist eine bemalte Höhle aus der Steinzeit auch ein Album. Alben sind Projektionsflächen, Sammlungsräume, grenzenlose Experimentierfelder; niemand kann ernsthaft behaupten, etwas sei kein Album, wenn etwas mit Absicht zusammengeführt wird.

## Über das *Family Constellation Project*

Mein über mehrere Jahre angelegtes Fotoprojekt besteht darin, dass ich in vielen Ländern aller Kontinente Menschen, die sich nicht kennen, aber zufällig am gleichen Ort zur gleichen Zeit befinden, als Familie fotografiere.

Wie es dazu kam, glaube ich zu erinnern. Als kleiner Junge ertappte ich meinen Vater, wie er das fehlende Fotoportrait meiner Urgroßmutter auf der dicht bestückten Ahnenwand im Wohnzimmer kurzerhand durch ein anonymes, auf dem Flohmarkt ersteigertes Foto einer alten Dame mit strengem Blick ersetzte und mit Begeisterung sagte: »Das passt doch wie die Faust aufs Auge!« Die Lücke war damit

gefüllt, der Fotostammbaum wieder ordentlich und lückenfrei. Manchmal dachte ich mir, dass mein Urgroßvater ja durch Zufall auch dieser Frau hätte begegnen, sie lieben und vielleicht auch heiraten können.

Mir wollte der Gedanke, dass zwischenmenschliche Beziehungen austauschbar sind, lange nicht aus dem Kopf gehen. Glaubt man nicht ans Ferngesteuertsein, ist es doch immer wieder ein Zufall, wer wen, wann, wo und in welchem Zustand kennenlernt. Aus der Ironie des Schicksals entstehen ganze Familienstammbäume, über viele Generationen hinweg angeborne Abhängigkeiten zwischen Verwandten, Familienstrukturen, die wie Festungen über Jahrtausende fortwähren. Die Tatsache, dass Flüchtliges sich hin zu etwas Welt-Bewegendem bzw. Welt-Veränderndem entwickelt, wurde dreißig Jahre später zum Hauptthema meines Fotoprojekts. Ich wollte mich in die Zufälligkeit von Momenten einmischen, am Zufall teilnehmen, ein bisschen Gott spielen und im Auftrag eines imaginären Familienalbums Familienfotos erzeugen, Erinnerungen produzieren. Es ist wie eine Abrechnung



Alexander von Reiswitz: Family 9 Japan – Osaka, 14. 12. 2005, 8.55 p.m. Abdruck mit freundlicher Genehmigung, Alexander von Reiswitz, Berlin [<http://www.familyconstellationproject.com/>].

mit dem unwiderruflichen Lauf der Zeit, ich wollte Vergangenheit und Zukunft kräftig durchrütteln, ein anderes, aber ebenso *normales*, *Jetzt* entstehen lassen.

An einem hellen Morgen im November des Jahres 2005, ich war gerade in Tokio, packte ich meine Kamera, ging auf die Straße und fing an, Familien zu erfinden. Es war erstaunlich, wie spontan die Menschen reagierten und mitmachten, wenn ich sie auf ihren Weg irgendwohin unterbrach und fragte, ob ich sie kurz als Mutter, Vater, Schwester, Großvater usw. für ein Familienportrait gewinnen könnte. Hunde wurden ihren wahren Besitzern entliehen, Eltern, die sich untereinander noch nie gesehen hatten, nahmen fremde Kinder an die Hand. Vielen war der Gedanke, sich als anderer Mensch im gleichen Körper, aber als Folge eines veränderten Schicksals zu fühlen, vertraut. Die Protagonisten setzten ihre Rollen mit Ausdruck in Szene, und die Mimik stellte sich um, wenn sich beispielsweise eine Schwester in eine Geliebte verwandelte. Aus verständlichen Gründen musste ich mich nach der Zeit richten, die die Menschen mir für dieses Spielchen gönnten. Nicht selten verschwand eines der Familienmitglieder spontan, ohne dass jemand davon erfuhr. Im kaiserlichen Garten von Tokio rannte ich einmal einer weglaufenden Großmutter hinterher, um sie wieder zurückzuholen. In anderen Ländern waren es Konflikte kultureller oder religiöser Natur, denen ich hinterher rannte, um sie mit dem Projekt zu vereinen. Viele Religionen geben vor, wie eine Familie auszusehen hat. Ob Dienstmädchen, Freunde oder Tiere als Familienmitglieder zu verstehen sind, wird auch in gleichartigen Kulturen unterschiedlich wahrgenommen.

Die Familie ist wahrscheinlich die älteste Organisationsform des Menschen. Von außen betrachtet wirkt sie oftmals wie ein hermetisches, starres, mächtiges und unzerstörbares Konstrukt, dessen Regeln für Außenstehende schwer zu durchschauen sind. Der Vergleich zu Sternkonstellationen liegt hier schon sehr nahe. Ein Betrachter meiner Fotos kommentierte einmal:

»Wie ein klassischer Astronom, der sein Teleskop zum Himmel richtet und unter den unendlichen Konstellationen, die er durch seine Röhre staunend wahrnimmt, sich Wege sucht, die Außenwelt zu erschließen, so richtet von Rechwitz sein Objektiv in Richtung Familien, die er selbst zuvor erfunden und hergerichtet hat.«<sup>1</sup>

Die im *Family Constellation Project* entstehenden Familienfotos entsprechen weder einem schlüssigen noch einem einheitlichen Familienbild. Man kann sie weder logisch erklären noch begründen. Sie sind das Ergebnis einer gemeinsamen Improvisation zwischen den Protagonisten und mir, ein Zusammentreffen unterschiedlicher Vorstellungen von Familie. Auch wenn einige der Beteiligten den Anschein erweckten, ihrer eigenen Familienstruktur kritisch gegenüberzustehen, und an der eigenen Neuerfindung Interesse zeigten, war es auffallend, wie oft die klassische Familienstruktur am Ende wiederhergestellt wurde.

<sup>1</sup> Christian Stahlhut: Beitrag zum geplanten Buch *Family Constellation Project*, unpubl. Ms.

Bei den Familienfindungen, und teilweise auch nachdem ich den Auslöser gedrückt habe, entstehen viele erstaunliche Situationen, die leider auf den Fotos nicht sichtbar sind. Zwei davon möchte ich kurz erwähnen.

Während sich vor der Kamera die falsche Familie gruppiert, sammeln sich gleichzeitig hinter der Kamera die echten Familienangehörigen oder Freunde, die gerade mit den jeweiligen Personen unterwegs waren. Vor den Augen der *richtigen* Familie, die teilweise in deutlicher Überzahl das Geschehen beobachtet, fangen manchmal die entliehenen Verwandten an, sich bei der Suche nach ihren Familienpartnern aktiv einzumischen. Frauen suchen sich spontan ihren neuen Mann selber, andere bekunden ihren Wunsch, mit einem gleichgeschlechtlichen Lebenspartner auf dem Foto zu erscheinen. »So einen Mann wie Dich habe ich mir schon immer gewünscht«, sagte einmal eine Frau zu ihrem Schein-Mann, nachdem das Familienportrait gemacht war, ihre Schein-Tochter fügte bestätigend hinzu: »Du wärst mein absoluter Traumvater.« Sie tauschten ihre Visitenkarten und verschwanden wieder im Stadtgemenge.

Manche Zufälle wiederum machten mich einfach nur sprachlos, ich wurde mir einer unangenehmen Verantwortung bewusst, mit der ich nicht gerechnet hatte. Es war nachts in Tokio und hellerleuchtete Schaufenster warfen ihre Lichter in eine dicht frequentierte Straße. Wie so oft, nahm ich auch hier aus praktischen Gründen schon vorhandene Lichtquellen zum Anlass, um den Standort für eine neue Familie festzulegen. Es war schon so weit, dass nur noch ein Vater gefunden werden musste, eine Frau und zwei Kinder warteten bereits. Ich sah einen kleinen Mann ohne Eile und fragte ihn, ob er als Vater für dieses Familienfoto einspringen könnte. Er sagte, er habe wenig Zeit, weil er hier verabredet sei, willigte aber dennoch ein, als er die auf ihn gerichteten Blicke seiner Scheinfamilie sah. Als ich nun hoch erfreut begann, die gerade entstandene Familie in Pose zu stellen, und sich alle entspannt in die Arme nahmen, merkte ich, dass sich der Ausdruck des gerade hinzugekommenen Vaters schlagartig verkrampfte. Er bemühte sich zwar, sein Lächeln zu behalten, aber er blickte immer wieder spontan über seine rechte Schulter hinweg und zog verzweifelt seine Augenbrauen hoch. Seine richtige Frau starrte ihn aus der Menschenmenge an und schaute sehr ernst. Er wurde blass und versuchte, dem weltbekannten Satz »Es ist nicht das, wonach es aussieht« mit seinem Gesicht Ausdruck zu verleihen, während er, zärtlich von seiner falschen Familie umschlungen, weiterhin versuchte, entspannt in Richtung Kamera zu schielen. In diesem Moment wünschte ich mir, irgendwo in der Antarktis zu sein und Pinguine zu portraituren.

Worüber das finale Foto wirklich erzählt, bleibt letztlich dem Betrachter überlassen. Man kann das Projekt als bloße Bestandsaufnahme von Menschen sehen; uneingeweihte Betrachter der Fotos beginnen manchmal, anhand von Nasen, Augen oder Ohren, wie gewohnt, nach Ähnlichkeiten zu suchen und diese sogar zu finden. Wenn man weiß, wie die Fotos entstanden sind, könnte man sich die Zeit vertreiben und nach Indizien suchen, die erkennen lassen, dass die Menschen gar nichts miteinander zu tun haben. Dem *Family Constellation Project* wohnt keine

beweispflichtige Theorie inne, es will nichts beweisen. Es ist so offen wie ein Album, ein Foto fügt sich zu dem anderen. Zusammen mit unbekanntem Menschen in verschiedenen Ländern Erinnerungen zu erfinden, Familien aus unterschiedlichen Kulturkreisen zu inszenieren, ist Anreiz genug, um weiterzumachen. Wenn man in solch einem Kontext mit Unbekanntem spricht, dann werden keine Floskeln ausgetauscht, es wird spontan sehr ernsthaft und teilweise erschreckend persönlich über Familie kommuniziert, so als würden wir uns seit Jahren kennen. Schließlich ist das Thema Familie jedem ein Begriff, egal ob in Bagdad, Hanoi oder New York.

Manchmal komme ich mir vor wie ein Zeitreisender aus einer Zukunft, in der es Familie, im traditionellen Verständnis, nicht mehr gibt. Wie Blumensträuße werden Menschen einfach miteinander verbunden, Blutsverwandtschaften spielen keine Rolle. Im Auftrag von Historikern und Archäologen dieser fernen Zukunft bin ich für eine beschränkte Zeit in die Anfänge des einundzwanzigsten Jahrhunderts gereist, um möglichst viele Informationen über das zu sammeln, was man früher »Familie« nannte, und dieses zu fotografieren. Um die Zeit sinnvoll zu nutzen, bitte ich die Menschen auf den Straßen um ihre Hilfe.

Die erfundenen Familienfotos sind vom Genre her wie *Stilleben*. Obwohl im klassischen Sinne damit meistens die Darstellung von symbolbehafteten leblosen Gegenständen gemeint ist, sind Stilleben an erster Stelle eine Ansammlung von Dingen, die nicht unbedingt zusammengehören. Ob es sich um ein barockes Stilleben handelt, wo ein Käfer auf schön arrangiertem Obst spazieren geht, welches bei genauerer Betrachtung sogar faul ist, oder um ein Foto einer nachgestellten *modernen* Familie des einundzwanzigsten Jahrhunderts mit plärrenden Kindern, lächelnden Vätern und stolzen Großvätern, die bei genauer Betrachtung sogar falsch sind, beide sind allegorische Darstellungen, beide sind auf den ersten Blick nicht das, was sie vorgeben zu sein. Wie bei einem Stilleben steht und fällt der Wahrheitsgehalt der Fotos mit dem Betrachter: der Realitätsbezug – also das, was das Foto durch das Motiv scheinbar darstellt – wird durch die Wahrheit – das, was als Nachgeschmack beim Betrachter übrig bleibt – ersetzt.

So ist die erneute Erfindung einer Familiengeschichte durch Schriftsteller, die sich von einem erfundenen Familienfoto inspirieren lassen, ein sehr wichtiger Teil des *Family Constellation Project*. Komplementär zu den Fotos schreiben Autoren unterschiedlicher Länder zu jeder Familienkonstellation eine Geschichte. Fast hundert Familien sind bis heute in Tokio, New York, Heusenstamm, Berlin, Slubice, Casablanca, St. Petersburg und Wien entstanden. Für dieses Jahr ist Hanoi geplant, weitere fünfunddreißig Orte sind für die nächsten Jahre vorgesehen. Ein abschließendes Buch – der Vergleich zu einem *Familienalbum* liegt nahe – wird ungefähr zweihundert ausgewählte Familienportraits und die dazugehörigen Familiengeschichten umfassen. Das literarische *Familiendrama* – mit *Drama* ist hier nicht *dramatisch* gemeint, sondern *Handlung*, gemäß dem altgriechischen Wort δράμα (dráma) – soll dem Buch die narrative Kohärenz eines klassischen Familienalbums zurückgeben und die fiktiven Familien in unserer realen Welt verankern.

*Transformationen  
des Albums*



Vivian Liska

## Die Idee des Albums

### *Zu einer Poetik der Potentialität*

I. In der Schlüsselszene von Franz Kafkas Roman *Der Prozess* nimmt Josef K. in den Dom, wo ihm ein Geistlicher die Legende »Vor dem Gesetz« erzählen wird, ein »Album der städtischen Sehenswürdigkeiten« mit.<sup>1</sup> Er klemmt es sich unter den Arm, trommelt nervös darauf herum, lässt es auf einem Platz im Hauptschiff liegen, greift es wieder auf und hält es fest, als er schließlich dem ominösen Geistlichen begegnet. Dieser fragt ihn:

»Was hältst Du in der Hand? Ist es ein Gebetbuch?« »Nein«, antwortete K., »es ist ein Album der städtischen Sehenswürdigkeiten.« »Leg es aus der Hand«, sagte der Geistliche. K. warf es so heftig weg, daß es aufklappte und mit zerdrückten Blättern ein Stück über den Boden schleifte. »Weißt Du, daß Dein Proceß schlecht steht?« fragte der Geistliche.«<sup>2</sup>

Was soll Josef K. hier aus der Hand legen? Welches Gebot steht hinter dem Befehl, vom Album abzulassen? Und was haben das Album und die vehemente Geste, mit der Josef K. sich der Verordnung des Geistlichen unterwirft, mit den schlechten Aussichten seines Prozesses zu tun, mit seiner rätselhaften Schuld, die ihm der Geistliche unmittelbar darauf vorhält?

II. Den »eigenen Reiz, den ein eingebundenes Buch weißes Papier hat«, schildert Georg Christoph Lichtenberg als Anziehungskraft jüngerlicher Unschuld: »Papier, das seine Jungfernschaft noch nicht verloren hat, und noch mit der Farbe der Unschuld prangt, ist besser als gebrauchtes.«<sup>3</sup> Im Lob des Buchs aus weißem Papier kommt Lichtenberg dem Gedanken des Primats der Möglichkeit über die Wirklichkeit nahe, doch, wie Hans Blumenberg ausführt, interessiert Lichtenberg die Weiße des Papiers in erster Linie als Verführung zu dessen Befruchtung im Schreiben: Die Virginität der Blätter ist für ihn nur die Voraussetzung ihrer Defloration. So verharrt Lichtenberg nicht beim Paradox, dass die »absolute Potenz« nur so lange wirkt, wie sie nicht in Aktualität übergeht. Lichtenberg, so Blumenberg, »fürchtet den Potenzverlust nicht«.<sup>4</sup> Die Doppeldeutigkeit des Worts, mit dem hier gespielt wird, täuscht über den Unterschied zwischen der Potenz des

1 Franz Kafka: *Der Prozess*, Frankfurt a. M. 2002, 273.

2 Ebd., 288.

3 Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1983, 302.

4 Ebd., 303.



Autors und dem Potential der weißen Blätter hinweg. Tatsächlich besteht Lichtenberg auf der Macht seines Schreibens, auf eingebundenen Blättern Welten zu zeugen, doch was er dabei preisgibt, ist der in ihrer Weiße verkörperte Möglichkeitsgehalt, den er flüchtig erschaut hat: Sind die Blätter einmal beschrieben, ist deren Unschuld mit des Autors Tintenzeichen befleckt, ist ihr Potential in Aktualität übergegangen und als Möglichkeit verschwunden. Im Insistieren auf seiner auktorialen Potenz konkurriert hier der Schreibende mit dem göttlichen Schöpfer des Weltbuchs, das – zumindest in der Ikonographie des Mittelalters – die Totalität des Wirklichen enthält, in deren Ordnung dann alles seinen unverrückbaren Platz, seine Notwendigkeit hat. Im traditionellen Begriff des Autors schafft auch dieser in seinem Werk eine Ordnung, in der alle Elemente, einschließlich deren Anordnung, notwendig und an ihrem unabänderlichen Platz sind.

III. Im Gegensatz zu Lichtenbergs potentem Zeugungsakt geht es Giorgio Agamben nicht um eine Überführung des Möglichen ins Notwendige. Vielmehr soll das Bestehende auf seinen Zustand des Möglichen zurückgeführt werden, um nicht mehr als notwendig zu erscheinen, sondern lediglich als eine Option unter anderen. Am Anfang seines Buchs *Idee der Prosa* erzählt Agamben die Geschichte von Damaskios, dem letzten Diadochen der heidnischen Philosophie. Im Jahre 529 unserer Zeitrechnung, nachdem Damaskios nach der Schließung der Akademie zu Athen am persischen Hof Zuflucht suchte, wendete er sich in einem Werk mit dem Titel *Schwierigkeiten und Lösungen in Ansehung der ersten Prinzipien* der Frage nach den ersten und letzten Dingen, nach dem Ursprung des Denkens und dem Grund alles Seins zu. Nach unzähligen Schwierigkeiten, die er in seinem Werk aufzeichnet, findet Damaskios, was er suchte: »Er erhob einen Augenblick die Hand, mit der er schrieb, und schaute auf die Tafel hinab, auf der er gleich die Gedanken notieren würde. Diese Tafel, auf der nichts geschrieben steht«, kommentiert Agamben, »ist die äußerste Grenze, die das Denken erreichen kann, das reine Vermögen der Darstellung.« Sie ist die Potentialität selbst. Nun, so schließt Agamben, »war endlich alles klar: Damaskios konnte jetzt die Tafel zerbrechen und aufhören zu schreiben. Oder vielmehr wirklich von Anfang – also voraussetzungslos und befreit von jeder Notwendigkeit – »beginnen.«<sup>5</sup>

IV. Zwischen Lichtenbergs schöpferischer Potenz und Agambens ent-schöpfender Potentialität, zwischen dem Buch mit weißen Seiten, das bestimmt ist beschrieben zu werden, und der blanken Tafel, die der Philosoph zuletzt zerbricht, steht das Album. Es wird weder geschrieben noch soll es unbeschrieben bleiben, sondern ist aus Versatzstücken der Wirklichkeit gemacht, die auf den einer weißen Tafel anverwandelten Blättern in eine dem Buch entlehnte Ordnung eingebracht sind. Das Album schafft seinen Inhalt nicht, noch lässt es ihn unverändert oder bringt ihn

5 Giorgio Agamben: *Idee der Prosa*, Frankfurt a. M. 1987, 163. Im Folgenden im Text (IP, Seitenangabe). [Urspr. Giorgio Agamben: *Idea della Prosa*, Milano 1985].

zum Verschwinden, sondern es nimmt ihn in der Form von Realitätspartikeln auf, die die Wirklichkeit nicht nachzeichnend repräsentieren, sondern sie metonymisch bewahren. Doch wie »Albus«, das Weiß der blanken Tafel, im Wort Album enthalten bleibt, gleich welcher Zusatz – Marken, Foto oder Poesie – ihm angehängt wird, so bewahrt auch noch das gefüllte Album seine Potentialität. Anders als das Buch, das kein Buch ist, wenn es leer ist, bleibt das Album, ob es nun leer oder gefüllt – oder wie so oft halb leer und halb voll – ist, *Album*. Anders als im Buch, in dem der Inhalt dem materialen Träger vorausgeht und mit ihm verschmilzt, nimmt das Album den Inhalt auf, bleibt dabei jedoch als ein von ihm unabhängiger Träger wirksam. Die Materialität des Blatts, auf dem jedes Bildchen und jedes vorgefundene Sprüchlein aufliegt, tastet die Seinsweise der Inhalte an: Sie verändern sich durch die Weise, in der sie aufgeklebt, übernommen oder eingeschoben sind, in unerwartete Nachbarschaft geraten. Ihres ursprünglichen Kontexts verlustig gegangen und keinem natürlichen Standort mehr verhaftet, stehen sie zur Disposition beliebiger Umordnungen, von denen keine notwendig erscheint. Dass er auch anders sein, anders eingeordnet, anders ausgewählt sein könnte, bleibt jedem Inhalt des Albums mitgegeben. Verstärkt wird dieser Aspekt des Albums dadurch, dass der Betrachter es zumeist nicht in linearer Abfolge liest, sondern darin vorwärts und rückwärts *blättert*, wobei schon dieses Wort die Materialität des Albums in Erinnerung ruft. Das Prekäre, Vorläufige jeder Ordnung wird sichtbar, greifbar, denkbar und bleibt im Album unvergessen.

Dennoch ist die Potentialität des Albums, anders als Agambens Traum vom weißen Blatt, keine absolute. Das Album bleibt ein »eingebundenes Buch« und fügt den Inhalt in eine zwar nur minimale, aber dennoch vorgegebene Ordnung ein. Das Album ist nicht voraussetzungslos und beginnt nicht von nichts. Es hat die Struktur eines Buchs mit harten Deckeln, einem Anfang und einem Ende, das von der Leserichtung bestimmt wird, eine regelmäßige Skandierung von Blättern mit ihrer Vorder- und Rückseite und vor allem eine begrenzte Anzahl von Seiten, die eine Ordnung und Endlichkeit mitbedingen, die weder der Intention des Albumanlegers noch der Anschauung des Betrachters entspringen. Im Aufeinandertreffen von Kontingenz und Aktualität – buchstäblich »Mitberührung« – nimmt das Album Elemente der Wirklichkeit auf und fügt sie in die ihr fremde Ordnung des Buchs ein. Die Eigenschaft des Albums, seine Bestimmung – das Bewahren von Denk- und Sehenswertem – zu erfüllen oder leer zu bleiben und dabei gleichzeitig eine Ordnung einzubringen, die dem Inhalt fremd ist, macht es zum Träger einer Kontingenz – der Möglichkeit, zu sein oder nicht zu sein, so oder anders zu sein –, die der Zufälligkeit jeden Inhalts und jeder Ordnung eingedenk bleibt und nie zu einer endgültigen Notwendigkeit gerinnen kann. So steht das Album ebenso dem vollendeten, geschriebenen Buch entgegen wie der weißen Tafel absoluter Möglichkeit. Es unterwandert dadurch gleichermaßen das göttliche Weltbuch der Totalität, in dem alles vorbestimmt ist und alles seinen Platz hat, wie die gleichsam göttliche Alleinherrschaft über die reine Potentialität, in der zu jeder Zeit alles noch möglich ist.

V. Absolute Aktualität und absolute Potentialität sind den Göttern vorbehalten und existieren in der Menschenwelt nur in der Idee. In ihr sind reine Notwendigkeit und reiner Zufall nur imaginäre Grenzwerte. Schon die Bilder, die herangezogen werden, um sie darzustellen, enthalten einen Rest des jeweils anderen: das Buch den zumeist vergessenen weißen Rand, der auch dort das Geschriebene umrahmt und die Zeilen voneinander trennt, die Tafel die minimale Ordnung einer abgegrenzten Oberfläche. Vielleicht erklärt sich daher auch die bemerkenswerte Tatsache, dass jene, die entweder vom eingebundenen weißen Papier ausgehen oder auf die blanke Tafel hinstreben, geneigt sind, albenartige Gebilde zu schaffen: So zeugt Lichtenberg, seine Potenz auf das »eingebundene weiße Papier« übertragend, *Sudelbücher*, Sammlungen philosophischer Aphorismen, die einem Sprüchealbum durchaus verwandt sind. Ebenso verharret auch Agamben nicht vor der *tabula rasa*. Fern davon, seine Tafel zu zerbrechen und aufzuhören zu schreiben, stellt er seine Geschichte von der Entdeckung der absoluten Potentialität einem kleinen Buch voran, das mit seinem Wechsel von Abbildungen und philosophischen Kurztexten, die mit ihren Titeln – »Idee des Stoffs«, »Idee des Glücks«, »Idee der Sprache« – eine Serie bilden, durchaus als Album zu lesen ist. Agambens *Idee der Prosa* und Lichtenbergs *Sudelbücher* sind Alben, die den Widerpart des jeweiligen Ausgangstraums abgeben: Sie verkörpern den Ansatz einer strukturierten und gebundenen Potentialität, die den Reiz des Möglichen mit der Struktur des Wirklichen vereint. Im Album ist die weiße Tafel der absoluten Potentialität vielfältig und eingebunden, doch übt sie – gerade indem sie *in* eine Ordnung eingefügt ist – ihre Wirkung auf das vorgeblich Notwendige aus. So dringt ein Freiraum der Kontingenz in die Notwendigkeit ein und unterwandert im Maße des Menschen und seiner diesseitigen Begrenzungen das Monopol der bestehenden Ordnung und die Herrschaft des immer schon Gegebenen.

VI. In seinem Aufsatz »On Potentiality« beschreibt Agamben den Feind der weißen Tafel des Philosophen anhand des Unterschieds zwischen zwei Fraktionen des Islam, den Ashariten, die die vorherrschende Orthodoxie der Sunniten ausmachen, und den Falasifas, die der griechischen Tradition Rechnung tragen. Während Letztere Aristoteles' weiße Tafel ins Auge fassen und dabei die Prinzipien und Gesetze des Möglichen erforschen, sehen die Ersteren in allen Handlungen und Begebenheiten nur eine endlose Aneinanderreihung von göttlichen Bestimmungen. Gott allein hält die Welt in Händen und bestimmt die kleinste Regung der Welt. Damit ist alles notwendig und der Zufall aus der Welt geschafft. Die Kontingenz – die Möglichkeit, zu sein oder nicht zu sein, so oder anders zu sein – ist aus ihr verschwunden. Dazu schreibt Agamben: »Was die Theologen wollen, ist, Aristoteles' weiße Tafel für immer zu vernichten, jegliche Möglichkeit aus der Welt zu schaffen.«<sup>6</sup> Das möchte auch der Geistliche in Kafkas Dom.

6 Giorgio Agamben: *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, ed. Daniel Heller-Roazen, Stanford 1999, 248.

VII. Von daher wird verständlich, dass er Josef K. befiehlt, das Album aus der Hand zu legen. Ehrfürchtig und ängstlich gehorcht K. und schleudert es so heftig fort, dass seine Blätter wie gefoltert über den Boden schleifen und geschunden liegen bleiben. Sie sind die materiellen Träger der Schuld, deren K. sich aus Furcht vor dem Geistlichen entledigen möchte, bevor dieser ihn zur Rede stellt. K. nimmt keinen Katalog und keinen Reiseführer in den Dom mit, sondern eben ein »Album der städtischen Sehenswürdigkeiten [Hervorh. VL].«<sup>7</sup> Darin ist zweifellos der Dom aufgenommen. Er wird dadurch nicht nur zu einer touristischen Attraktion profaniert, sondern trifft im Album auf eine Kontingenz, die seine Stellung – und damit auch jene des Geistlichen – verfügbar macht. Auf dieses Vergehen steht die Folter. K. wirft das Album »so heftig weg, dass es aufklappte und mit zerdrückten Blättern ein Stück über den Boden schleifte.«<sup>8</sup> Nach der Tortur des Albums erzählt der Geistliche K. die Parabel »Vor dem Gesetz«, mit der er ihm mitteilt, dass sein Prozess verloren ist. Zu Beginn der Parabel versichert der Türhüter dem Mann vom Lande, dass ein Eintritt in das Gesetz möglich ist, aber nicht jetzt. Der Mann vom Lande verbringt sein Leben damit, den Türwächter umzustimmen, »verwendet alles, [...] um ihn zu bestechen.«<sup>9</sup> Dieser nimmt zwar alles an, sagt aber dazu, dass er es nur annimmt, damit der Mann »nicht glaubt, etwas versäumt zu haben.«<sup>10</sup> Denn in Wirklichkeit ist am Lauf der Dinge nichts zu ändern. Sein Leben lang hat der Mann vom Lande in sehnsüchtiger Anschauung des Möglichen verbracht, erreicht hat er es, wie das Ende der Parabel besiegelt, nicht. Das Buch seines Lebens ist vorgeschrieben, all seine Bemühungen sind vergeblich, möglich ist nichts. Möglich ist auch nichts mehr für Josef K. Seine Schuld war es, zu meinen, es könne auch anders sein. In der Unterordnung unter den Befehl des Geistlichen bringt er sich um diese letzte Freiheit. Vielleicht hätte er nur das Album nicht aus der Hand geben sollen.

7 Kafka: *Der Prozess*, 273.

8 Ebd., 288.

9 Ebd., 293.

10 Ebd.

Annegret Pelz

## Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen

Texte, die sich aus den Sammlungen von Alben speisen, bringen Alltagsdokumenten eine gesteigerte Wertschätzung entgegen,<sup>1</sup> entstehen aus Bildern,<sup>2</sup> Inskriptionen<sup>3</sup> und Leerstellen<sup>4</sup> und interessieren sich für dislozierte Objekte, die die Vertreibung, den Weg in die Emigration und ins Exil überstanden haben.<sup>5</sup> Sie erinnern an ein von Brüchen geprägtes Leben in Form von *Momentaufnahmen*,<sup>6</sup> stellen »heimatlose Lieder und Gedichte« im Raum der weißen Seiten aus,<sup>7</sup> verwirren die Chronologie der Ereignisse anhand grobkörniger, beschädigter und unscharfer Bilder<sup>8</sup> oder bringen ein von der Sprache des Verlusts geprägtes Verlangen nach Zugehörigkeit in Form von Sammlungen und Listen zum Ausdruck. Charakteristisch für eine vom Album inspirierte Einbildungskraft ist ein Spiel mit der Sekundärverwertung von Materialien<sup>9</sup> und die Integration disparater Elemente in ein prinzipiell offenes und dynamisches System: »Alles was glitzert« lässt sich, so Enzensberger, unter dem Begriff *Album* zu einem Sammelsurium und »Ideen-Magazin« zusammentragen.<sup>10</sup>

Diese neuen albenhaften Verfahren in der Literatur werden von der Kritik bereits als Wende zur kleinen Form und zum antiquarischen Gestus des Bewahrens aufgefasst und als »Klassiker der Gegenwart« gefeiert, auch wenn diese ihre Leser zumeist ein wenig ratlos zurücklassen.<sup>11</sup> Ursache der Irritation sind willkürliche Aufzeichnungspraktiken und die Zusammenstellung heterogenster Materialien in

1 Wilhelm Genazino: *Auf der Kippe. Ein Album*, Reinbek bei Hamburg 2000.

2 Reinhard Jirgl: *Die Stille*, München 2010.

3 W. G. Sebald: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, 6. Aufl. Frankfurt a. M. 2001.

4 Marcel Beyer: *Spione*, Frankfurt a. M. 2002.

5 Michael Ignatieff: *Das russische Album. Geschichte einer Familie*, übers. v. Angelika Hildebrandt-Essig, München 1991, 10.

6 Stéphane Mosès: *Momentaufnahmen / Instantanés*, Deutsch und Französisch, mit Übers. v. Dirk Naguschewski u. Clemens Hähle, hg. v. Sigrid Weigel, Berlin 2010.

7 Oswald Egger: *nihilum album. Lieder & Gedichte*, mit CD, Frankfurt a. M. 2007.

8 Philippe Blasband: *Zalmans Album*, übers. v. Irmengard Gabler, Frankfurt a. M. 2002 [Original: *Le livre des Rabinovitch*, Pantin 1989].

9 Benjamin von Stuckrad-Barre: *Soloalbum*, 3. Aufl. Köln 1999.

10 Hans Magnus Enzensberger: *Album*, Berlin 2011; ders.: *Meine Lieblingsflops, gefolgt von einem Ideen-Magazin*, Berlin 2011.

11 Vgl. Alexander Cammann: »Ihm entgeht nichts. Wann hat es so etwas zuletzt in deutscher Sprache gegeben? Henning Ritters *Notizhefte* sind schon jetzt ein Klassiker der Gegenwart«, in: *Zeit Online*, 14. 10. 2011.

Texten, die beispielsweise Fotografien zitieren,<sup>12</sup> Dinge und Medien zu ›Netz‹-Publikationen zusammenstellen,<sup>13</sup> ein Requiem auf das verschwundene Jugoslawien mit einer ›Poetik des Albums‹ verbinden,<sup>14</sup> die Phantasien aus dem Reichtum realer oder imaginierter Alben schöpfen<sup>15</sup> oder wie Ilse Aichinger mit einem Nicht-Album oder Album-Negativ auf das gewaltsame Verschwinden von Menschen reagieren.<sup>16</sup>

Auch die Wissenschaft interessiert sich für das Album als Textverfahren<sup>17</sup> und Modell zur Organisation proliferierender Wissensbereiche in Form von Metaphernalben, Florilegien oder skizzenhaften Darstellungen.<sup>18</sup> Das hybride Gebilde zwischen Ding, Schreibweise und Objekt gedanklicher Operationen kommt dem Interesse an einem neuen Dingbegriff entgegen, der die Fabrikation von Wissen in einer Technik heterogener Assoziationen erlaubt und allen Formen von Mischungen, Gemengen und Legierungen einen höchst komplexen Raum bietet. Gleich einem epistemischen Ding, Grenz- und Quasi-Objekt – Begriffe, die Bruno Latour von Michel Serres aufgreift – sind Alben buchstäblich Träger von Inskriptionen. Alben zirkulieren in Netzen, überqueren die Grenzen zwischen Sprache, Sozialem und Realem, konstituieren Kollektive durch netzwerkbahnende Aktivitäten und bleiben als Mischgebilde zwischen materiell fasslichem Gegenstand und Zeichen abstrakt und konkret zugleich.<sup>19</sup>

Bei allem aber bleibt der Begriff vom Album negativ durch eine Bemerkung Walter Benjamins konnotiert, der in die *Kleine Geschichte der Photographie* die an »den frostigsten Stellen der Wohnung« und im Besuchszimmer aufgestellten und mit retuschierten Fotos gefüllten »Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlägen« und »fingerdicken goldumrandeten Blättern« als ein Zeichen jähnen

12 László Márton: *Die schattige Hauptstraße*, übers. v. Agnes Relle, Wien 1999.

13 *Alles Bonanza. Ein Album der 70er Jahre – zusammengetragen von Surfern im Internet*, hg. v. Anko (Christian) Ankowitsch, Wien u. a. 2000; ders.: *Es geht voran! Ein Album der 80er Jahre – zusammengetragen von Surfern im Internet*, Wien u. a. 2002.

14 Dubravka Ugrešić: *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*, übers. v. Barbara Antkowiak, Frankfurt a. M. 2000.

15 Vgl. Bernice Eisenstein: *Ich war das Kind von Holocaustüberlebenden*, Berlin 2007; *Ana Torfs Album/Tracks A+B*, hg. v. Sabine Folie für Generali Foundation u. Doris Krystof für Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Wien/Nürnberg 2010; Matthias Müller: *Album*, hg. v. Kathrin Becker, Frankfurt a. M. 2004.

16 Ilse Aichinger: *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt a. M. 2003.

17 Vgl. Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*, hg. v. Éric Marty, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt a. M. 2008.

18 Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt a. M. 2006; Benjamin Bühler, Stefan Rieger: *Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens*, Frankfurt a. M. 2009; Maren Lehmann: *Theorie in Skizzen*, Berlin 2011.

19 Zum neuen Dingbegriff Gustav Roßler: »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybride, Quasi-Objekte, Grenzobjekt, epistemische Dinge«, in: *Bruno Latours Kollektive*, hg. v. Georg Kneer, Markus Schroer, Eberhard Schüttelpelz, Frankfurt a. M. 2008, 76-107.

Geschmacksverfalls deutet.<sup>20</sup> Alle »Schrecken des Poesiealbums« entfesselt nach Benjamin ein um 1900 erschienenes Goethe-Gedenkbuch, das in einer Mischung aus Kalender, Florilegium und Genrebildchen »zum Eintragen selbstgewählter Lieblingsstellen« einlädt.<sup>21</sup> Auch für Stéphane Mallarmé war im ausgehenden 19. Jahrhundert das Wort »Album« ein regelrechtes »Verdammungswort« und ein Synonym für das Scheitern am »totalen Buch«.<sup>22</sup>

Benjamins kritische Destruktion der repräsentativen Sammelform ist jedoch nur die eine Seite eines gleichzeitig bestehenden theoretischen Interesses am Album als einer anderen poetischen Praxis. Den entscheidenden Hinweis gibt Benjamins »Rede über das Sammeln«, wo die Alben als »Buchgeschöpfe[] aus Grenzgebieten« bezeichnet werden, die in keiner Bibliothek fehlen dürfen: »Es gibt keine lebendige Bibliothek, die nicht eine Anzahl von Buchgeschöpfen aus Grenzgebieten bei sich beherbergt.«<sup>23</sup> Alben und Stammbücher erscheinen hier neben Pandekten, Erbauungstexten, Flugblättern, Prospekten und Schreibmaschinenabschriften nicht im Zentrum, sondern an den prismatischen Rändern der Bibliothek als Objekte einer anderen, sammelnden, ordnenden, kopierenden Praxis und als Gegenstände von Hinsichten und Ansichten anstelle von Lektüren. An diesen Mischgebilden aus lesbarem Buch und haptischem Objekt kommt bei Benjamin die ganze Skala kindlicher Aneignungsformen – vom Anfassen, Ausschneiden, Abziehen, Kleben – bis hinauf zum Benennen zum Tragen, die den Alben in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* den Rang eines sprachtheoretischen Schwellenphänomens verleihen.

Diese Bedeutungsaufladung als poetologisches Erkenntnismodell erfahren die Alben nicht zufällig am Schreibpult, dem »Lieblingsplatz« des Kindes, dessen unter dem Sitz verborgenes Fach neben Schulbüchern ausschließlich Alben – ein Markenalbum und drei Alben mit einer Sammlung von Ansichtskarten – enthält.<sup>24</sup> Im kindlichen Umgang, nicht mit Schulbüchern, sondern mit Alben, beim Basteln und bei der »geliebtesten Beschäftigung«, dem Abziehen von Bildern, lässt sich der Anspruch der Schulbank bestreiten und ein »Raum für Dinge« eröffnen,

20 Der Übergang zur mechanisch produzierten Berufsfotografie verdrängt im Album nach 1840 die auratische Portraitminiatur. Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie«, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M., 10. Aufl. 1977, 53 f. (vgl. den Beitrag von Matthias Bickenbach in diesem Band).

21 Walter Benjamin: »Hundert Jahre Schrifttum um Goethe«, in: *Gesammelte Schriften* 3, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 326-340, 336. Vgl. *Goethe-Gedenkbuch. Blütenlese aus den Werken des Dichters von Arthur von Wyl nebst freien Blättern zum Eintragen selbstgewählter Lieblingsstellen oder solcher von Freundeshand*, geschmückt mit 13 Illustrationen, Nürnberg o. J.

22 Barthes: *Vorbereitung* (Anm. 17), 290.

23 Walter Benjamin: »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln«, in: *Gesammelte Schriften* 4.1 (Anm. 21), 388-396, 395.

24 Walter Benjamin: »Das Pult«, in: *Gesammelte Schriften* 4: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (Anm. 23), 280-282, 280.

von denen die Schulbank »nichts wissen darf.«<sup>25</sup> Was die Alben so besonders geeignet macht, am Ort des Schreibens die Zeit zu verträdeln, die Schularbeiten zu vertagen und in ihrer Obliegenheit nichtig zu machen, ist die große Ähnlichkeit zwischen Album und Buch. Unmerklich entfernt sich die kindliche Beschäftigung mit dem Album von der Aufeinanderfolge in der linearen Ordnung der Schriftzeichen und geht über in eine Ordnung des Nebeneinander der Dinge im Raum. Diese führt letztlich auch geografisch weit von den Anforderungen der Vokabelhefte, Zirkel und Wörterbücher (bis an die Krim, Kairo, Babylon, Bagdad, Alaska ...) fort und bleibt dennoch, wie jede Sammlung, eng an das konstellative Gefüge der Dinge am Schreibort gebunden. So bieten die Alben in ihrer Durchdringung von Dingen und Schrift am Ort der Schriftproduktion eine materialästhetische Reflexionsfläche zur Rettung der Phänomene und ihres magischen Ausdruckscharakters. Insbesondere den Oblatenbildchen, die mit bunten Bändern am Löschblatt<sup>26</sup> befestigt sind, oder als geerbtes Oblatenalbum in den Besitz des Büchersammlers gelangen, kommt hier Bedeutung zu. Benjamin erwähnt die Oblaten in der »Rede über das Sammeln« im Kontext der Frage, ob Erbschaft nicht eigentlich die beste Weise sei, zu einer Sammlung zu kommen. Dem Büchersammler waren beim Auspacken seiner Bibliothek zuletzt zwei verschossene Pappbände in die Hände gefallen, »die streng genommen gar nicht in eine Bücherkiste gehören«:

»zwei Alben mit Oblaten, die meine Mutter als Kind geklebt hat, und die ich geerbt habe. Sie sind die Samen einer Sammlung von Kinderbüchern, die noch heut ständig fortwächst, wenn auch nicht mehr in meinem Garten.«<sup>27</sup>

Die von der Mutter geerbten und aus dem Verborgenen an die Oberfläche geholten Alben mit Oblaten führen an dieser Stelle nicht in die Abgründe stilistischer Geschmacklosigkeiten, sie entfalten ihre Wirkung als »Samen« im Kern einer zukünftigen Büchersammlung, und sie erscheinen in unmittelbarer Nähe des Schreibenden als Kristallisationspunkt eines Denkens in materialästhetischen Konfigurationen.

Mein Beitrag geht nun davon aus, dass Benjamin das Album zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ein veraltetes Repräsentationsmedium verabschiedet und gleichzeitig als hochgeschätztes material- und sprachtheoretisches Objekt in die Bestände seiner ambivalenten Erkenntnismittel aufnimmt. Diese zutiefst ambivalente Haltung gegenüber dem Album hat Tradition. Seit die römischen Prätores ihre Edikte auf weiß gekalkten Wänden öffentlich zugänglich machten, balancieren Alben auf dem schmalen Grat zwischen repräsentativer Sichtbarkeit und marginalisiertem Grenzphänomen. Aus Marginalien entwickelt sich der ursprünglich im

25 Benjamin: *Das Pult* (Anm. 24), 281.

26 Zur Reflexionsfigur des Löschblatts vgl. Davide Giuriato: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*, München 2006 (*Zur Genealogie des Schreibens* 5), 121 f.

27 Benjamin: *Bibliothek* (Anm. 23), 395.



protestantischen Milieu um Luther und Melanchthon entstandene Albengebrauch (»after the Dutch (i. e. German) fashion«), wo den Studenten nach Beendigung ihres Studiums Sinnsprüche zur Stärkung auf dem Weg in die Diaspora an die Ränder der Bibeln geschrieben wurden.<sup>28</sup> Repräsentativer Ausweis erfolgreich geknüpfter Kommunikationsnetze waren hingegen die frühneuzeitlichen Adels- und Gelehrtenalben. An die Ränder des hochkulturellen Kanons gelangten die Alben schließlich durch die im 18. und 19. Jahrhundert grassierende Albomanie und der daraus resultierenden Differenz von Hochkultur und massenhafter Albumpraxis, der Hermann Fürst von Pückler-Muskau einen Eintrag in *Schiller's Album* (1837) widmet:

»Goethe hat die Stammbücher verspottet, indem er uns im Faust den Schüler vorführt, der den Teufel ersucht, sich in das seinige einzuschreiben. Doch bleibt es eine rührende, gemüthliche, echt deutsche Erfindung, auf diese geistige Weise das Andenken seiner Lieben zu verewigen.«<sup>29</sup>

Heute interessiert das Album, das prinzipiell alle anderen medialen und kulturellen Formen integrieren, repräsentieren und symbolisch verarbeiten kann, gerade wegen seiner vielfältig »verflochtenen Dualitäten«.<sup>30</sup> Erst kürzlich hat Hans Magnus Enzensbergers »furioser Doppelschlag« zweier gleichzeitig publizierter Alben lustvoll die mit dem Album verbundene Ambivalenz und das intellektuelle Scheitern an der Fülle der Möglichkeiten inszeniert.<sup>31</sup>

Insgesamt erinnert die Art und Weise, in der die Literatur gegenwärtig durch das Album inspiriert ist, an das Bibliotheksphänomen, das Michel Foucault als eine Episode in der Geschichte der europäischen Einbildungskraft für das 19. Jahrhundert beschreibt. Im Bibliotheksphänomen wie in dem heute in der Wissenschaft und in den Künsten zu beobachtenden Albenphänomen wird das Phantastische aus den Sammlungen des kulturell vorgeprägten geschöpft, doch erfährt der Archivbezug im Übergang vom Bibliotheksphänomen des 19. Jahrhunderts zum Albenphänomen, dessen Konturen sich im Laufe des 20. Jahrhunderts abzeichnen, eine grundlegende Umcodierung. Die auf das Album bezogenen Kunstwerke sind nicht ortstabil, sie »siedeln« (*s'édifie*) sich nicht länger dort an, wo die Archive stehen, das Imaginäre des Albumphänomens »haust« (*se loge*) nicht mehr zwischen Buch

28 Zur frühneuzeitlichen Geschichte des Stammbuchs vgl. Werner Wilhelm Schnabel in diesem Band und in: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003, 271.

29 *Schiller's Album: Eigenthum des Denkmals Schiller's in Stuttgart*, Stuttgart 1837, 174.

30 Vgl. Mieke Bal: »Verflochtene Dualitäten«, in: *Ana Torfs Album/Tracks A+B* (Anm. 15), 119 ff.

31 Enzensberger: *Album und Meine Lieblings-Flops* (Anm. 10.). Vgl. Florian Illies: »Ein Blick in den Kopf. Hans Magnus Enzensbergers furioser Doppelschlag: Ein Buch über seine größten Flops und eines über die wilden Funken seines Denkens«, in: *Zeit Online* (28. 12. 2011).

und Lampe,<sup>32</sup> die auf das Album bezogene Einbildungskraft verlässt die institutionalisierten Räume, um sich frei und beweglich in Büchern und Netzwerken zu konstituieren und zu vervielfältigen. Jedes einzelne Album mit seinen vielen kleinen Mustern und je spezifischen Besonderheiten ist nicht mehr und nicht weniger als der Teilausschnitt eines Netzwerks und ein Such-Element, von dem aus die Netzstruktur mit einer Menge verwandter Muster erschlossen werden kann.

## Portative Archive und verbale Alben

In dem Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* (1996) verbindet Dubravka Ugrešić die Urszene des portativen Albengedächtnisses mit einer Geschichte über den ehemals bosnisch-serbischen General Ratko Mladić dessen Verbrechen gegen die Menschlichkeit derzeit vor dem UN-Tribunal in Den Haag verhandelt werden:

»Über den Kriegsverbrecher Ratko Mladić, der monatelang von den umliegenden Bergen Granaten auf Sarajevo abfeuerte, kursierte die Geschichte, daß er einmal das Haus eines Bekannten im Fadenkreuz erblickte. Die Geschichte erzählt weiter, daß der General dem Bekannten telefonisch mitteilte, er gebe ihm fünf Minuten Zeit, um die Alben einzupacken, denn er werde sein Haus in die Luft jagen.«<sup>33</sup>

Für Ugrešić die Jugoslawien im Krieg verließ und heute in Amsterdam und in den USA lebt, ist das Album das zentrale Objekt in einem Krieg um das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft:

»Der Mörder dachte dabei an die Alben mit den Familienfotos. Der General, der systematisch an der Zerstörung der Stadt arbeitete, wußte genau, daß er die ERINNERUNG zerstören wollte. Seinem Bekannten schenkte er ›großzügig‹ das Leben mit dem Recht auf Erinnerung. Das nackte Leben und ein paar Familienfotos.«<sup>34</sup>

Wenn der Zugriff der Geschichte die Kontinuität von Gedächtnis und Raum zerstört und es notwendig wird, dem herausgerissenen Gedächtnis ein Medium zu widmen, entscheidet der Besitz von Alben, ob ein Dislozierter ein Gedächtnis hat oder nicht: »*Es gibt zwei Sorten Flüchtlinge*«, zitiert Ugrešić im weiteren Text

32 Michel Foucault: »Un ›fantastique‹ de bibliothèque«, in: *Schriften zur Literatur*, übers. v. Karin von Hofer, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1979, 157-177, 161 f. (»Leur art s'édifie où se forme l'archive«; »L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe«).

33 Ugrešić: *Museum* (Anm. 14), 13 f. Der Roman, der Anfang der 1990er Jahre in Berlin entstanden ist, bezieht sich auf den Ort, an dem im Mai 1945 die deutsche Kapitulation unterzeichnet wurde und der in den 1990er Jahren Treffpunkt für Exilanten aus den Balkanländern wurde.

34 Ebd., 13 f.

einen Bosnier, »solche mit Fotos und solche ohne Fotos«. <sup>35</sup> Wer in einem Album blättert, hat es also mit einer problematischen und unvollständigen Rekonstruktion dessen zu tun, was nicht mehr ist.

So greift in Arnold Zweigs Roman *Novellen um Claudia* (1912) eine Mutter nach dem Album, in der Hoffnung, das »zauberische Buch« würde nach der Abreise der nun »unwiderruflich fern[en]«, frisch vermählten Tochter »alles erzählen« und »die Entfernte gegenwärtig machen«. <sup>36</sup> Erst durchwandert die Mutter die leere Wohnung und ruft den Namen der Tochter in das schweigende Gehäuse, aber die Dinge – Klavier, Briefe, Kleider – und selbst die »Linien und Druckzeilen« der Lieblingslektüren bleiben »ohne Kraft, Sinn und Wert«, sie sind nicht »stark und beseelt genug«, die Melancholie zu vertreiben. <sup>37</sup> Weil aber die Portraits der Tochter »reden« und vergangene Situationen und Dialogszenen in Erinnerung rufen, kann der Blick in das wie eine »Trophäe« herbeigeholte Album für einen Moment die Abwesenheit besiegen und die Verlusterfahrung minimieren. Neigt man sich, heißt es im Text, den Aufnahmen zu und sieht lange zu ihnen hinab, wächst das Erstaunen darüber, dass diese die Vergangenheit »farbig und voller sprechender Gebärden« aufleben lassen:

»Wie viele Dinge in der Seele des Menschen begraben lagen, Zeiten lang. Das alles war vergessen gewesen, ohne Erwähnung und ohne Dasein. Und bei so geringem Anlaß wie diesen Bildchen sprang es heraus und war da, unzerstört, unverändert ... Nichts ging verloren, und diese lebendige Tochter, dieser gegenwärtige Mensch sollte ihr verloren gehen? Wie hatte sie sich darüber grämen können! Blieb nicht alles wie es war?« <sup>38</sup>

Das Album wird von rückwärts durchblättert, die letzten Seiten zuerst durchsucht, die Betrachterin schreitet »so in das Gewesene hinein, wie jemand zögernd den Weg zurückgeht, den er mühselig kam.« <sup>39</sup> Schließlich führt der Weg durch den Bildraum des Albums, der letzten Verkörperung des räumlichen Gedächtnisses, so weit in die Zeit zurück, dass sich der erinnernde Blick entzweit und die Wahrnehmung der Differenz von Jetztzeit und Vergangenheit schockartig die Illusion zerreißt:

»Das waren noch dieselben Züge, die die Bilder enthielten [...]. Sie blickte zwischen den Bildern und dem Spiegel hin und her [...] und suchte etwas deutliches zu denken, aber ein schwarzes Nichts lähmte ihren Geist. Sie fand das Leben nicht, das sie dennoch einmal gewesen war.« <sup>40</sup>

<sup>35</sup> Ebd., 14, kursiv im Original.

<sup>36</sup> Arnold Zweig: *Novellen um Claudia*, hg. v. der Humboldt-Universität zu Berlin und der Akademie der Künste, wissenschaftliche Leitung Frank Hörnigk und Julia Bernhard, Bandbearbeitung Birgit Lönne, Berlin 1997, 86. Die Novelle »Das Album« (77-98) hat im Roman die zentrale, mittlere Position inne.

<sup>37</sup> Ebd., 80, 84, 86.

<sup>38</sup> Ebd., 91.

<sup>39</sup> Ebd., 87.

<sup>40</sup> Ebd., 93 f.

Auch *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass, deren Ich-Erzähler ja ebenfalls ein Dislozierter ist, geht aus einem als »Schatz« und »Familiengrab« bezeichneten Album hervor. Das vierte Kapitel mit der Überschrift »Das Fotoalbum« beginnt mit dem Satz:

»Ich hüte einen Schatz. All die schlimmen, nur aus Kalendertagen bestehenden Jahre lang habe ich ihn gehütet, versteckt, wieder hervorgezogen; während der Reise im Güterwagen drückte ich ihn mir wertvoll gegen die Brust, und wenn ich schlief, schlief Oskar auf seinem Schatz, dem Fotoalbum. Was täte ich ohne dieses alles deutlich machende, offen zu Tage liegende Familiengrab?«<sup>41</sup>

Den mitgeführten Schatz »hüten« heißt hier, die »hilflosen«, »fast verlorenen Bildchen« in ihrer Materialität und spezifischen Anordnung zu erhalten und ihnen ihren »angestammten Platz« im Album zu sichern:

»Hundertzwanzig Seiten hat es. Auf jeder Seite kleben neben- und untereinander, rechtwinklig, sorgfältig verteilt, die Symmetrie hier während, dort in Frage stellend, vier oder sechs, manchmal nur zwei Fotos. Es ist in Leder gebunden und riecht, je älter es wird, um so mehr danach. Es gab Zeiten, da Wind und Wetter dem Album zusetzten. Die Fotos lösten sich, zwangen mich durch ihren hilflosen Zustand, Ruhe und Gelegenheit zu suchen, damit Klebstoff den fast verlorenen Bildchen ihren angestammten Platz sicherte.«<sup>42</sup>

In diesem Roman verbindet sich die Idee des Fotoalbums mit der Vorstellung einer zeitrafferisch und sprunghaft voranschreitenden Prosa. Alles beginnt damit, dass Oskar, Insasse einer Heilanstalt, ein Paket mit fünfhundert Blatt losem weißem, unbeschriebenem Papier in die Nachttischschublade neben das Fotoalbum legt und damit den »notwendig unlinierten Platz« für sein Erinnerungsvermögen schafft.<sup>43</sup> Die Referenz auf das Album bürgt für Kürze und Detailwissen, die Erzählhaltung aus der Vogelperspektive des Alumbetrachters ist die eines »liebe[n] Gott[es], der uns als fleißiger Amateur jeden Sonntag von oben herab, also schrecklich verkürzt fotografiert und mehr oder weniger gut belichtet in sein Album klebt.«<sup>44</sup>

Dieser Bezug auf eine feste Albenordnung, die bei Zweig und Grass auf ein einzelnes Romankapitel beschränkt bleibt, wandert mit Arno Schmidts experimenteller Prosa im Laufe der 1950er Jahre in die Oberfläche des Textes ein. In der Prosastudie

41 Günter Grass: »Die Blechtrommel«, in: *Werkausgabe* 3, hg. v. Volker Neuhaus u. Daniela Hermes, Göttingen 1997, 56.

42 Ebd., 56.

43 Ebd., 11.

44 Ebd., 56. Die Perspektive wiederholt sich in dem 2008 erschienenen Erinnerungsbuch *Die Box. Dunkelkammergeschichten*, wo ein Patriarch im Fotoalbum blätternd auf sein Familienleben zurückblickt. Günter Grass: *Die Box. Dunkelkammergeschichten*, Göttingen 2008. Vgl. Lothar Müllers Gegenüberstellung der »Box« mit Jirgls löchriger Poetik, Lothar Müller: »Sturz in den Abgrund. Im Mahlstrom der Geschichte: Reinhard Jirgls großer Familienroman *Die Stille*«, in: *Süddeutsche Zeitung* (18.4.2009), 17.

*Die Umsiedler* (1953), die wie W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*<sup>45</sup> Migration und albenhafte Verfahren miteinander verbindet, liegt das Album nicht länger im Dunkeln neben dem Text, der Erzähler »schläft« nicht mehr auf einem vergrabenen Schatz. Das Album wird zum Modell eines Textverfahrens, das mit einer Kombination geschriebener »Foto-Text-Einheiten« die Fiktion des epischen Kontinuums bricht.<sup>46</sup> Schmidts fotografisches Verfahren, an das Reinhard Jirgls kürzlich erschienener Roman *Die Stille* unmittelbar anknüpft,<sup>47</sup> ist an der Funktionsweise des löchrigen menschlichen Gehirns orientiert, das wie ein mitleidiges Sieb vieles hindurchlässt und nur Bruchteile des Ganzen behält.<sup>48</sup> Neu an Schmidts »Foto-Text-Einheiten ist nicht die Erkenntnis, dass die Aufmerksamkeit von Bild zu Bild springt. Schon Émile Zola schreibt »wie Fotografie«, und Robert Musil hatte mit Blick auf den Kinematographen festgestellt: »Wir denken überhaupt nicht discursiv, sondern sprungweise.«<sup>49</sup> Das Besondere an Arno Schmidts »Berechnungen« albenhafter Prosaformen aber ist das Insistieren auf einer porösen Textur (»Perlenkette von Miniaturen«), deren oberflächlich sichtbare Lücken und weiße Leerstellen Zeichencharakter haben und mitzulesen sind.<sup>50</sup>

In der Literatur der 90er Jahre und insbesondere bei Dubravka Ugrešić liefert das Album schließlich das Muster für ein Textverfahren, das einzelne Prosaminaturen aus ihrer Fixierung im Raum der Seite (»Familiengrab«) herauslöst und in ein offenes und bewegliches System überführt: »*Ich ... möchte kein Sujet bauen. Ich werde über Dinge und Gedanken schreiben. Wie ein Zettelkasten*«, zitiert Ugrešić Šklovskij und notiert weiter:<sup>51</sup> »Das Ordnen der Vierecke in einem Album ist Autobiographie [...]: das Album ist eine materielle Autobiographie, die Autobiographie ist ein verbales Album.«<sup>52</sup> Die Erzählerin betrachtet die mütterliche Albensammlung, deren Erbin sie sein wird, und reflektiert mit Blick auf die Organisationsform von Alben die Problematik der literarischen Rekonstruktion von etwas, das nicht mehr ist. Kernstück des von der russischen Avantgarde inspirierten Romans bildet das Kapitel »Die Poetik des Albums«,<sup>53</sup> in dem das Album den

45 Arno Schmidt: *Die Umsiedler*, mit einem Nachwort von H. Heißenbüttel, Frankfurt a. M. 1964. Vgl. die Verwendung der Alben in Sebald: *Ausgewanderten* (Anm. 3).

46 Arno Schmidt: »Berechnungen I«, in: *Rosen und Porree*, Frankfurt a. M. 1984, 283-291, 285 f.

47 Jirgl: *Stille* (Anm. 2). Vgl. Müller Sturz (Anm. 44).

48 Vgl. Annegret Pelz: »Subversion der Linie. Arbeiten am Prosagefüge nach 1945«, in: *Gegen den Strich. Das Subversive in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, hg. v. Gunther Martens u. Arvi Sepp Eva Steindorfer, Bielefeld 2012.

49 Irene Albers: »Fotografie/fotografisch«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe 2*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2010, 494-550, 541 f. Robert Musil: »Tagebuch-Heft 24. 1904/1905«, in: *Tagebücher*, hg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1976, 117.

50 Schmidt: *Berechnungen* (Anm. 46), 285.

51 Ugrešić: *Museum* (Anm. 14), 18 (kursiv im Original).

52 Ebd., 42.

53 Ebd., 23-48.

Status eines theoretischen Objektes erhält, durch das das albenhafte Verfahren im Feld der Literatur genauer betrachtet werden kann.

Motto des Poetikkapitels ist ein Zitat aus Susan Sontags Essay *On Photography*, wonach jede Fotografie »eine Art ›memento mori‹ ist und Fotografieren bedeutet, an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen teilzunehmen: »Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.«<sup>54</sup> Der Text enthält jedoch keine fotografischen Abbildungen, er konstatiert literarische Miniaturen in Form von Listen zu einem »verbalen Album«, das beständig auf die Zufallskonstellationen seines Materials und seiner Ordnung verweist. Beim Schreiben hat die Erzählerin die mütterliche Albenorganisatorin vor Augen, die vergeblich den in einer alten Tasche gesammelten »unordentliche[n] Haufen« von Fotos in ein seriöses Lebensdossier zu überführen versucht.<sup>55</sup> Wie die Fotos in einem Album lassen sich auch die Prosaminaturen in einem »verbalen Album« nicht endgültig aus der Unbestimmtheit des Sammelsuriums in das geordnete Gefüge eines Romans transferieren. Egal ob die Teile nach Nummern (1-125), nach der Chronologie der Ereignisse (9. Januar bis zum 2. Juni), nach Themen (»Das Hausmuseum«; »Guten Tag«; »Das Gruppenfoto«; »Was ist Kunst?«), nach geographischen Orten oder nach der Art ihrer Archivierung (»Das Notizbuch mit dem geblühten Einband«) geordnet werden,<sup>56</sup> immer erweist sich das verbale Album als eine offene Form, deren Einträge sich bei jeder Lektüre erneut konstellieren.<sup>57</sup>

Weil die Erinnerungen aber auch reißen, stocken oder vollständig ausbleiben können, versucht Ilse Aichingers *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* die Erinnerungen im Moment des Verschwindens zu fassen und die gesteigerte Aufmerksamkeit auf die instabilen Augenblicke des Vergessens und des Flüchtigen zu lenken. Wie Ugrešić misstraut Aichinger den »soldatisch aufgereihten Abbildungen«,<sup>58</sup> weil sie die falsche Gewissheit von Stabilität und die Vorstellung suggerieren, man könne sein Leben wie im Album »vor- oder zurückblättern«. <sup>59</sup> Statt an Bilder zu erinnern, die einen »angestammten Platz« in einem Album haben, arbeitet Aichingers Negativ-Album mit albenspezifischen Mitteln an einem Gegengedächtnis und erinnert daran, dass der Text und die Textbewegung im Zwischenraum der stillgestellten Bilder das Vermögen haben, das Flüchtige und das

54 Vgl. ebd., 23.

55 Ebd., 26. Die Albenordnung grenzt an Unordnung, auch Art Spiegelmans Comic *Maus* geht in eine Reihe loser Bilder über und bricht aus dem Erzählschema des Comics aus, als die Schachtel mit den Familienfotos hervorgeholt wird. Art Spiegelman: *Maus. Die Geschichte eines Überlebenden*, übers. v. Christine Brinck u. Josef Joffe, 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2010, 272.

56 Ugrešić: *Museum* (Anm. 14), 27.

57 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, 6. Aufl. Frankfurt a. M. 1993, 41.

58 Aichinger: *Film und Verhängnis* (Anm. 16), 70.

59 Ebd., 70. Vgl. Annegret Pelz: »Archiviertes Archiv. Ilse Aichingers private Fotoalben lesen«, in: *Absprung zur Weiterbesinnung. Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger*, hg. v. Christine Ivanovic u. Sugi Shindo, Tübingen 2011, 149-161.

Verschwinden in Szene zu setzen. Nur die in das Buch aufgenommenen und aus der Filmbewegung herausgelösten *film stills* bilden die notwendigen Haltepunkte im individuellen und kollektiven Gedächtnis.

An dieser Stelle erinnert die kanadische Künstlerin Bernice Eisenstein mit ihrem Buch *Ich war das Kind von Holocaustüberlebenden* daran, dass es für eine Gemeinschaft von Flüchtlingen notwendig ist, dem herausgerissenen Gedächtnis ein Medium zu widmen. Eisensteins Umgang mit dem Albumformat ist im Unterschied zu Aichinger nicht dekonstruktiv, ihr Buch erfindet ein Album, wo keines existiert, und erinnert daran, dass der Besitz von Alben darüber entscheidet, ob ein Flüchtling ein Gedächtnis hat oder nicht. Im Sinne einer konstruktiven Intervention stiftet Eisenstein dem Freundeskreis ihrer Eltern, einer Gemeinschaft von Überlebenden, ein literarisches und bildkünstlerisches Erinnerungsalbum, auf dessen ersten Seiten eine Tischgesellschaft mit Sprechblasen in der Art von Stammbucheintragungen zu sehen ist, mit Zitaten von Hannah Arendt, *Über das Scheitern am Bösen*, von Elie Wiesel, *Über den Raum zwischen den Wörtern*, von Bruno Schulz, *Über die Notwendigkeit von Solidarität*, von Charlotte Salomon, *Über die Voraussetzung des Erinnerns*, von Primo Levi, *Über das Ungenügen der Sprache*. Eisenstein zitiert Primo Levi mit dem Satz: »Ich befürchte, dass meine Sprache unpassend ist, dass wir heutzutage eine andere Sprache sprechen müssen«, und unterlegt ihrem Album,<sup>60</sup> das wie die bisher genannten einer Gefahrenkonstellation entspringt, einen subversiven Sinn, indem sie mit den Mitteln der Phantasie ein Denkmal für die vertreibungsbedingte Nicht-Existenz von Erinnerungsmaterialien schafft.

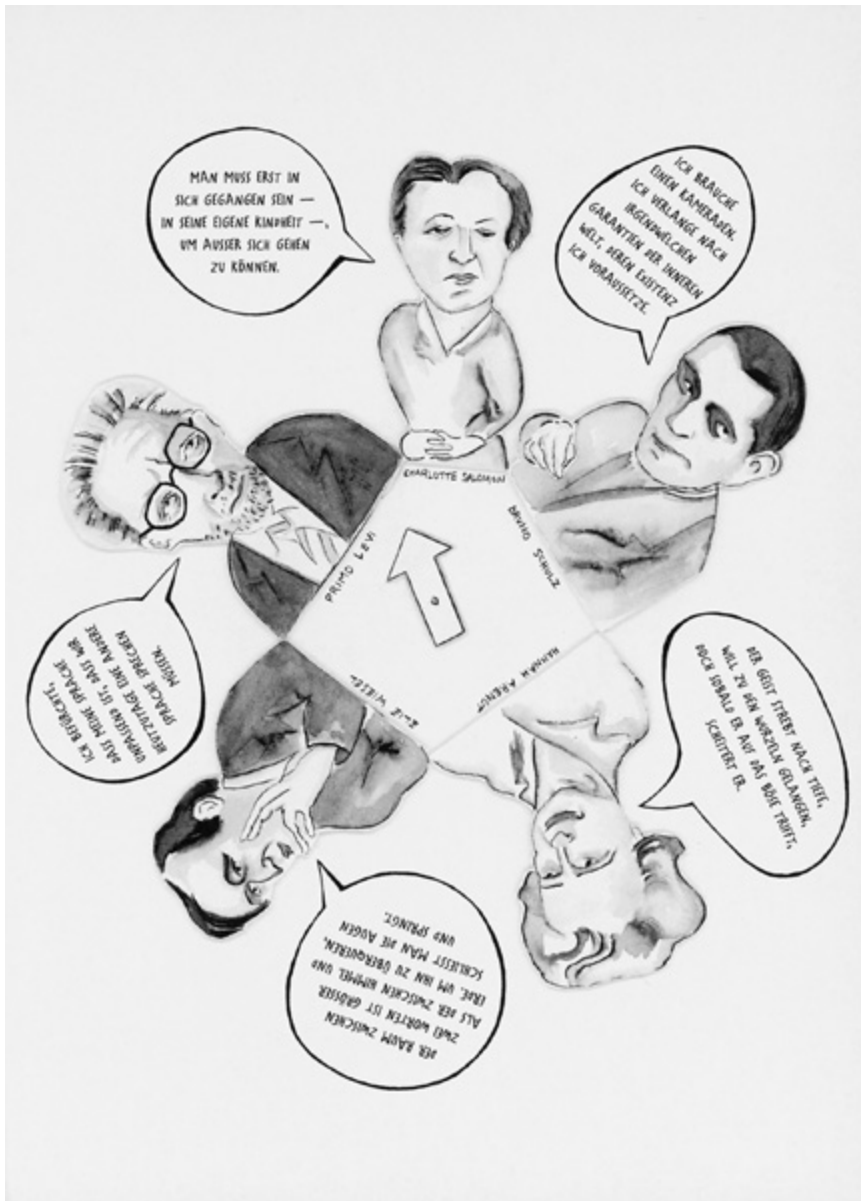
## Matrix mit eingebetteten Mikro-Narremen

In dem disseminativen Feld des Albengedächtnisses ist eine Figur zentral – und zwar die der Mutter, der leeren Mitte der verschiedenen Reterritorialisierungsversuche im Medium des Albums. Nicht nur Arnold Zweig, Ilse Aichinger und Dubravka Ugrešić, auch Ilya Kabakov (*Album meiner Mutter*)<sup>61</sup> und Wilhelm Genazino sammeln die Einträge im Zeichen der Mutter. Andrej Bitows *Georgisches Album* mäßigt die Schreibweise »IM ÜBERMASS« durch die Aufforderung »So geht es nicht. Kehren wir zur Mutter zurück.«<sup>62</sup> Benjamins Vorstellung von den Alben der Mutter als Keim einer zukünftigen Sammlung wird bei Roland Barthes schließlich zu einer Theorie der kleinen literarischen Form, in der »gleichsam keimhaft« wie in der Phantasie eines »warmen, geschützten Raumes im Winter«,

60 Eisenstein: *Ich war das Kind* (Anm. 15), o.S.

61 Ilya Kabakov: *L'Album de ma mère / My Mother's Album / Album meiner Mutter*, Paris 1995.

62 Andrej Bitow: *Georgisches Album. Auf der Suche nach Heimat*, Frankfurt a. M. 2003, 8.



Bernice Eisenstein: *Ich war das Kind von Holocaustüberlebenden*. Berlin 2011, o.S.



das »Narrem« einer Geschichte steckt,<sup>63</sup> das wie »jenes zündende Samenkorn der Empfängnis [...] die ganze Gestalt des lebendigen Wesens in Schwingungen versetzt«.<sup>64</sup> Auch *Die helle Kammer* ist ja nicht zuletzt deshalb als ein Album zu lesen, weil das nicht gezeigte Bild der Mutter die Stelle markiert, an der Barthes seine Schreibweise zwischen Fotografie und Schrift in Schwingungen versetzt.<sup>65</sup>

Was die Mütter zum Quellpunkt des jeweiligen Albums macht, ist der Archiv-effekt der Moderne, den Pierre Nora als obsessive Suche nach »Keimformen« und »Quellen« und als eine Manie des 19. Jahrhunderts beschreibt, sich der eigenen Identität durch Verankerung in möglichst uraltem und weit zurückreichendem Archivmaterial zu vergewissern.<sup>66</sup> Auch Noras Archiveffekt und mit ihm die kritisch bewusste, zweifelnd und nicht positivistisch auf das Archivadokument bezogene Schreibweise ist wiederum eingebettet in das Metanarrativ einer mütterlichen Matrix, die in diesem Prozess die Farbe des weißen Schreibgrundes und der zur Archivierung einladenden Seite annimmt. Mit Nicole Loraux lässt sich dieser Effekt der weißen mütterlichen Archivfigur aus der Topographie der griechischen Agora erklären, wo die Dokumente der Gründungsgeschichte (Gesetze, Dekrete, Anklageschriften, Rechnungen und Listen aller Art) im Metroon, dem Tempel der Muttergöttin, lagerten.<sup>67</sup> Aus der Tatsache, dass sich das antike Metroon in der unmittelbaren Nähe zum Buleuterion, dem Sitz des Rats der Athener, befand und die Mutter inmitten des politischen Raumes die Position einer »Wächterin alles schriftlich niedergelegten Gerechten« innehatte,<sup>68</sup> folgt, dass eine gerechte Mutter eine gute Reproduzentin zu sein hat, die dem Vater »eine getreue Kopie [liefert], ohne daß auf dem Kind die geringste Spur derjenigen zurückbleibt, die es genährt und auf die Welt gebracht hat«.<sup>69</sup> Entsprechend »erblasst« im Roman von Arnold Zweig die Mutter nach der Betrachtung des Albums »jäh« und in einem großen Schrecken, als sie sich in der Namenreihe von Großmutter, Mutter und Tochter als die spurlose Stifterin einer Tradition erkennt: »Betty Maurer, Eva Eggeling, Claudia Rohme – wie würde das nächste Haus heißen? Denn Häuser waren sie, die eine Zeit lang Leben beherbergten und es weitersandten.«<sup>70</sup>

63 Barthes: *Vorbereitung* (Anm. 17), 109.

64 Ebd., 134, 147.

65 Vgl. Juliane Vogel: »Souveräne Unschuld. Das Wintergartenbild in Roland Barthes' Bemerkung zur Photographie«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 29.114 (2009).

66 Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, übers. v. Wolfgang Kaiser, Frankfurt a. M. 1998, 68 ff.

67 Nicole Loraux: »Die Mutter auf der Agora«, in: *Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*, Frankfurt a. M./New York 1992, 78-89.

68 Loraux: *Trauer* (Anm. 67), 81.

69 Ebd., 82. Bei Aischylos heißt es, sie sei »nicht Zeugerin, nur Pflegerin eingesäten Keims«, *Eumeniden*, Vers 658-661. Im Unterschied zu den Archonten, die das Gesetz geltend machen, verfügt die weiße mütterliche Archivfigur nicht über das Recht und die Kompetenz der Auslegung. (Vgl. Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, Berlin 1997, 11.)

70 Zweig: *Novellen* (Anm. 36), 96, 98.

Erzähltheoretisch besteht die Matrix eines Albums aus einem metadiskursiven Rahmen mit eingebetteten Mikro-Narremen. Mieke Bal spricht von »metadiscourse [...] in which a discourse is embedded« und von »embedding« oder »incorporation«, wenn drei Bedingungen erfüllt sind: wenn erstens überhaupt eine Einfügung vorliegt, wenn zweitens die narrativen Einheiten hierarchisch subordiniert sind und wenn drittens Homogenität gegeben ist, d. h., wenn die narrativen Einheiten derselben Klasse angehören.<sup>71</sup> Die Matrixorganisation von Alben ist insofern komplexer, als sie aus dem Meta-Narrativ des Rahmens und aus eingebetteten Hypo-Narremen besteht, die sowohl Dinge, Bilder, Noten als auch Text sein können und also nicht derselben Klasse angehören. Man hat es mit beständigen Zuständigkeitsüberkreuzungen zu tun, mit Inskriptionen erster und zweiter Ordnung<sup>72</sup> sowie mit einer Semantik der Dinge und Materialien, die Aussagen auf der Ebene der nonverbalen, haptischen und visuellen Objektgliederung trifft. Zudem entfaltet das Weiße, Kabakov zufolge, seine Wirkung auf dreifache Weise: Auf der materialen Ebene des Papiers (von guter, schlechter Qualität, glatt, rau), auf der symbolischen Ebene des »Weißen« (Leere, potentiell »Nichts«) und auf der metaphysischen Ebene als dem Charakteristikum absoluter Fülle und gespeicherter Energie.<sup>73</sup> Alle drei Ebenen zusammen bilden das Bewegungsdispositiv der weißen Matrix, die die Elemente, so die Formulierung Platons zur Chora/Matrix, »wie eine Amme« aufnimmt und »überall ungleichmäßig schwebend« im Zustand des Werdens hält wie Getreide, das zur Reinigung in Körben gerüttelt, zerstreut, voneinander geschieden und ausgeworfen wird, und wo sich das »Dichte und Schwere« und das »Lockere und Leichte« in einem Prozess der Trennung befinden.<sup>74</sup> Auf die sinnbildende Praxis der Sprache übertragen, ist die weiße Matrix der semiotische Raum für die Artikulation all jener Sinngewinnungsprozesse, die nicht von dem Material der weißen Seite ablösbar sind und deren aus Bewegungen und flüchtigen Stasen zusammengesetzte Zeichenbildung flüssig, provisorisch und mobil bleibt.<sup>75</sup>

So zeigen beispielsweise die Erinnerungen von Stéfane Mosès anstelle einer linearen autobiographischen Sukzession episodische *Momentaufnahmen / Instantanés* in einer löchrigen Struktur, durch die das Weiß der Seiten beständig durchschimmert. Das Textverfahren ist nicht darauf gerichtet, die Lücken in der Vertreibungsgeschichte der Berliner jüdischen Familie mit Sinn zu füllen. Im Gegenteil,

71 Mieke Bal: »Notes on Narrative Embedding«, in: *Poetics Today* 2.2 (1981), 41-59, 42.

72 Vgl. den Beitrag von Werner Wilhelm Schnabel in diesem Band.

73 Ilya Kabakov: »Überlegung zur Wahrnehmung der drei Schichten, drei Ebenen, in die gewöhnliche anonyme Druckerzeugnisse wie Quittungen, Bescheinigungen, Speisekarten, Fahrkarten usw. zerfallen«, in: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 42 (1993), 47 f. Für den Hinweis auf diesen Text danke ich herzlich Birgit R. Erdle.

74 So die Definition der Chora in Platons »Timaios«, in: *Sämtliche Werke* 4, übers. v. Hieronymus Müller u. Friedrich Schleiermacher, neu hg. v. Ursula Wolf, Reinbek bei Hamburg 1994, 49, 54.

75 Vgl. das Semiotische bei Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M. 1978, 36, 78.

Sommer 1938: Das Schiff aus Rotterdam landet in Casablanca. Es ist unerträglich heiß, Fliegenschwärme umwirbeln uns. Wir steigen aus und suchen auf gut Glück ein Restaurant. Plötzlich legt sich mein zweijähriger Bruder auf den Bürgersteig und will nicht mehr weiter.

Herbst 1938, Rabat: mein erster Schultag in einer französischen Schule. Alle Kinder stehen. Die Lehrerin sagt etwas, was ich nicht verstehe; alle setzen sich, ich bleibe stehen.

*Einige Wochen später: Die Lehrerin bringt uns ein Lied bei, das wir auswendig lernen sollen. Ich erinnere mich noch an die ersten beiden Zeilen:*

*»Großmatters schöne Märchen,  
die man sich am Kamin erzählt...«*

*Stolz sage ich sie zuhause auf. Aber ich habe überhaupt keine Ahnung, was sie bedeuten sollen. Meine Großmutter, die ich sehr verehrte, hatte mir nie Märchen erzählt; und ich hatte nicht die leiseste Ahnung, was ein »Kamin« sein sollte.*

*Auf dem Schulweg kommt ein Kind auf mich zu, das kaum älter ist als ich, und fragt mich unvermittelt: »Kleiner, bist du ein Jude?« Offenbar zufrieden mit meiner Antwort, entfernt sich der unbekannte Junge wieder. Ich habe ihn niemals wiedergesehen.*

*In unserer möblierten Wohnung in der Rue Paul Tirard thront ein großes Radio von TSE. Wenn das marokkanische Hausmädchen, das einmal die Woche kommt, um den Haushalt*

20

Été 1938: Le paquebot en provenance de Rotterdam accoste à Casablanca. Il fait une chaleur accablante, des nuées de mouches nous assaillent. Nous débarquons et partons à la recherche d'un restaurant. Soudain mon petit frère âgé de deux ans se couche sur le trottoir et ne veut plus avancer.

Octobre 1938, Rabat: mon premier jour dans une école française. Tous les enfants sont debout. La maîtresse dit quelque chose que je ne comprends pas. Tous les enfants s'assoient, je reste debout.

Quelques semaines plus tard: la maîtresse nous enseigne une chanson à apprendre par cœur. Je me souviens encore des deux premiers vers:

*»Les jolis contes de grand-mère,  
Que l'on raconte au coin du feu...«*

À la maison, je les récite fièrement. Mais je ne sais rigoureusement rien de ce qu'ils peuvent signifier. Ma grand-mère, que j'adorais, ne m'avait jamais raconté de contes; et je n'avais pas la moindre idée de ce que pouvait être un »coin du feu«.

Sur le chemin de l'école, je suis abordé par un enfant un peu plus âgé que moi qui me demande abruptement: »Petit, es-tu juif?«. Apparemment satisfait par ma réponse affirmative, le garçon inconnu s'éloigne. Je ne l'ai jamais revu.

Dans notre appartement meublé de la rue Paul Tirard trône un grand poste de TSE. Lorsque la bonne marocaine (une »Fatma«, comme les appelaient les patronnes françaises) vient,

21

Stéfane Mosès: *Momentaufnahmen*. Berlin 2010, S. 20f.

der weiße Zwischenraum macht Aussagen über den Grad der verweigerten Fiktionalisierung der Ereignisse. Auch durch das Hin und Her der Übersetzungen, Neu- und Umschreibungen in unterschiedlichen Schrifttypen, verschiedenen Sprachen (rechts Französisch, links Deutsch in Eigen- und Fremdübersetzung) sowie durch den Hinweis auf die unterschiedlichen Entstehungszeiten des Textes (2003, 2005 und 2008) wird der Eindruck vermittelt, dass die Prosaminiaturen über den Tod des Autors hinaus in Bewegung bleiben – eingebettet in einen Buchkörper und im Widerstreit mit dem mächtigsten Widerpart der Erinnerung, dem Weiß der Seiten und der Figur der Lethe, die alle Zeichen in das Vergessen eintaucht und verflüssigt.<sup>76</sup>

76 Vgl. Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997, 19. Siehe auch Harald Weinrich: »Typen der Gedächtnismetaphorik«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte. Bausteine zu einem historischen Wörterbuch der Philosophie* 9, hg. v. Erich Rothacker, Bonn 1964, 23-26, 24. Platon zufolge ist die *tabula rasa* ein Geschenk der Mnemosyne, der Mutter der Musen.

## Albenpoetik in Form von Listen

In der Antike waren Alben mit Gips überstrichene weiße Wände, auf denen die römischen Prätores amtliche Mitteilungen zur öffentlichen Kenntnismachung in roter und in schwarzer Farbe malten und schrieben. Es wurden rechtlich bedeutsame Erklärungen, private Nachrichten, Liebesbotschaften und viele überflüssige wie auch mutwillige Notizen an die Wände geschrieben, die man rasch bekanntmachen wollte, und die an gut sichtbarer Stelle auch als Zeitvertreib für Müßiggänger gut und bequem lesbar sein sollten. In der Hauptsache aber handelte es sich um Mitteilungen, die »von vorneherein dem Wechsel« unterworfen waren und die beispielsweise der Kundmachung von Rechtsänderungen dienten.<sup>77</sup> Entsprechend kannte man in der Antike einen zweifachen Umgang mit dem Album: *Ad album producere et demonstrare* hieß jemanden zum Album hinführen und das Verzeichnis zeigen. *Album corrumpere* dagegen hieß das Album zunichtemachen, etwas darin ändern, auskratzen oder gar wegreißen und die weiße Fläche neu beschreiben. Was das antike Album zu lesen gab, war übersichtlich in Rubriken aufgeteilt und hatte die Form einer Liste, eines Registers oder Verzeichnisses, wofür der Begriff Album im Übrigen seit der Antike ein Synonym gewesen ist.

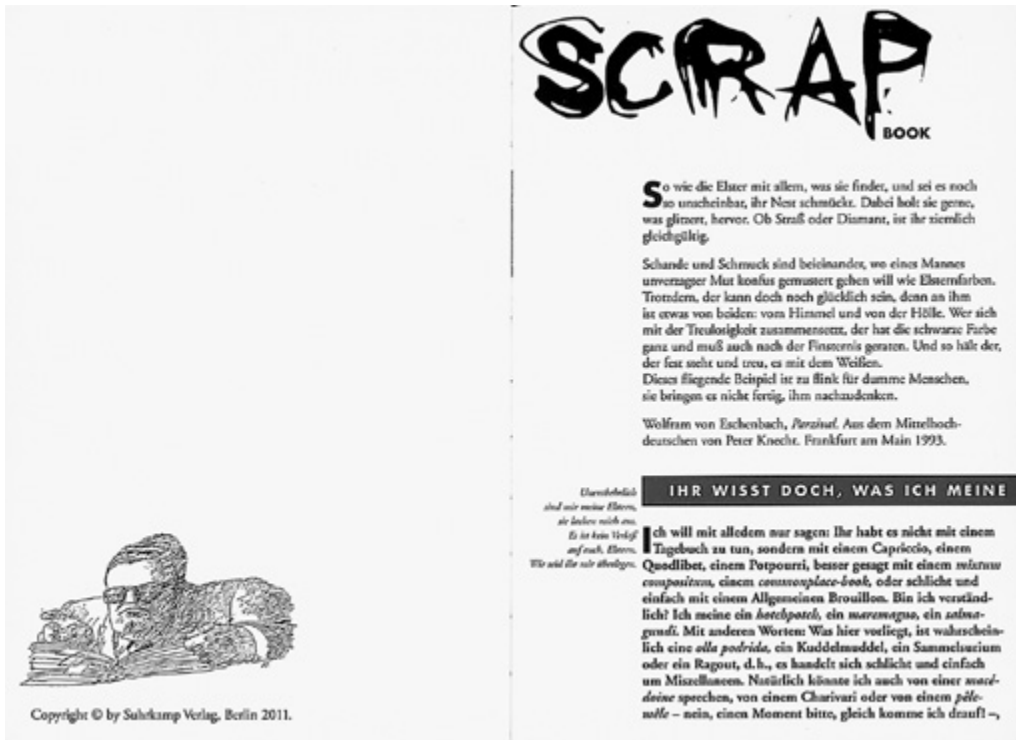
Auch Hans Magnus Enzensbergers *Album* schöpft aus dem erzählerischen Potential von Listen, wenn ephemere wie bedeutsame Schriften, Materialien und Dinge zu einem »Capriccio, einem Quodlibet, einem Potpourri, besser gesagt, mit einem *mixtum compositum*, einem *commonplace-book*, oder schlicht und einfach mit einem Allgemeinem Brouillon« zusammenstellt werden.<sup>78</sup> »Bin ich verständlich«, fragt der Verfasser besorgt, um dann die Liste der möglichen Bezeichnungen seines Albums ins Unendliche fortzusetzen:

»Ich meine ein *hotchpotch*, ein *maremagno*, ein *salmagundi*. Mit anderen Worten: Was hier vorliegt, ist wahrscheinlich eine *olla podrida*, ein Kuddelmuddel, ein Sammelsurium oder ein Ragout, d. h., es handelt sich schlicht und einfach um Miscellaneen. Natürlich könnte ich auch von einer *macédoine* sprechen, von einem Charivari oder von einem *pêle-mêle* – nein, einen Moment bitte, gleich komme ich drauf! –, es ist ein *gallimaufrey*, eine *ragbag*, ein *pasticciaccio*, oder, verflixt, es liegt mir auf der Zunge, gleich hab ich's, also, mit einem Wort, es ist ein Zibaldone, ein *medley*, ein *farrago*, kurz und gut, und damit fertig, es ist ein *scrapbook*. Oder ist das zu hoch gegriffen? Vielleicht handelt es sich ja nur um eine Wundertüte. Damit wir uns aber recht verstehen, meine Lieben: so und nicht anders geht es zu in unserem Gehirn, einem undisziplinierten Organ, das sich an keine Reihenfolge hält, ohne Inhaltsverzeichnis auskommt und keine Chronologie kennt. Oft genügt es, wenn andere gescheit sind. Man braucht kein Lichtenberg zu sein, um sich an den Sudelbüchern [im Text rot, A. P.] zu weiden.«<sup>79</sup>

77 Leopold Wenger: *Die Quellen des Römischen Rechts*, Wien 1953, 57. Für den Hinweis auf das Buch des Wiener Rechtshistorikers bin ich Cornelia Vismann ewig dankbar.

78 Enzensberger: *Album* (Anm. 10), o. S.

79 Ebd.



Hans Magnus Enzensberger: *Album*. Berlin 2011, o. S.

Der reich mit Bildern, Drucken, Karten, Archivmaterialien, Selbstzitat, Listen, Zeitungsausschnitten und Notizen ausgestattete Band zitiert auf den ersten Seiten Wolfram von Eschenbachs *Parzival* mit den Worten: »So wie die Elster mit allem, was sie findet, und sei es noch so unscheinbar, ihr Nest schmückt«, wird alles, »was glitzert«, hervorgeholt, um sich an der Ungeordnetheit von *Sudelbüchern* oder an der haptischen Suggestion von Scrapbooks zu erfreuen.<sup>80</sup> Unter Anspielung auf eigene und andere Werke treibt das Buch ein ironisches Spiel mit dem Zitat- und Sammelformat des Albums und »stiehlt« auch den Gestus des Sammelns aus eigenen Werken wie beispielsweise *Einzelheiten*, *Brosamen* oder *Albumblätter*.<sup>81</sup> Weil jede Aufzählung chaotisch und unendlich ist, machen sich Enzensberger und sein Team, Franz Greno, der das Buch »inszeniert«, sein Lektor Wolfgang Kaußen und sein Setzer Wilfried Schmidberger außerdem ein Vergnügen daraus, das Heterogene und Disparate der versammelten Materialien vorzuführen. Man kann die Vielzahl der Eintragungen mit Umberto Eco als schwindelerregende Listen lesen,

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Enzensberger: »Albumblätter«, in: *Scharmützel und Scholien. Über Literatur*, hg. v. Rainer Barbey, Frankfurt a. M. 2009, 673-751.

die ganz einfach ohne Systematisierungsversuch den Rausch der Aufzählung beschwören, oder man kann darin die unendliche Form einer poetischen Liste ohne referenzielle Funktion erkennen.<sup>82</sup> Wie jede Sammlung aber verweist auch dieses *Album* zuallererst auf seinen Sammler Hans Magnus Enzensberger und dann auf das Schwanken aller Listen zwischen einer Poetik des »das war alles« und einer Poetik des »und so weiter«.<sup>83</sup>

Dass dieses längst nicht alles gewesen ist, zeigt Enzensberger, indem er das *Album* nicht alleine, sondern in Begleitung eines schwarzen Zwillings erscheinen lässt. Dieses zweite, schwarz eingebundene Buch mit dem Titel: *Meine Lieblings-Flops, gefolgt von einem Ideen-Magazin* lässt ohne jede Abbildung und wie eine geschriebene Wunderkammer die schriftstellerischen Fehlschläge rückblickend Revue passieren. Das schlichte schwarze ›Seitenstück‹ des weiß gebundenen Albums macht die Flops zum Objekt biographischer Neugier und zählt die Monstrositäten der fehlgeschlagenen Projektideen hingebungsvoll wie exotische Geschöpfe und Bestiarien auf, die mal durch die Launen der Natur, mal aus anderen Gründen in der Schublade gelandet sind. Anders als das weiße bindet das schwarze Buch die Idee des Albums wieder an die Schrift zurück, es erweitert die Metapher des *Theatrum mundi* zu einem »Ideen-Magazin« und einem »Gehirntheater«, das nur geschrieben, nicht aber gezeigt werden kann. Denn das Hirn ist nach Enzensberger das einzige menschliche Organ, das sich auf dem Theater nicht ausstellen lässt:

»Alle menschlichen Organe werden auf dem deutschen Theater mit großem Nachdruck ausgestellt, mit einer Ausnahme: dem Gehirn. Die unvermeidliche Folge ist, daß dem Zuschauer häufiger Ausscheidungen vorgeführt werden als Gedanken. Unser Bedauern über diesen Zustand hält sich in Grenzen; schließlich wird niemand gezwungen, ins Theater zu gehen.«<sup>84</sup>

## Was es notwendig macht, sich ein Album vorzunehmen

Alle diese Beobachtungen zu einem sich gegenwärtig abzeichnenden Albenphänomen berühren sich mit der Frage, die Roland Barthes in seiner letzten Vorlesung gestellt hat: »[W]as macht es notwendig, [...] sich ein ALBUM und nicht ein BUCH vorzunehmen?«<sup>85</sup> Barthes interessierte die Frage, ob man aus der Gegenwart in dem Moment, in dem sie einen überfällt, vor Augen tritt, zu Ohren kommt, einen Roman machen kann, und seine Suche galt einer unmöglichen Form, die den breiten Erzählstrom eines Romans mit den Präsenzeffekten der kleinen Form verbindet.<sup>86</sup>

82 Umberto Eco: *Die unendliche Liste*, übers. v. Barbara Kleiner, München 2009.

83 Vgl. ebd., 6.

84 Enzensberger: *Liebings-Flops* (Anm. 10), 226.

85 Barthes: *Vorbereitung* (Anm. 17), 300.

86 Vgl. ebd., 53.

Das Gedankenexperiment geht von zwei antagonistischen Grundformen des Buches aus, von der in die Vergangenheit weisenden Zeitstruktur des Romans (Buch) und von dem präsentischen Gewebe blitzhafter »Gedächtnisflashes« in einem Album. Wer schreibt, muss sich demzufolge stets fragen, welche Form für das in Angriff genommene Werk begehrt wird: Das Album als Sammlung zufälliger Inspirationen oder das durchgeschriebene Buch als beherrschbare Summe der Kenntnisse. Das disparate Sammelsurium in einem Album kann aus einer Masse von Notizen und einzelnen unzusammenhängenden Gedanken gebildet werden, oder es kann eine Durchgangsstation im Hinblick auf ein kommendes Buch sein. Dann wäre die Zukunft des Albums ein Buch. Andererseits aber besteht das Schicksal eines jeden fertigen Buches unausweichlich darin, wieder zum Album zu werden. Wie die Ruine die Zukunft eines jeden Bauwerks ist, überlebt auch bei Büchern nichts Ganzes, es entkommt dem Album nicht. Buch und Album bleiben aufeinander verwiesen: jedes Buch überlebt in einem Album migrierender Zitate, bis diese wieder zum Keim eines möglichen Buches werden:

»Was vom BUCH bleibt, ist das *Zitat* (im sehr allgemeinen Sinne): das FRAGMENT, das Relief, das woandershin *transportiert* wurde [...] ist als RUINE lebendig [...]. Was in uns vom BUCH lebt, ist das ALBUM: Das ALBUM ist der *Keim*; das BUCH, wie großartig es auch sei, ist nur das *Soma*.«<sup>87</sup>

87 Ebd., 297.

# Georges Didi-Huberman

## ALBUM vs. ATLAS (Malraux vs. Warburg)

Möglicherweise hat André Malraux einen neuen Typus des Kunstbuchs erfunden: Das Genre eines albumartigen Bildbands mit fotografischen Abbildungen,<sup>1</sup> der wiederum eng mit dem Begriff des »imaginären Museums« verbunden zu sein scheint. Man braucht nur eine der großen Trilogien durchzublättern, die Malraux zusammenstellte: *La Psychologie de l'art* zwischen 1947 und 1950, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* zwischen 1952 und 1954 sowie schließlich *La Métamorphose des dieux* zwischen 1957 und 1976. Malraux hat sich jedoch – wie im Falle des Wortes *Museum* – zunächst um eine deutliche Unterscheidung bemüht zwischen dem, was er selbst erfunden hat, und den Reproduktionen enthaltenden Bildband [*album*] im traditionellen Sinne. Letzterer, so schreibt er, sei eine »in sich geschlossene Welt«, etwa im Falle eines Bildbands, der das Gesamtwerk von Rubens versammelt: Wie die Gesamtausstellung verweigere der Bildband [*album*] den Vergleich und ziehe nur darauf ab, eine bestimmte Quantität von ähnlichen Werken, die durch ihren Urheber, ihren Stil oder ihre Lokalisierung miteinander verbunden sind, in einem *Korpus* zu versammeln.<sup>2</sup> Was ihn – unter Mithilfe der Fotografie – aber nicht daran hindert, den einzelnen Kunststilen neues *Leben* einzuhauchen: »Ein Bildband [*album*] mit barocker Kunst bedeutet deshalb so etwas wie eine Auferstehung, weil er das barocke Werk seiner Beziehung zum Klassischen enthebt.«<sup>3</sup>

1 Im Orig. *album photographique*. Im Französischen wird der Begriff *album* (mit oder ohne Ergänzung *d'image*) je nach Kontext als gängige Bezeichnung für einen »Bildband« verwendet. Gleiches kann auch für den ihm hier gegenübergestellten Begriff *atlas* gelten. Um die vorliegende Gegenüberstellung zweier »visueller Dispositive« möglichst klar nachzuvollziehen, werden im Folgenden meist die bloßen Begriffe »Album« und »Atlas« als solche (mit oder ohne die Ergänzung »Bilder-«) und in ebendieser spezifischen Bedeutung stehen. Bei Wiedergabe von *album* mit »Bildband« (gegebenenfalls »Abbildungsteil«, »Bebilderung«) wird das Original in Klammern nachgestellt (A. d. Ü.).

2 André Malraux: *Le Musée imaginaire*, Paris 1965 (Reihe »Idées/Arts«), Neuaufl. 1996 (Reihe »Folio/Essais«), 91 f. Ich werde in der Regel aus der letztgenannten Ausgabe zitieren, ohne die Großschreibung des Wortes *Imaginaire* zu berücksichtigen, die die Herausgeber der *Œuvres complètes* (siehe die folgende Anm.) vorschlagen. Erinnert sei an die zwei vorangegangenen Versionen des *Musée imaginaire*: als erster Band von *La Psychologie de l'art*, Genf 1947 (deutsch: *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, übers. v. Jan Lauts, Reinbek bei Hamburg 1957, hier 16) sowie als erster Teil von *Les Voix du silence*, Paris 1951, 9-125 (deutsch: *Stimmen der Stille*, übers. v. Jan Lauts, München/Zürich 1960, 7-121: »Erster Teil: Das imaginäre Museum«, hier 14 f.).

3 Malraux: *Les Voix du silence*, 94 (deutsch zitiert nach: *Stimmen der Stille* [Anm. 2], 19).



*Le Musée imaginaire* wäre also die Geburtsstunde eines neuen Typus von Bildband beziehungsweise Bilder-Album: eines Albums der Kunst-›Familie‹ im ›weiteren‹ Sinne. Einer Familie in den Dimensionen der Welt selbst, einer riesigen Familie, geprägt von unzähligen *Differenzen*, die miteinander konfrontiert werden, aber nicht verschwimmen: Sie werden nie auf das Formlose oder das Chaos reduziert, da sie aufgrund ihrer *Einheit*, ihres gemeinsamen ›Familienmerkmals‹ versammelt sind – der *Kunst* selbst, wie Malraux sie versteht, der sich ihr zunächst forschend annähert, dann aber mit Autorität spricht, jener literarischen Autorität, die den unnachahmlichen Stil der illustrierten Prosa des *Musée imaginaire* ausmacht.

Dass Malraux ein großer Schöpfer von Bildbänden [*albums*] war, wird an einer der berühmtesten Portraitaufnahmen von ihm unmittelbar deutlich: Es handelt sich um ein Foto aus dem Jahre 1953, das Maurice Jarnoux für die Zeitschrift *Paris Match* gemacht hatte (Abb. 1). Wir sehen Malraux während der Arbeit am zweiten Band seines *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. In Wirklichkeit handelt es sich weniger um ein Dokument der ikonographischen Arbeit am *Musée imaginaire* als um ein ›offizielles‹ Portrait, das sorgfältig inszeniert wurde, um uns die Größe des Unternehmens und die Autorität des Schriftstellers über das ikonographische Material zu suggerieren, das ihm zu Füßen ausgebreitet liegt. Der Autor, in einen eleganten dunklen Anzug gekleidet, eine Zigarette im Mundwinkel, stützt sich nonchalant auf etwas, das ein zerstreuter Blick für einen Arbeitstisch halten könnte; es handelt sich jedoch um einen Doppelflügel, auf dem, irgendeinem Tempel entrissen und seither unerschütterlich auf seinem bürgerlichen Sockel ruhend, ein schöner Khmer-Kopf thront. Wir befinden uns in einem Salon mit großen, bis zum Boden reichenden Fenstern und nicht in einem Arbeitszimmer. Kein einziges Buch ist zu sehen.

Zu Füßen Malraux', neben der Grünpflanze, erkennen wir große fotografische Reproduktionen, darunter, deutlich sichtbar vor unseren Augen, den »Kopf der unvollendeten Madonna« von Michelangelo, wie er – in stark verkleinerter Form – im ersten Band zum *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* zu sehen war, der ein Jahr zuvor erschien.<sup>4</sup> Wir haben es hier also mit Werbematerial zu tun. Und was die wohl an die zweihundert Bilder betrifft, die auf dem Boden verteilt liegen, so ist klar, dass es sich dabei um die Fahnenabzüge der bereits gedruckten Illustrationen aus der letzten Phase des Herstellungsprozesses handelt. Ihre ›Montage‹ vor unseren Augen besitzt keinerlei Bedeutung, da sie der Anordnung der Druckbögen und nicht der des Buches selbst entspricht. Malraux' Blick thront zwar über ihnen, er macht sich aber nicht die Mühe, sie anzusehen. Im Übrigen sind sie – immer noch zum Zwecke der Inszenierung – auf den Betrachter des Fotos hin ausgerichtet und bilden so gleichsam den ›Werbetrailer‹ für das kommende Buch.

4 André Malraux: *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952, Abb. 630. Ich werde nach der (in der von Malraux selbst herausgegebenen Reihe »La Galerie de la Pléiade« erschienenen) Originalausgabe zitieren, wenn ich mich auf die reiche fotografische Bebilderung [*albums photographiques*] beziehe, die in die »Pléiade«-Ausgabe von Malraux' Schriften zur Kunst (*Écrits sur l'art*, vgl. Anm. 6) nicht aufgenommen wurde.



Abb. 1. André Malraux bei der Arbeit, 1953. Foto Maurice Jarnoux/Paris Match.

Wir verstehen nun, dass die großen Trilogien des *Musée imaginaire* weniger das Werk eines isolierten Schriftstellers sind als vielmehr ein breit angelegtes editorisches Unternehmen, dessen Architekt und Regisseur Malraux war. Was heute unter seiner alleinigen Signatur erscheint, war ein kollektives Werk, an dem – nur für den Fall des *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* betrachtet – folgende Experten beteiligt waren: Raymond Lantier (für die Prähistorie und die Kunst der »Barbaren«), André Parrot (für die »orientalischen Altertümer«), Jacques Vandier (für die ägyptische Kunst), Jean Charbonneaux (für die griechische und die römische Kunst), Vadime Éliasséeff (für die asiatische Kunst), Jacques Soustelle (für die Kunst der beiden Amerikas), Denise Paulme-Schaeffner (für die afrikanische Kunst), Françoise Girard (für Ozeanien) und Marcel Aubert (für die europäische Skulptur des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit). Ganz zu schweigen

von der – im Impressum als »technische Mitarbeit« angezeigten – grundlegenden Arbeit Albert Beurets und Roger Parrys, die mit ihren ikonographischen Auswahlentscheidungen, mit ihren Bildeinstellungen, Abzügen und Retuschen den Bildbänden [*albums*] des *Musée imaginaire* ihre Besonderheit, ihren so starken und wiedererkennbaren *visuellen Stil* verliehen.

Es besteht jedoch kein Zweifel, dass André Malraux die alleinige Verantwortung für dieses komplexe Unternehmen trug: Er war Herr über jede technische Entscheidung, er bestimmte den *visuellen Stil*, der daraus resultierte, und er war der Garant für den theoretischen Rahmen, in dem auf diese Weise das literarische Genre des *imaginären Museums* erfunden wurde. Die obigen Bemerkungen über den kollektiven Charakter des Unternehmens beleuchten vor allem die praktische – technische und künstlerische – Dimension der Arbeit Malraux', der, auf zweifellos sehr spezifische Weise, die Benjamin'sche Idee vom »Autor als Produzent«<sup>5</sup> verkörpert. Denn dadurch, dass er die *Produktionsbedingungen* seiner Bildbände [*albums*] – und des sich dort entwickelnden Verhältnisses zwischen seinem Text und den gezeigten [*montrées*], *gegenüberstehend montierten* Bildern – immer wieder modifizierte und völlig beherrschte, hat André Malraux ein Originalwerk geschaffen. Bevor wir nach dem philosophischen Gehalt und den literarischen Ergebnissen des *Musée imaginaire* fragen, müssen wir seinen Urheber also zunächst einmal als einen Mann erkennen und anerkennen, der mit beiden Beinen auf dem Boden stand, der eher ein Mann der Tat als ein »Denker«, eher ein Organisator als ein »Künstler« war.

Genau genommen war Malraux der »künstlerische Leiter« all seiner editorischen Unternehmungen: Exakt so lautete nämlich die Bezeichnung der Stelle, für die er bei den Éditions Gallimard (aber auch schon in den 1920er Jahren bei den Éditions du Sagittaire) bezahlt wurde, wo er die Reihe »La Galerie de la Pléiade« herausgab, in der er sich auch selbst publizierte, nachdem er zuvor Leiter (der »Kommissar«, das heißt Händler) der gleichnamigen Galerie gewesen war. Christiane Moatti und Louise Merzeau haben die konkrete Arbeit André Malraux' an der Produktion seiner Werke, deren Autor wie auch Herausgeber, Ikonograph und Layouter er zugleich war, wunderbar beschrieben.<sup>6</sup> Gewiss: Malraux hat seine Trilogien des *Musée imaginaire* verfasst und zusammengestellt, indem er las und schrieb; gleichzeitig war er jedoch auch damit beschäftigt, seine Illustrationen zuzuschneiden und neue Bildeinstellungen zu wählen, die Herkunft von Abbildungen zu klären, mit neuen Techniken zu experimentieren,<sup>7</sup> andere Versionen in Auftrag zu geben, weitere

5 Vgl. Walter Benjamin: »Der Autor als Produzent« (1934), in: *Gesammelte Schriften* 2.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 683-701.

6 Vgl. Christiane Moatti: »*Les Voix du silence* – Notice et Note sur le texte«, in: André Malraux: *Écrits sur l'art* I, in: *CŒuvres complètes* IV, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris 2004, 1287-1410; Louise Merzeau: »Malraux metteur en page«, in: *Les Écrits sur l'art d'André Malraux*, dir. Jean-Yves Guérin und Julien Dieudonné, Paris 2006, 65-79.

7 Vgl. André Malraux: »Aeplý, la plus haute qualité de reproductions mises sur le marché mondial« (1951), in: *Écrits sur l'art* I (Anm. 6), 1228 f.

Fotokampagnen anzuregen, Bilder retuschieren zu lassen, sie zu montieren und zu layouten, ja er fertigte sogar eigenhändig Skizzen zur Positionierung der Abbildungen an, und bisweilen nahm er gar Veränderungen an seinem Text vor, um die visuelle Ordnung des Layouts nicht aus dem Gleichgewicht zu bringen.<sup>8</sup> So gibt es zum Beispiel zwei unterschiedliche Layouts für *Le Musée imaginaire*, von denen Malraux das eine als »das komische Layout« bezeichnete und das andere als »das echte Layout«, letzteres sorgfältig komponiert, indem der bereits gedruckte Text zerschnitten wurde.<sup>9</sup>

Gerade auf diesen praktischen Kenntnissen aber beruht die Autorität von Malraux' theoretischer Position gegenüber einem Begriff des »imaginären Museums«, der mit den technischen Fähigkeiten der Fotografie verknüpft ist: »Seit hundert Jahren, seit die Kunstgeschichte den Händen der Spezialisten zu entgleiten beginnt, ist sie eine Geschichte des *Photographierbaren* geworden.«<sup>10</sup> Eine Position, die durchaus berechtigt ist, wenngleich die polemische Erwähnung der »Spezialisten« eine ausgeprägte Böswilligkeit offenbart. Das ist der Kern des Arguments: Der Fotoapparat hat es vermocht, uns eine Vielzahl von kaum sichtbaren oder schwer zugänglichen Dingen wiederzugeben. Auf diese Weise erschließt *Le Musée imaginaire* der Kunstgeschichte neue Objekte, Gebiete und Horizonte des Denkens. Objekte, die es im Louvre nicht gibt, können im »imaginären Museum« also wieder integriert werden: Glasfenster, Wandteppiche oder Fresken zum Beispiel.<sup>11</sup> Objekte, die unserem Blick verborgen blieben, enthüllen von nun an ihre Qualitäten als Kunstwerke: Siegel, Gemmen, Münzen. Ganz zu schweigen von der Unmenge des außerabendländischen Schaffens; Malraux war – mit einiger Übertreibung natürlich – stolz darauf, all dies der allgemeinen Kunstwelt zurückgegeben zu haben.

Die große Fruchtbarkeit des »imaginären Museums« im Vergleich zum traditionellen Museum beruht also auf seiner praktisch-technischen Fähigkeit, Objekte, die räumlich oder zeitlich voneinander getrennt sind, einander *begegnen* zu lassen. »Das Museum war eine Behauptung und Bejahung, das imaginäre Museum ist eine Frage.«<sup>12</sup> Eine Frage, auf die Malraux selbst sogleich allerlei Antworten gibt; nicht nur dadurch, dass er die Summe seiner umfassenden *Erfahrung* [*expérience*] mit der Weltkunst in Texte fasst, sondern auch durch die *experimentelle* visuelle Montage seines »imaginären Museums«. Dazu bediente er sich sämtlicher formaler und rhetorischer Ressourcen der Fotografie, um deren Wesen als *Dokument*, Abzug oder Aufnahme in ein richtiggehendes Werkzeug der *Offenbarung*, der Überzeugung oder der Gewissheit zu verwandeln.

8 Vgl. Louise Merzeau: »Malraux metteur en page« (Anm. 6), 67.

9 Vgl. Christiane Moatti: »*Les Voix du silence* – Notice« (Anm. 6), 1375 f.

10 André Malraux: *Le Musée imaginaire* (Anm. 2), 123 (deutsch zitiert nach *Stimmen der Stille* [Anm. 2], 26).

11 Ebd., 11, 22, 40.

12 Ebd., 176.

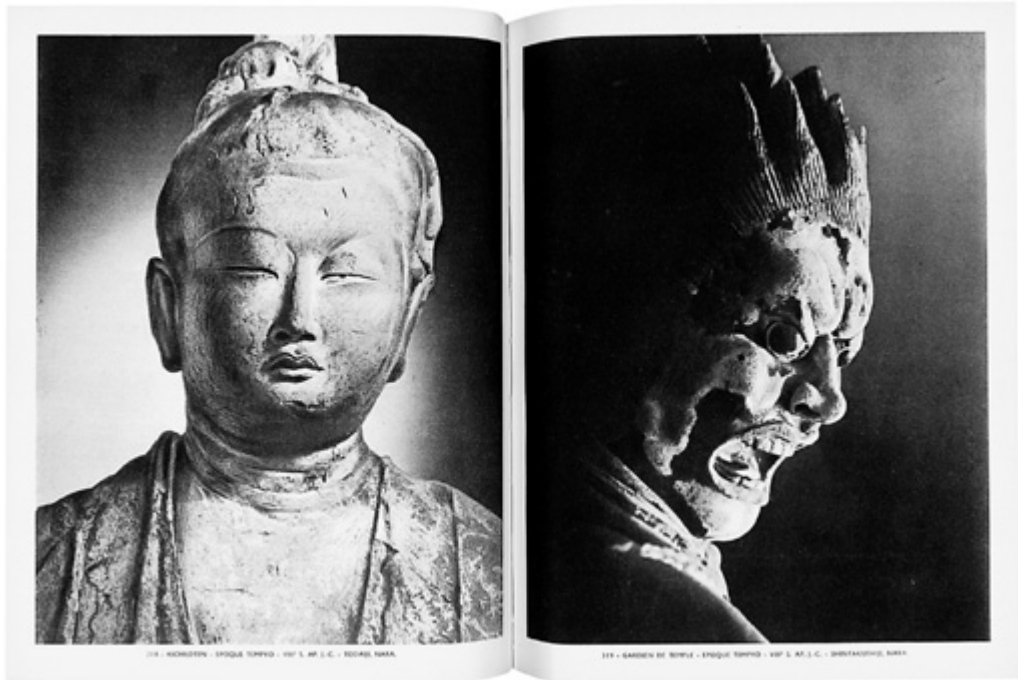


Abb. 2. André Malraux: *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952, Abb. 318-319 (japanische Kunst der Tempyo-Zeit).

Die Arbeiten des Warburg Institute (das bis 1933 in Hamburg und von 1939 an in London zur Berühmtheit gelangte) hat Malraux nicht gekannt – es sei denn vom Hörensagen. Die Namen Aby Warburg, Fritz Saxl, Erwin Panowsky oder Ernst Cassirer tauchen in seinen Schriften zur Kunst kein einziges Mal auf. Es scheint mir jedoch von einigem Nutzen zu sein, die Unterschiede zwischen dem *Musée imaginaire* und Warburgs Montagen in Erinnerung zu rufen, und sei es nur auf summarische Art und Weise; dies kann den zusätzlichen Vorteil bieten, auch jene grundsätzlichen Unterschiede zu klären, die zwischen einem ikonographischen Album, wie Malraux es erfand, und einem ikonologischen Atlas, wie Warburg ihn auf den Fototafeln seines *Bilderatlas Mnemosyne*<sup>13</sup> konzipierte, bestehen.

Album und Atlas<sup>14</sup> sind visuelle Dispositive, die entwickelt wurden, um die Geschichte der Bilder anders zu präsentieren und zu denken. Man blättert, und im Falle

13 Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. v. Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin 2000 (2., durchgesehene Aufl. 2003). Vgl. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, 452-505 (deutsch: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, übers. v. Michael Bischoff, Berlin 2010, 499-559); sowie ders.: *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire* 3, Paris 2011 (deutsch in Vorbereitung: W. Fink Verlag 2014).

14 Zur Begrifflichkeit von *album* und *atlas* vgl. weiter oben Anm. 1 (A. d. Ü.).

des *Musée imaginaire* von Malraux besteht in der Regel eine Tafel aus einem Bild, so dass die angestellten Vergleiche auf den Doppelseiten vor allem auf binäre Weise funktionieren, ein wenig so wie die visuellen Polaritäten à la Wölfflin (Abb. 2). Warburgs Bilderatlas hingegen präsentiert auf jeder Tafel eine Vielzahl von Bildern, so dass die Vergleiche multipolar werden (Abb. 3). Malraux' Album zielt durch die Standardisierung der Lichteffekte und der Bildeinstellungen, die meist ein und die-



Abb. 3. Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, Tafel 77. London, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

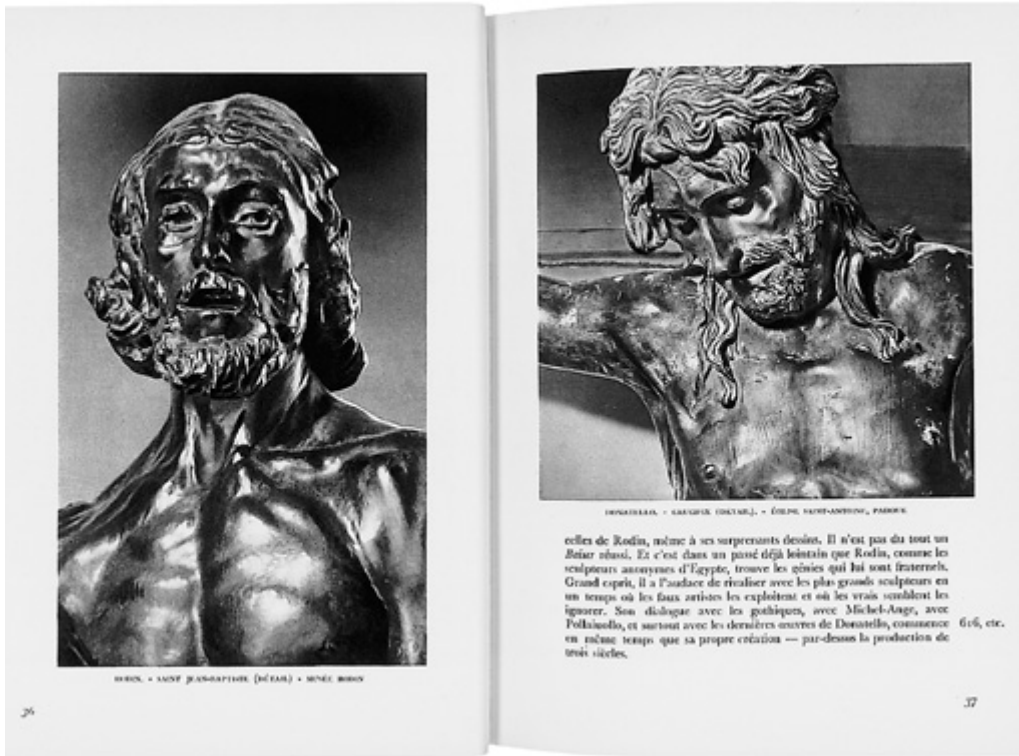


Abb. 4. André Malraux: *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952, S. 36-37 (Rodin, Heiliger Johannes der Täufer [Detail]; Donatello, Kruzifix [Detail]).

selbe anthropomorphe Dimensionalität suggerieren (Gesicht, Büste, Körper), auf einen Effekt der Kontinuität – und der Äquivalenz zwischen den Künsten sämtlicher Breiten. Warburgs Atlas hingegen vervielfältigt die Bildeinstellungen und die Maßstäbe, wenn etwa der Konstantinsbogen in Rom mit einer Gemme und einigen Münzen verglichen wird oder wenn ein Gemälde von Mantegna neben Spielkarten oder Delacroix' *Massaker von Chios* neben Briefmarken abgebildet wird (Abb. 3).<sup>15</sup>

In Malraux' Album werden die fotografischen Reproduktionen durch eine Beleuchtung, die die Objekte häufig mit einer Art Aureole zu umgeben scheint, »erhöht«, gleichsam sublimiert. Warburgs Atlas hingegen »zieht« die Kunstfotografie auf die Stufe des einfachen Dokuments »herunter«, ohne zwischen einem Bild von Alinari aus Rom und einem Zeitungsausschnitt mit schlechter Wiedergabequalität eine Hierarchie zu errichten.<sup>16</sup> Das hat folgenden Grund: Malraux zielt in seinen Alben auf die *Einheit der Kunst*, während Warburg in seinem Atlas eher bestrebt ist, die *Zerstreuung der Bilder* oder, wie er selber sagte, ihre »Wanderungen« zu

<sup>15</sup> Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne* (Anm. 13), Tafel 7, 50f. und 77.

<sup>16</sup> Ebd., Tafel 77-79 [Alinari: 1852 gegr. italien. Bildarchiv; A. d. Ü.].



Abb. 5. Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, Tafel 47 (Detail: Donatello). London, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

verstehen. Malraux hat zwar auch die Kunst der ›Barbaren‹ oder von Geisteskranken in sein *Musée imaginaire* aufgenommen, doch geschah dies exakt in dem Maße, wie diese Schöpfungen durch die Surrealisten oder Jean Dubuffet gerade als Bestandteil des künstlerischen Erbes als solchem Anerkennung gefunden hatten. Warburg hingegen hat nie versucht, in den von ihm zusammengerufenen Bildern die Einheit eines bestimmten Gebietes, noch weniger die eines ›Stils‹ zu definieren. Bei Malraux besteht fast immer die Tendenz, den Unterschied zwischen zwei Werken – zum Beispiel zwischen dem *Christus* von Donatello und Rodins *Heiligem Johannes dem Täufer* (Abb. 4)<sup>17</sup> – zu reduzieren und auf die höhere Ebene eines *Stilwandels* zu heben. Bei Warburg hingegen markieren die Unterschiede wirkliche *Symptome in der Zeitlichkeit*, wenn etwa Donatellos Bildhauerkunst unter dem Blickwinkel einer (durch Heidnisches, Brutalität und Subtilität zugleich geprägten) Krise präsentiert wird, die die gesamte christliche Ikonographie ereilte (Abb. 5).<sup>18</sup>

17 André Malraux: *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (Anm. 4), 36 f., Neuaufl. in *Écrits sur l'art I* (Anm. 6), S. 994 f.

18 Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne* (Anm. 13), Tafel 47.



André Malraux hat das Feld der Kunst in beträchtlichem Maße geöffnet, indem er die universelle, »weltweite« Hervorbringung von Formen umfasste; Aby Warburg hingegen hat den geographischen Bereich seiner Arbeiten auf Europa und den Mittelmeerraum beschränkt. Er hatte sich nämlich die – schwierige – Aufgabe gestellt, die *missing links* in der Übermittlung der Formen und der Bedeutungen zutage zu fördern, ihre »Wanderungen« im Raum und die Weisen ihres *Nachlebens* in der Zeit. Malraux hatte da, alles in allem betrachtet, die leichtere Aufgabe gewählt, denn er begnügte sich – zum Beispiel – damit, zwischen der griechischen Skulptur, Goya und der aztekischen Kunst die zeitlose Äquivalenz von *Archetypen* zu postulieren:

»Von der *Geburt der Aphrodite* bis zu Goyas *Saturn* und bis zum Bergkristallschädel der Azteken antworten die lichten oder düsteren Archetypen, die er [der Mensch] uns bringt, jenem immer wiederholten Auffahren aus dem unruhigen Schlaf, den die Menschheit in uns schläft.«<sup>19</sup>

Angesichts dieser konzeptuellen Leichtigkeit verstehen wir, dass die Bilder-Alben des *Musée imaginaire* einen viel begrenzteren Ehrgeiz entwickeln als der *Bilderatlas Mnemosyne*. Während Malraux etwa die Welt der mesopotamischen Kunst durchheilt, indem er eine Reihe von 23 anthropomorphen Bildern präsentiert, denen nur zwei Tierformen zur Seite gestellt werden,<sup>20</sup> eröffnet Warburg seinen Atlas mit einigen verblüffenden mesopotamischen Objekten, die sich ziemlich schwer in das Pantheon einer »Welt der Formen« der Kunst einordnen lassen: Es sind formlose Formen, von denen man erfährt, dass es sich um Darstellungen von Tiereingeweiden handelt, die der Weissagung dienten.<sup>21</sup> Einerseits untergräbt Warburgs Atlas also den traditionellen Anthropomorphismus der kunstgeschichtlichen Bildbände beziehungsweise Bilder-Alben, deren Prinzip Malraux spontan aufgriff; andererseits vertieft er ihn, indem er es sich zur Aufgabe macht, eine *Geschichte der Gesten* zu erstellen, die selbst auf trivialste ethnographische Dokumentationen zurückgreift, während das *Musée imaginaire* stets davor zurückschreckt, die »Kunst« mit lebendigen Körpern zu verbinden.<sup>22</sup>

Im Rahmen der Geschichte der Bücher über Kunst erscheinen uns die Bände des *Musée imaginaire* mit ihrer fotografischen Bebilderung [*albums photographiques*] letzten Endes als *Luxuswerke*, getragen von einem enormen Text – eben darin besteht ihre Originalität –, für den Malraux seine literarische Autorität, seine *Autorität als Autor* um jeden Preis geltend machen musste. Daher sehen wir auf einem weiteren Foto der Reportage von Maurice Jarnoux aus dem Jahre 1953

19 André Malraux: *Les Voix du silence* (1951), in: *Écrits sur l'art I* (Anm. 6), 893 (deutsch: *Stimmen der Stille* [Anm. 2], 617 [»Vierter Teil: Das Lösegeld des Absoluten«]).

20 André Malraux: *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (Anm. 4), Abb. 7-30.

21 Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne* (Anm. 13), Tafel 1.

22 Es gibt drei Ausnahmen unter Hunderten von Bildern: André Malraux: *Les Voix du silence* (Anm. 19), 326 f. (europäische Tänzerinnen) und 794 (maskierter afrikanischer Tänzer) (deutsch: *Stimmen der Stille* [Anm. 2], 120 f. und 546).

André Malraux inmitten der Bildtafeln seines Albums liegen, gleich einem melancholischen Narziss oder einem alten romantischen Künstler, der sich in seine Papiere vergräbt (Abb. 6). Aby Warburgs Autorität ist demgegenüber von ganz anderer Art: Sein Atlas war nicht als Kunstbuch konzipiert, sondern als Werkzeug oder als *Arbeitstisch*. Was sein Schreiben angeht, so ist es nie emphatisch, sondern im Gegenteil stets knapp, pointiert, präzise, ohne alle Verzauberung, ja nahezu ermüdend in seiner Bescheidenheit und seinem Referieren auf die Quellen; es verfügt also nur über die *unpersönliche Autorität* endlosen Forschens. Warburg hat sich nie narzisstisch in den Mittelpunkt seiner Arbeit gerückt – gleichwohl ist der autobiographische und ›pathetische‹ Anteil an dieser Arbeit beträchtlich –, und sein Arbeitsraum war kein privater Salon, sondern eine mit anderen geteilte Bibliothek.



Abb. 6. André Malraux bei der Arbeit, 1953. Foto Maurice Jarnoux/Paris Match.

Man könnte sagen, dass mit Aby Warburgs *Bilderatlas* »die Arbeit selbst [...] zu Wort [kommt]«, wie Walter Benjamin in seinem Text »Der Autor als Produzent« schreibt.<sup>23</sup> Wohingegen André Malraux letztendlich eine Luxusversion des Autors als Produzent oder vielmehr als ›künstlerischer Leiter‹ verkörperte, der schließlich Minister wurde, als welcher er all die Bilder-Alben zu einem allgemeinen Inventar des Kulturerbes erweiterte. Auf diese Weise wurden die *Öffnungen*, die Malraux in der Literatur über Kunst bewirkt hatte – auf der

Grundlage von Positionen, die er mit bestimmten Avantgarden der 1930er Jahre teilte –, zunächst

schrittweise institutionalisiert und dann auf der theoretischen Ebene *von neuem verschlossen*, wie François Albera im Hinblick auf das von Malraux beschriebene Verhältnis zwischen der modernen Kunst und der Kunst der Vergangenheit so schön gezeigt hat.<sup>24</sup>

Diese Bewegung ästhetischer Abschließung wird auf exemplarische Weise auch in der *Vergesslichkeit* deutlich, die André Malraux gegenüber den künstlerischen Publikationen der Avantgarde an den Tag legte, die bis zu einem bestimmten Punkt als erste Vorbilder für das *Musée imaginaire* erscheinen können. Ich denke

23 Walter Benjamin: »Der Autor als Produzent« (Anm. 5), 688.

24 François Albera: »Que faire des écrits sur l'art de Malraux?«, in: *Art Press*, 307 (2004), 50 f.

etwa an den *Blauen Reiter* oder die Zeitschrift *Der Querschnitt* in Deutschland – die vom ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts an erstaunliche visuelle Montagen schufen – sowie vor allem an die Zeitschriften *Cahiers d'art*, *Documents* oder *Minotaure*, deren reiche Abbildungsteile [*albums*] Malraux gewiss durchgeblättert und deren bemerkenswertes Layout er offensichtlich gut studiert hat. Ganz zu schweigen von jenen richtiggehenden »imaginären Museen«, die bereits die Werke von Le Corbusier und Amadé Ozenfant darstellen, die in Deutschland in den *Bauhausbüchern* der 1920er Jahre ein Äquivalent fanden, zum Beispiel in den außergewöhnlichen Montagebüchern *Malerei Fotografie Film* und *Von Material zu Architektur* von Lászlo Moholy-Nagy.<sup>25</sup>

Aus der Sicht Malraux' bestand kein Bedarf, die Kunst als historische *Transformation* zu erkennen: Es genügte, sich auf die Zeitlosigkeit zu verlassen, die sie uns als ahistorische *Schöpfung* suggeriert. »Die Neuerung besteht darin, dass die Kunst ihre Zeitlosigkeit nicht mehr von den Geistern, von Gott, den Toten oder der Schönheit bezieht, sondern aus dem künstlerischen Schaffen selbst«, schrieb Malraux in *Das Zeitlose*.<sup>26</sup> Das »imaginäre Museum« wird nun zum *Album einer riesigen universellen Allgemeinheit* – Malraux' große Idee der *Kunst* –, weit entfernt von jeglichem *Atlas von Singularitäten*, aus dem Aby Warburg seinen *Bilderatlas Mnemosyne*, Walter Benjamin sein *Passagenwerk* oder Georges Bataille und Carl Einstein ihre Zeitschrift *Documents*<sup>27</sup> entwickeln sollten. Kurzum: Die *wohldurchdachte* Kritik, die in den ersten Konzeptionen zum »imaginären Museum« vorherrschte, sollte über Malraux' Stellungnahmen zur Frage der Reproduzierbarkeit von Bildern schließlich in die *wohlmeinende* Erstellung von luxuriösen Bilder-Alben münden, in die das Museum unserer universellen Meisterwerke sich auflöst.

Malraux erwähnt in diesem Zusammenhang auch Hegels Figur der »schönen Seele« (die eine spezifische Version des *guten Gewissens* ist). Die »schöne Seele« flieht vor der Geschichte wie auch vor dem Schicksal; sie wird also im Element des Anti-Schicksals vorgestellt; sie wird erfunden, um so etwas wie eine »Reinheit« des »Allgemeinen« zu bewahren, das, was Hegel »das Innere«, Moral oder »Genialität« nennt, welche sich als »Aussprechen« ihres besonderen »Wissens und Wollens« gegenüber der Geschichte geben:

25 Le Corbusier: *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925; Amadé Ozenfant und Charles-Édouard Jeanneret: *La Peinture moderne*, Paris 1925; Lászlo Moholy-Nagy: *Malerei Fotografie Film*, München 1925, Faksimile-Nachdruck der 2., verb. Aufl. von 1927 mit einem Nachwort von Otto Stelzer, Mainz 1967/1978 (Neue Bauhausbücher). Ders.: *Von Material zu Architektur*, München 1929/Neuauf. Berlin 2001.

26 André Malraux: *La Métamorphose des dieux*, Kap. III. »L'Intemporel« (1976), in: *Écrits sur l'art II*, in: *Ceuvres complètes V*, éd. dirigée par Henri Godard, Paris 2004, 780.

27 Vgl. hierzu Georges Didi-Huberman: *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1996 (deutsch: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, übers. v. Markus Sedlaczek, München 2010), zu *Documents* vgl. insbes. 25-31 (A. d. Ü.).

»Das Gewissen also in der Majestät seiner Erhabenheit über das bestimmte Gesetz und jeden Inhalt der Pflicht legt den beliebigen Inhalt in sein Wissen und Wollen; es ist die moralische Genialität, welche die innere Stimme ihres unmittelbaren Wissens als göttliche Stimme weiß. [...] Die Anschauung seiner ist sein *gegenständliches* Dasein, und dies gegenständliche Element ist das Aussprechen seines Wissens und Wollens als eines *Allgemeinen*.«<sup>28</sup>

Malraux wäre in diesem Sinne eine gute Verkörperung dieser Figur der »schönen Seele« im Bereich des Nachdenkens über Kunst. Mit einer autoritären Geste wischt er die Einteilungen der Geschichte fort und spricht von *Auferstehung*, wo Blanchot es verstand, den Tod und den »Leichnam« in der Sphäre des Imaginären zu halten.<sup>29</sup> Mit großer Geste spricht er vom *Überleben* der Werke, wo Warburg nur Weisen des »Nachlebens« ausgemacht hatte (was etwas deutlich anderes ist). Auf diese Weise leugnet oder verdrängt er die konstitutive Spaltung, auf der seine gesamte Arbeit aufbaut. Man könnte sagen, dass es sich dabei um die Kluft handelt, die sein Werk in zwei wesentliche Momente spaltet.

Auf der einen Seite steht die *politische Hoffnung*, zu jener Zeit, als Malraux sich aktiv an den Kämpfen gegen die europäischen Faschismen beteiligte, insbesondere während des Spanischen Bürgerkriegs.<sup>30</sup> Auf der anderen Seite aber gibt es jenen deutlich davon unterschiedenen Moment, dem bei Malraux eine richtiggehende *Utopie der Kunst* entspricht. Wo die politische Hoffnung auf ein niemals befriedigtes Begehren hindeutete, das stets fragil und vom historischen ›Schicksal‹ abhängig bleibt, verwirklicht das Genießen der Kunst den Moment des erfüllten Begehrens. Wo der politische Kampf endlose Arbeit bedeutete, wo es zu kämpfen galt, ohne je des Sieges gewiss zu sein, verleiht die Kunstbetrachtung dem stillen Reich der Meisterwerke seine Weihe. An die Stelle der *politischen Spaltung*, die dem Hegel'schen Moment des »zerrissenen Bewusstseins«<sup>31</sup> entsprach, setzt die »schöne Seele« nunmehr den Moment der Befriedigung und der *ästhetischen Versöhnung*.

Wenn die Kunst wie bei Malraux unter dem Blickwinkel einer *Resakralisierung* und einer Reinigung des historischen Lebens gedacht wird,<sup>32</sup> dann erscheinen die Bilder-Alben, die dies visuell präsentieren, in der schillernden Spur eines zwar wechselförmigen, aber vereinheitlichten, gereinigten Bereichs. Was, literarisch

28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke* 3, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, 481.

29 Maurice Blanchot: »Les deux versions de l'imaginaire« (1951), in: *L'Espace littéraire*, Paris 1955, 341-355 (deutsch: »Die zwei Fassungen des Imaginären«, übers. v. Emmanuel Alloa, in: *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, hg. v. Emmanuel Alloa, München 2011, 89-101).

30 Vgl. André Malraux: *L'Espoir* (1937), in: *Ceuvres complètes I*, éd. P. Brunel, Paris 1989 (deutsch: *Die Hoffnung*, übers. v. Hans Kauders, Stuttgart 1954/München 1986).

31 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes* (Anm. 28), 390.

32 Vgl. Christiane Moatti: »Les Voix du silence – Notice« (Anm. 6), 1335, wo daran erinnert wird, dass Malraux, anders als Walter Benjamin, »die Kunst nie der Politik unterordnet, sondern im Gegenteil inmitten all der Verwirrung der Nachkriegszeit danach strebt, die Kunst dem unmittelbaren Kontext zu entziehen und ihren gewissermaßen heilenden Wert zu unterstreichen.«

gesprochen, einem ozeanischen Stil oder einer Art ewigem Lobgesang auf die »Stimmen der Stille« der Kunst freien Lauf lässt.<sup>33</sup> Wird die Kunst dagegen wie bei Aby Warburg oder Walter Benjamin unter dem Blickwinkel der *Profanisierung*, der Unreinheit, der sozialen Vermischung und der historischen Tragödie gedacht, dann erscheinen die Bilder-*Atlasse*, die dies visuell präsentieren, in der Zersplitterung und Gespaltenheit eines stets kontaminierten Bereichs, wo man immer mit Ambivalenzen und Symptomen zu rechnen hat.

Die visuelle Strategie des Kunst-*Albums* zielt auf eine Universalgeschichte ab: »Ihr Verfahren ist additiv: sie bietet die Masse der Fakten [oder der Bilder; G.D.-H.] auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen. [...] Sie hört nicht auf,] sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz.«<sup>34</sup> Sie idealisiert die Geschichte also und *stellt sie still*, was so weit geht, sie dem »Zeitlosen« einzuverleiben, eine bestimmte Art und Weise, die Prozesse, Konflikte und Spaltungen zu leugnen. Der Bilder-*Atlas* hingegen entspricht der »materialistischen Geschichtsschreibung«, von der Benjamin behauptet, dass ihr »ein konstruktives Prinzip zugrunde[liegt]«, die Montage, die *spaltet*, um besser in Bewegung zu setzen, die trennt, um besser ans Licht zu bringen, in jedem Moment, ein »Chock«, der »als Monade kristallisiert«, aber in »Konstellation«.<sup>35</sup>

Heute brauchen wir mehr denn je *Atlasse* und nicht nur einfache *Alben*. Bilder-*Alben* entwickeln eine große *Utopie* der Kunst, die von der historischen Welt getrennt ist, Bilder-*Atlasse* hingegen schaffen *Heterotopien*, indem sie sowohl mittels Spaltungen operieren als auch mittels Montagen von Bereichen, die üblicherweise voneinander getrennt werden (der Bereich der Kunst und der – mehr »dokumentarische« und triviale – Bereich der politischen Geschichte zum Beispiel): Wie Michel Foucault zu Beginn seiner *Archäologie der Humanwissenschaften* schrieb:

»Die *Utopien* trösten; wenn sie keinen realen Sitz haben, entfalten sie sich dennoch in einem wunderbaren und glatten Raum, sie öffnen Städte mit weiten Avenuen, wohlbepflanzte Gärten, leicht zugängliche Länder, selbst wenn ihr Zugang chimärisch ist. Die *Heterotopien* beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies *und* das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im voraus die »Syntax« zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) »zusammenhalten« läßt.«<sup>36</sup>

33 Vgl. Julien Dieudonné: »Les Silences de la voix: poétique de l'énigme dans les écrits sur l'art«, in: *Les Écrits sur l'art d'André Malraux* (Anm. 6), 17-28.

34 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (1940), in: *Gesammelte Schriften* 1.2 (Anm. 5), 691-704, hier 702 und 704.

35 Ebd., 702 f.

36 Michel Foucault: *Les Mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines*, Paris 1966, 9 (deutsch: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1974/1990, 20).

André Malraux' *Musée imaginaire* hätte also etwas von einer *civitas divina* an sich. Im Angesicht dieses chimärischen Landes kann sich der Kunsthistoriker endlos mit dem Glanz der Meisterwerke *trösten*, die ihm präsentiert werden. Doch sollte er nicht auch über die historischen Spaltungen *beunruhigt sein*, von denen ebendieser Glanz selbst zeugt?

*Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek*

Heike Gfrereis

Geistermaschinen

*Poetische Alben im Deutschen Literaturarchiv Marbach*

»Du liebes Plappermäulchen, / Bedenk dich erst ein Weilchen / Und sprich nicht so geschwind. / Du bist wie unsre Mühle. // Mit ihrem Flügelspiele / Im frischen Sausewind. / So lang der Müller tätig / Und schüttet auf was nötig, / Geht alles richtig zu; // Doch ist kein Korn darinnen, / Dann kommt das Werk von Sinnen / Und klappert so wie du.«<sup>1</sup>

Jedes Album ist seinem Namen verpflichtet. Ohne *albus*, die Farbe Weiß, und ihre reinste Emanation, das weiße Blatt, wäre es nicht denkbar. Am Anfang seiner Geschichte ist es in der Regel unbeschrieben und leer, und auch an seinem Ende zählt nicht nur das, was beschrieben und gefüllt wurde. Da seine weißen Blätter gebunden sind und die Einheit des Zwecks auch da propagieren, wo auf ihnen die unterschiedlichsten Dinge und Schreiber aufeinandertreffen, scheinen sie die Seele des Albums, das Herz der Sammlung. Sie sind wie die vielen Schubladen eines Schrankes, in dem auch die leeren Plätze, die überquellenden Laden und nur halb vollen Kistchen dazu führen, dass ein Betrachter eins und zwei, Fülle und Leere, Anwesendes und Abwesendes zusammenzählt, um deren gemeinsame Geschichte zu entschlüsseln. Das Quantum an weißem Papier, die Freiräume und Nachbarschaften, die Album und Schrank ihren Einwohnern, den Worten und Dingen, schenken, sind Dokument und Versprechen, Spuren, Indizien, Gesten, Pathosformeln, Schicksalszeichen, Motoren der Phantasie. »160 Seiten warten darauf, einen Inhalt zu bekommen: Romane, Rezepte, Adressen, Termine, Anekdoten, Ideen, Skizzen und Notizen« – als Medium einer nicht versiegenden Reihe der Eingebungen preist sich das Notizbuch der Firma Remember an. »Nichts ist inspirierender als ein weißes Blatt Papier«, heftet eine als Kürzest-Album gestaltete Werbung im Herbst 2010 buchstäblich an den neuen Audi A7: »Es ist die Chance, etwas Einzigartiges zu kreieren.«

Alben sind sprechend und gesprächsanregend, simulieren und stimulieren mit ihrem Überschuss an unausgefüllten Stellen und offenen Kombinationen den Dialog mit den Toten und Lebenden, den Besitzern und Auffüllern, Betrachtern und Lesern: Ewige Plaudertaschen, die wie bei Wilhelm Busch gewiss manchmal auch nur sprechen, damit geredet wird.

<sup>1</sup> Wilhelm Busch: *Historisch-kritische Gesamtausgabe in vier Bänden 4*, hg. v. Friedrich Bohne, Wiesbaden/Berlin 1960, 305.

Ich möchte im Folgenden diese paradoxe, poetische Kommunikationsstruktur, die das Merkmal sowohl der außerliterarischen wie der literarischen, musikalischen und künstlerischen Gattung ›Album‹ ist, an Beispielen aus den Beständen des Deutschen Literaturarchivs Marbach vorführen: die bedeutsamkeitsstiftende Kraft, die im Binden der inhaltlich losen Blätter zu einem Buch liegt, und die nicht immer verständliche, aber als Sprechakt interpretierte Beredtheit der Alben durch das ihnen zugrundeliegende und in ihnen evidente Verfahren der offenen Kombination, der unausgeführten Metaphern, Analogien und Serien. Im Mittelpunkt der späteren Überlegungen steht dann ein bislang kaum bekanntes, im Januar 2010 erstmals ausgestelltes und teilweise publiziertes<sup>2</sup> Album, das auf manchen seiner Blätter Aby Warburgs Bilderatlas vorwegnimmt, weil es über die alte Tradition der Stammbücher und die damals junge der Sammelbideralben und Scrapbooks<sup>3</sup> hinausgeht und aus ihnen eine papierene Kunst- und Wunderkammer macht, in der die arrangierten Analogien so etwas wie das »Optisch Unbewusste« hinter den Erscheinungen und jenseits der Geschichte aufspüren: das um 1840 begonnene Bilderalbum des schwäbischen Dichters, Arztes und ›Geistersehers‹ Justinus Kerner, das wahrscheinlich dessen Sohn Theobald nach Kerners Tod 1862 weitergeführt hat.

## 1. Weißer Zauber und schwarze Magie

### *Das Album als poetische Materialsammlung*

Unter den verschiedenen Alben-Gattungen des Marbacher Archivs ist der Anteil an unabgeschlossenen oder auch nie verwirklichten Alben relativ hoch. Unabhängig davon, aus welcher Zeit sie stammen: Sie alle bergen das Versprechen einer logisch schlüssigen (z. B. sozialen, biografischen oder ästhetischen) Vollendung, das nie oder zumindest noch nicht eingelöst wurde. Da gibt es die Fotoalben, in denen nur auf den ersten Seiten Bilder kleben und die anderen ungeordnet und unbeschriftet beiliegen; Stammbücher, in denen Seiten für bestimmte Personen freigelassen wurden, die nie hineingeschrieben haben, oder in denen die Schrift anderer Beiträger durch mehrere Blätter drückt und auch die weißen ›besetzt‹; Kalender, in

2 Begleitend zur Ausstellung »Randzeichen. Drei Annäherungen an den schöpferischen Prozess im Literaturmuseum der Moderne« (28. 1.-18. 4. 2010) erschien als Marbacher Magazin *Das Theatrum Mundi des Justinus Kerner. Klebealbum, Bilderatlas, Collagenwerk* von Andrea Fix, Marbach a.N. 2010. Die Legenden der einzelnen Albumseiten sind online publiziert: [www.dla-marbach.de/dla/museum/ausstellungen/wechslausstellungen/ausstellungstexte\\_online](http://www.dla-marbach.de/dla/museum/ausstellungen/wechslausstellungen/ausstellungstexte_online). Einige der Blätter sind in der Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum ausgestellt.

3 Das um 1820 in Europa in Mode kommende, heute wieder sehr beliebte *Scrapbooking* zielt durch artifizielles, schöpferisches, originelles Collagieren von Schnipseln und Erinnerungstücken in Sammelbüchern und -rahmen auf ein Gesamtbild. 1872 ließ sich Mark Twain ein selbstklebendes Scrapbook gewinnbringend patentieren.



denen nur wenige Tage Einträge aufweisen und stattdessen die eingelegten Fundstücke die weißen Seiten überwuchern; Mappen, Ordner und Kisten, in denen Materialien – von Fotos, Postkarten, Zeitungsausschnitten, Fahr- und Eintrittskarten, Etiketten und Aufklebern über gepresste Blüten und Vogelfedern zu Stoffresten und Buchschnipseln – für Scrapbooks gesammelt wurden, die nie zustande kamen.

Bei so unterschiedlichen Schriftstellern wie Alfred Döblin, Heinrich Mann, Ernst Jünger, Siegfried Kracauer, Gottfried Benn, Eduard Mörike und Hermann Hesse<sup>4</sup> finden sich solche vorsorglichen Ansammlungen und konservierten Leerstellen. Sie dienen als Schulung des genauen Wahrnehmens und als Stimulans des kreativen Denkens: handfeste Gegenstände der Textarbeit, die manchmal auch in die Manuskripte rutschen, nicht für die Publikation bestimmt, sondern um das Erfundene zu grundieren und zu verifizieren, einfach zu bebildern oder buchstäblich zu dekonstruieren, manchmal auch ganz ohne erkennbaren Zusammenhang dazu platziert. Heinrich Mann legt zwischen die Manuskriptseiten seines Romans *Mutter Marie* Postkarten vom Berliner Dom, in dem dieser zum Teil spielt. Alfred Döblin sammelt im Manuskript von *Berlin Alexanderplatz* auch lose Fundstücke, die dann nicht veröffentlicht werden.<sup>5</sup> Hermann Hesse schreibt Teile des *Steppenwolfs* und des *Glasperlenspiels* auf schon bedrucktes oder bemaltes Papier und wendet sehr konkret an und um, was er beschreibt: Harry Haller notiert Gedichte auf Speisekarten – Hesse Romane auf Kalenderblätter; Joseph Knecht spielt mit imaginären Glasperlen – Hesse mit gezeichneten oder auch fotografierten. Für das *Glasperlenspiel* sucht er aus seiner Papiersammlung passende Umschläge aus. Das zentrale zehnte Kapitel wird in eine Reklame für Handarbeitsglasperlen eingewickelt. Begleitet wird die Arbeit am Text von einer selbstgebastelten und mit gezeichneten und kolorierten Walzenglasperlen verzierten Mappe und zahlreichen Postkarten mit Margeritenblüten, dem übertragenen Bildwert des lateinischen Wortes für »Perle«: *margarita*.<sup>6</sup> Ernst Jünger zeichnet im Manuskript der *Schere* die sich durchschlagende eingeklebte Blütenrispe eines Tränenden Herzens um zu einer Beutelratte und überklebt den (vorher abgeschriebenen) Text in seinen Manuskripten sogar mit dem »Abraum« seiner Fundstücke,<sup>7</sup> und Martin Mosebach schiebt zwischen die Seiten der Handschrift seines Romans *Der Nebelfürst* Papiermasken von Indianern – beides Begleitfiguren des Textes, die keine textimmanente Referenz besitzen.

Teil dieser die literarischen Texte begleitenden Materialsammlungen können auch ganze Alben sein, wenn ihr Besitzer und also ihr realer Fluchtpunkt unbe-

4 Beispiele dafür sind in den Dauerausstellungen im Literaturmuseum der Moderne und im Schiller-Nationalmuseum zu sehen.

5 Dazu das Marbacher Magazin »*Tatsachenphantasie*«. Alfred Döblins Roman »*Berlin Alexanderplatz*« von Gabriele Sander, Marbach a. N. 2007.

6 Dazu das Marbacher Magazin *Hermann Hesse. Diesseits des »Glasperlenspiels«* von Heike Gfrereis, Marbach a. N. 2002.

7 Dazu der Marbacher Katalog *Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund*, Marbach a. N. 2010.

kannt ist – Sammlungen, wie sie zum Beispiel Gustav Schwab und W.G. Sebald aufgestöbert und zum Teil umgenutzt und fortgesetzt haben. Familien-Fotoalben, so erläutert Sebald seine Vorliebe für diese Gattung, seien »ein Schatz an Informationen«: »Ich arbeite nach dem System der Bricolage – im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen.«<sup>8</sup> Kurt W. Forster deutet Sebalds Verfahren, das vorgefundene Texte und Bilder nach dem Prinzip der Analogie kombiniert, als Pendant zu den von ihm gesammelten Alben Unbekannter: Das »Gespinnst aus Fakten und Fiktionen« stellt »unweigerlich die Frage nach seinem Autor«, an dessen Stelle »aber ein materielles Gebilde« steht.<sup>9</sup> Solche materiellen Gebilde, solche albumartigen Zusammenstellungen von Bildern, schönen Stellen und Fundstücken prägen die Struktur von Sebalds gesamtem Nachlass einschließlich seiner Bibliothek, in der er in fast jedes Buch Fotos, Postkarten, Blumen, Blätter, Zugtickets und Bordkarten einlegt.<sup>10</sup> Im Unterschied zum Album aber ist die Zusammenstellung nie fixiert. Sebald zitiert das Verfahren, er legt nicht selber Alben an und hält so das Material gleichsam heiß.

Der Verlust des ursprünglichen privaten Zusammenhangs eines Albums stachelt die Rekonstruktion einer individuellen Familien- und Freundschaftssprache an, die im Wort- und Bildwitz des geselligen Gesprächs, den Doppeldeutigkeiten der verliebten Plauderei und den intimen Codes langjähriger Vertrautheit mit der Poesie und der Kunst die freie, nicht weiter thematisierte Kombination auseinanderliegender Bereiche gemein hat. Das »wilde« Denken und Arbeiten hat im Album einen von vornherein korrigierenden, ästhetisch-sentimentalischen und geradezu bieder-gediegenen Rahmen. Alben sind buchstäblich Poesie-Alben, eine sehr alltägliche Urform der Kunst, Vorstufen der Fluxusschachtel und *time capsule*, Sammlungen von Material, in dem poetische, ent- und umsemantisierende Energie freigesetzt ist. Den »Andy Warhol der kleinen Leute« hat der Kunstbuchverleger Kaspar König den Künstler Hans-Peter Feldmann genannt,<sup>11</sup> der aus eigenen und gesammelten Fotos die unterschiedlichsten Alben<sup>12</sup> bestückt und wie kein anderer bildender Künstler mit dieser Gattung spielt.

8 In: Markus R. Weber: »Die fanatische befragt die pedantische Genauigkeit«, in: *W. G. Sebald, text + kritik* 158 (2003), 72.

9 Kurt W. Forster: »Bilder geistern durch Sebalds Erzählungen, Geister bewohnen ihre Zeilen«, im Marbacher Katalog *W. G. Sebalds Unterwelt*, Marbach a. N. 2008, 98 f.

10 Beispiele dafür sind abgebildet in Heike Gfrereis/Ellen Strittmatter: »Sebalds Bild-Felder«, in: *W. G. Sebalds Unterwelt*, Anm. 9, 10-84.

11 Zitiert im Kunstmagazin *art* ([www.art-magazin.de/kunst/31952/hans\\_peter\\_feldmann\\_kunsthalle\\_duesseldorf](http://www.art-magazin.de/kunst/31952/hans_peter_feldmann_kunsthalle_duesseldorf); 26. 7. 2010, zuletzt gesehen 21. 11. 2010).

12 So etwa ganz lapidar 272 *Pages*, Köln 2001, und *Album*, Köln 2008.

## 2. »In guter Gesellschaft«

### *Das Album als romantisches Labor*

Am konsequentesten (aus der Marbacher Perspektive) hat dieses Spiel des ästhetischen Umcodierens von vorgefundener poetischer Material Achim von Arnim in seinem Stammbuch umgesetzt: ein historisches Stamm- oder Gesellenbuch von 1583 mit vorgedruckten Spruchweisheiten zur »guten Gesellschaft«, allegorischen Darstellungen der sieben freien Künste und verstreuten Einträgen, von Arnim durch neu eingebundene leere Blätter auf 9 Zentimeter Höhe aufgestockt, ein fast würfelförmiger, in rotes Leder gefasster Buchblock. 364 Blatt voller bunter, nicht chronologisch eingeklebter, oft im Nachhinein auf Maß geschnittener Widmungsblätter und Briefstücke von den Brüdern Grimm und den Geschwistern Brentano, von Eichendorff, Tieck, Goethe, Kleist – Freunden, Verwandten, Lehrern, Gästen aus drei Jahrzehnten. Begleitet von Zeichnungen, populären Kunstdrucken, Stichen aus der Dürerzeit und Radierungen von Rembrandt, Runge und Chodowiecki.<sup>13</sup> Arnim liest in dem um 1800 begonnenen Stammbuch immer wieder, kommentiert Einträge im Nachhinein (»Und was du ahnend hier geschrieben / Es hat sich schon an Dir erfüllt«) und erweitert sie nach dem Prinzip der meist optischen Ähnlichkeit manchmal auch durch neue Fundstücke. Er legt Profilserien an und gruppiert ornamental umrankte leere Medaillons zueinander, klebt einen Käfer auf einem Blatt neben ein formal ähnliches Ornament oder gesellt zu einem Paar, das auch einen Teller hält und auf einem Weinfass sitzt, eine Szene, auf der die Katze aus einem Teller schleckt und statt des Weinfasses ein Waschbottich in der Ecke steht. Bärtige werden zu Bärtigen und Musiker zu Musikern sortiert, geschlungene Haare zu elektrischen Spiralen, Harlekine zu Narren und Verliebte zu Eheleuten. Zum Bildnis des Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi klebt er zwei Kinderzeichnungen. Lucas Kilians Kupferstich des Meistersingers Hans Sachs steht neben einer Allegorie der Arithmetik, die auch optische Analogien zeigt: Bücher und geometrische Quader, Feder und Zirkel, Zählhand und Schreibhand, beide ausgeführt als Zeigehand.

Der Mathematikstudent Arnim, der zu der Zeit, als er das Stammbuch anlegt, in sein streng positivistisches Verständnis von Naturwissenschaften auch intuitive Formen der Erkenntnis aufzunehmen beginnt, nutzt das Stammbuch als Labor: Er schult darin die »Fähigkeit des Bewußtseins, nach Analogien zu fahnden, unterschiedliche Bausteine der Wirklichkeit miteinander zu kombinieren, aus sich herauszutreten, um die äußeren Daten der Objektwelt zu erfassen und dabei

13 Arnims Stammbuch ist bis auf die beiden Gedichte am Anfang und am Ende (*Mein Stammbuch*, in: Achim von Arnim, *Sämtliche Werke* 22.1, Bern 1970, 3 f.) bislang unpubliziert und in der Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach ausgestellt. Abbildungen finden sich in: *Dichterhandschriften von Martin Luther bis Sarah Kirsch*, hg. v. Jochen Meyer, Stuttgart 1999; und Ernst Osterkamp/David Wellbery: *Deutscher Geist. Ein amerikanischer Traum*, Marbach 2010.

gleichzeitig bei sich selbst zu bleiben, um diese äußeren Daten mit den Innenbildern des Subjekts zu koppeln und in den Prozeß der Erkenntnis zu integrieren.«<sup>14</sup> Diese Art der Experimentalphysik ist gegen Zeit und Raum, gegen die Abfolge von Sekunden und Zentimetern gerichtet. Das eigenständige Kombinieren von Teilen verwandelt das Stammbuch in ein Weltbuch und bannt das alltäglich-unsichere Leben in einen Freundschaftshimmel, in dem auch die Liebe zur Naturerkenntnis aufgehoben ist:

»Nur treue Liebe sie dringet / Noch über das Blau hinaus, / Sich über die Meere erschwinget / Und über der Wälder Gebraus. / Und zu den Sternen sich hebet / Und freut sich da der Welt, / Was war, was wird, was lebet / Ist von ihr ausgestellt. [DLA Marbach]«

Arnims Stammbuch ist mit seiner janusköpfigen Struktur und seinen bipolar angelegten Kombinationen gegen die Verflüchtigung des Wirklichen angelegt. Im Medium des Albums ist nebeneinander möglich, was sich im wissenschaftlichen Denken sonst ausschließt: Aufklärung und Mystifizierung der Dinge, ein »für die Geschichte vollkommen durchlässiges Reales setzen und ideologisieren oder, umgekehrt, ein letztlich undurchdringliches, nicht reduzierbares Reales setzen, und in diesem Fall poetisieren«.<sup>15</sup>

### 3. Magnetisierungsapparat

#### *Das Album als wissenschaftlich-poetische Geistermaschine*

Eine Brillenschlange, das den Hindus heilige und so gern von Schlangenbeschwörern zum Balztanz herausgeforderte Reptil, ausgeschnitten und neben Szenen aus verschiedenen Kulturkreisen geklebt: Nordamerika und Mexiko, Abendland und Morgenland. – Die Zusammenstellung ist verführerisch. Als hätte Aby Warburg sie für seinen 1923 in Kreuzlingen gehaltenen Vortrag über das Schlangenritual bei den nordamerikanischen Pueblo-Indianern angefertigt. Das ausgeschnittene Motiv infiziert und dynamisiert die dazugeklebten Bilder. Der Blick des Betrachters fängt zu schweifen an, sucht Anschlüsse und Ähnlichkeiten, unsicher, ob er die versammelten Bilder als Comicstrip fortlaufend lesen, als Teil eines ganzen Bildes anschauen oder als Kunst- und Wunderkammer der Welt, als Versammlung von Vergleichsfunden verstehen soll. Kann und soll man die erzählenden Zwischenstücke zwischen den nebeneinander montierten Teilen finden? Die Lücken dazwischen optisch füllen? Sie in der Vorstellung übereinanderlegen und in der Durchschau zur Deckung bringen, indem man den gemeinsamen Nenner entdeckt, die Köperlinien und -lineaturen der Schlange etwa oder immerhin eine ihrer zahlreichen Bedeutungen in

<sup>14</sup> Jürgen Daiber: *Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment*, Göttingen 2001, 261.

<sup>15</sup> Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964, 151.

den anderen Bildern wiederfindet? Erzählt das Blatt, wie man es auch betrachtet, die Geschichte der Religionsgründung aus dem Geiste der Verteidigung und Unterwerfung? Oder zeigt es uns nur, wie gern wir bereit sind, Geister zu sehen?

Die Zusammenstellung ist, wie gesagt, verführerisch. Sie findet sich in Justinus Kerners Bilderalbum, dessen Status insgesamt so unklar ist wie der des Einzelblattes. Es wurde auseinandergeschnitten, man hat dazugeklebt und ummontiert. Einen autorisierten Originalzustand und eine autorisierte Lesart gibt es nicht. Es provoziert wie Sebalds Texte die Suche nach dem Autorwillen und verweist uns immer nur auf das, was wir sehen: auf das vermeintlich zur Syntax einer Aussage, einer Geschichte oder Physiognomie montierte Material. Kerner geht einen Schritt weiter als Achim von Arnim, weil er wie in den Scrapbooks das Netz der Verbindungen auf vielen Blättern erweitert und sie ästhetisch komponiert und aus ihrem Stammbuchzusammenhang nimmt. Hinter allen Kombinationen steht eine Anekdote, aber auch ein entdecktes, überindividuelles Urbild, eine Art »Pathosformel« der Versuche, die Welt zu begreifen und auch ihre unsichtbaren und oft unbewussten Erscheinungen, die Ideen und Träume, darzustellen.

Einem Freund setzt Kerner klecksographierte Hörner auf, was der Dargestellte, Hans Karl Heuberger, Landrat in St. Goar, Republikaner, Freund Ferdinand Freiligraths und gern gesehener Gast im Kerner-Haus, quittiert: »Die Richtigkeit der vorstehenden Physiognomie wird hiermit vom Inhaber derselben bescheinigt«. Um einen englischen Stich von Johann Heinrich Füsslis *Nachtmahr* gruppiert Kerner zwei Klecksographien, in denen – so langgestreckt wie Füsslis Schläferin – zwei gekrönte und schmale Wesen ruhen, oben flankiert von den flatternden Zeichen der Vergänglichkeit, einem Schmetterling und einer wertlosen Banknote aus der Französischen Revolution, unterbaut von vier aufrechten, den beiden glubschäugig-massiven Personifikationen des Unbewussten, Pferd und Teufel, ähnlichen Frauenfiguren: vier berühmte Schriftstellerinnen, die Kerner kannte und schätzte und die ihren Zeitgenossen Angst eingejagt haben müssen – Emma Herwegh, Helmine von Chezy, George Sand und Ida Gräfin Hahn-Hahn. Von Helmine von Chezy erzählt Sohn Theobald: »Neben dem sogenannten Sargzimmer, in welchem sie übernachtete, schlief der Kutscher. Nach einigen Tagen wanderte derselbe aus und machte sein Bett in dem Stall, weil er das schreckliche Schnarchen der fremden Dame nimmer aushalten konnte.«<sup>16</sup> Auf einem anderen Blatt deutet Kerner eine Klecksographie als Magnetisierungsapparat:

»1. der mit magnetischen Substanzen gefüllte Behälter. 2. mit magnt. Wasser gefüllte Urnen. 3. zwey auf äußeren Stangen sitzende Personen die magnetisiert werden. 4. der Priester im Bilde ist hol [sic], enthält eine Füllung von Magnetsteinen. 5. der Urschädel ist mit Platurverstand [?] abgefüllt. 6. symbolische Thierbüste. 7. der leitende Magnetiseur, aus dessen Kleinheit ist die Größe des Nasenbaquets zu ermessen.«

<sup>16</sup> Theobald Kerner: *Das Kernerhaus und seine Gäste*, Weinsberg 1978, 252.



Justinus Kerner: Collage mit Klecksographien, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Foto DLA Marbach.

Von »Justinus aufgepazte« Charakterköpfe: Johann Peter Hebel, Ludwig Tieck (ein überklebter Stahlstich von F. Gießmann, um 1825), der Theaterintendant Franz Dingelstedt (darunter Anastasius Grün, Stahlstich nach einem Gemälde von T. Pelissier, Rom 1835), der Phrenologe Franz Joseph Gall (Punktiermanier von Karl Heinrich Rahl, Wien um 1805), Fürst Hermann von Pückler-Muskau, Franz Anton Mesmer (»klecksographiert von J. Kerner wie solcher ihm als Geist erschien von Allfluss umgeben«), Kerners Freund in okkulten Dingen, Friedrich von Meyer (Lithografie von E. Pichler um 1845). Friederike Hauffe (die Seherin von Prevorst, deren Fallgeschichte Kerner veröffentlichte) und Rahel Varnhagen als Vexierbild zwischen Hausdrachen und schutzsuchendem Wesen.



Justinus Kerner: Albraumbewohner, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Foto DLA Marbach.

In der Mitte: »The Night Mare« (Punktiermanier nach einem Gemälde von Johann Heinrich Füssli, gestochen von A. Zaffonato, 30. November 1795). Dazu: Verwandlungsszene: »Aus Dintenflecken ganz gering / Entstand der schöne Schmetterling. / Zu solcher Wandlung ich empfehle / Gott meine fleckenvolle Seele«, wertlos gewordener Geldschein der Französischen Revolution von 1793 und gekleckste Portraits von Emma Herwegh (1817-1904), Helmine von Chézy (1783-1856), George Sand (1804-1876) und Ida Gräfin Hahn-Hahn (1805-1880), vier berühmten Schriftstellerinnen, die Kerner z.T. persönlich kannte.





Justinus Kerner in Variationen, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Foto DLA Marbach.

»Der Simple« (Lithografie von Senty [?], 1838), »Der Economer« (Xylografie nach Carl August Deis, um 1843); ausgeschnittene Bleistiftzeichnung (von L.H., 1846) und »Der Räuber« (Lithografie von Fleischhauer, gedruckt von G. Küstner). Der Sohn Theobald Kerner schrieb dazu: »mein Vater hat diese Schauerbilder eigenhändig mit passenden Unterschriften versehen«.



Der Apparat ist von verschiedenen Verwandlungsszenen umgeben: Christus beim Abendmahl in Emmaus (»Und es geschah, als er mit ihnen zu Tisch saß, nahm er das Brot, dankte, brach's und gab's ihnen. Da wurden ihre Augen geöffnet, und sie erkannten ihn«, Lk. 24,30f.), eingespannt in ein gekleckstes bärtiges Gesicht und Teufelskrallen, und zwei Zeichnungen von Kerners Freund Graf Poggi, die Heines Gedicht vom Fichtenbaum illustrieren:

»Ein Fichtenbaum steht einsam, / im Norden auf kalter Höh / Ihn schläfert, mit weißer Decke / umhüllen ihn Eis und Schnee. // Er träumt von einer Palme, / die fern im Morgenland / Einsam und schweigend trauert / Auf brennender Felsenwand.«

1844 schickt Kerner seine Klecksographien, Grundbestandteil der Collagen im Bilderalbum, an Emma Niendorf:

»Ich sende Dir hier meinen ganzen Bilderschatz der magischen Urbilder. Ich fand die Kunst durch die vielen Tintensäue, die ich auf die Briefe mache meiner üblen Augen wegen. Ich schlug den Brief mit solchen Säuen zusammen und da entstand ein Bild. [...] Die Bilder sind merkwürdig, weil sie Darstellungen wie aus der Kindheit der Urvölker geben, namentlich der Aegypter, Inder, Amerikaner. Meistens kommen Urnen, Schmetterlinge, Scarabäen (Käfer), phantastische Tiergestalten, Hieroglyphen etc. zu Tage. [...] Das Bild des japanischen Pagoden und des mexikanischen Götzen ist auch merkwürdig, sowie das eines türkischen Religiösen. Es geben diese Bilder der Phantasie ungeheuren Spielraum.«<sup>17</sup>

Kerners Albumblätter und Warburgs Bildertafeln: Sie stiften beide zum schöpferischen Denken an, sind vielgestaltige »Allegorien des Imaginären«.<sup>18</sup> Sie drängen uns, das »Optisch-Unbewusste« zu finden, wie es Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* beschrieben hat: Der Betrachter

»fühlt [...] unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat [...]. Zugleich aber eröffnet die Photographie in diesem Material die physiognomischen Aspekte, Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben.«<sup>19</sup>

Kerner selbst hat zeitlebens eine Vorliebe für paradoxe Nachbarschaften und knarrende, nicht ganz schlüssige Geschichten besessen. Im *Bilderbuch aus meiner Knabenzeit* zitiert er wörtlich den Beginn einer Predigt, die der Ludwigsburger Dekan Zilling hielt, eines der »Originale« aus dem so üppig wuchernden Garten Eden seiner Kindheit:

<sup>17</sup> Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden 2, hg. v. Theobald Kerner, Stuttgart 1897, 256.

<sup>18</sup> Monika Schmitz-Emans: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 19. Jahrhundert*, Würzburg 1999, 247.

<sup>19</sup> Walter Benjamin: *Medienästhetische Schriften*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M. 2002, 302 f.

»Geliebte in Ihme! Adam und Eva unsere ersten Eltern im Paradiese. Die Arglist der Schlange. Die Bosheit der Schlange. Die Verführungskunst der Schlange. Der Baum mit der verbotenen Frucht im Paradies. Der Genuß der Frucht vom verbotenen Baum. Der erste Sündenfall. Der Engel mit dem Racheschwert im Paradies. Marsch, 'naus zum Paradies, marsch! marsch! marsch!«<sup>20</sup>

Nicht nur die Bibel spricht in Bildern. In Gedichtanthologien werden Mond und Sonne angeredet, und Blumen und Bäume können fühlen und reden:

»Sah zu der blanken Säge, / Es war mir wie ein Traum, / Die bahnte lange Wege / In einen Tannenbaum. // Die Tanne war wie lebend, / In Trauermelodie / Durch alle Fasern bebend, / Sang diese Worte sie: // ›Du kehrest zu rechter Stunde, / O Wanderer! hier ein, / Du bist's, für den die Wunde / Mir dringt ins Herz hinein.«<sup>21</sup>

In Kerners *Wanderer in der Sägmühle*, dem Lieblingsgedicht von Franz Kafka, prophezeit der Tannenbaum den Tod; aus seinen »Tintensäuen« liest Kerner »Hadesbilder« und den eigenen Weg zum und nach dem Tod heraus:

»Ich werde noch viel zu leiden und zu kämpfen haben und werde – nichts weniger als selig – sondern wahrscheinlich als Hund im Mittelreich figurirt werden – wo nicht als Sau, zu welcher schon jetzt mein Körper der Erscheinung und dem Fette nach hinstrebt.«<sup>22</sup>

Kerner kannte es aber auch anders und wusste, was passiert, wenn bei derart traumgleichen Blicken auf die Welt die bestimmten Bedingungen, der Rahmen der Kunst oder des Traums, wegfallen. Sein 1829 erstmals veröffentlichtes Buch über Friederike Hauffe, die »Seherin von Prevorst«, war wegen und trotz der Okkultismus-Mode seiner Zeit ein Erfolg, aber auch ein Skandal. Was in der romantisch verstandenen Poesie der Normalfall war, etwa das Sprechen in »pythischer Begeisterung«<sup>23</sup> oder das In-eins-Setzen von Wort, Bild und Gegenstand, zeigte hier medizinische Folgen. Und zwar nach beiden Richtungen: Hauffe galt als wahnsinnig und litt an vielen Krankheiten, aber ihre Berührungen und geschauten Rezepte heilten andere. Einen ähnlichen Fall von abgedrehter, in die Wirklichkeit verirrter Poesie konnte Kerner in Hölderlin finden, dessen »Leben, Dichtung und Wahnsinn« Wilhelm Waiblinger ein Jahr vor Kerners *Seherin* mit einer ähnlichen Fallstudie beschrieb und den er selbst 1806 als Medizinstudent in Tübingen behandelt und 1811 in eine Figur seines Romans *Reiseschatten* verwandelt hatte: Holder, der durch die grotesken Schattenspiele des Romans als irre, aber poetisch

20 *Das Leben des Justinus Kerner. Erzählt von ihm und seiner Tochter Marie*, hg. v. Karl Pörnbacher, München 1967, 90.

21 Justinus Kerner: »Der Wanderer in der Sägmühle«, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 269 (10. 11. 1830), 1073.

22 Zit. nach Hartmut Fröschle: *Justinus Kerner und Ludwig Uhland. Geschichte einer Dichterfreundschaft*, Göttingen 1972, 80.

23 Justinus Kerner: *Die Seherin von Prevorst*, Vw. von Joachim Bodamer, Stuttgart 1958, 100.

sprechende Figur geistert. Magie, Wahnsinn und Tod sind die ernstesten Kehrseiten von Magnetismus, Poesie und Traum. Wo unklar ist, nach welcher Richtung es ausschlägt, da wird es unheimlich, denn die medizinisch und literarisch positive Anwendbarkeit des magischen Denkens garantiert nicht, dass es nicht weiterhin auch schmerzliche, tragische Auswirkungen besitzen kann. In diesem Indifferenzpunkt von Magie, Medizin und Poesie begegnen sich Kerner und Warburg zum zweiten Mal. Warburg umschreibt ihn 1920, drei Jahre vor seinem Kreuzlinger Vortrag über das Schlangenritual, mit einem Zitat aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*: »Die Epoche, wo Logik und Magie wie Tropus und Metapher (nach den Worten Jean Pauls) ›auf einem Stamme geimpft blühten‹, ist eigentlich zeitlos.«<sup>24</sup> In einer Fußnote zitiert er auch vollständig Jean Pauls Paragraphen 50 über den »Doppelzweig des bildlichen Witzes«:

»Der bildliche Witz kann entweder den Körper beseelen, oder den Geist verkörpern. Ursprünglich, wo der Mensch noch mit der Welt auf Einem Stamme geimpft blühte, war dieser Doppel-Tropus noch keiner; jener verglich nicht Unähnlichkeiten, sondern verkündigte Gleichheit; die Metaphern waren, wie bei Kindern, nur abgedrungene Synonymen des Leibes und des Geistes. Wie im Schreiben Bilderschrift früher war als Buchstabenschrift, so war im Sprechen die Metapher, insofern sie Verhältnisse und nicht Gegenstände bezeichnet, das frühere Wort, welches sich erst allmählich zum eigentlichen Ausdruck entfärben mußte. Das tropische Beseelen und Beleiben fiel noch in Eins zusammen, weil noch Ich und Welt verschmolz. Daher ist jede Sprache in Rücksicht geistiger Beziehungen ein Wörterbuch erblaßter Metaphern.«<sup>25</sup>

Eine ähnliche Formulierung findet Kerner bei Pierre Poiret, einem französischen Mystiker des Barock, als er eine Erklärung für den materialorientierten, amulett-haften Umgang mit Worten und Bildzeichen sucht, den er bei Friederike Hauffe beobachtet:

»Der Mensch hat das Wort nicht bloß zu dem Ende empfangen, um seinesgleichen seine Gedanken mitteilen. Er konnte ursprünglich die ganze sichtbare Welt durch die geheimnisreiche Kraft und Wirkung des Wortes beherrschen, als Wort und Sache noch eins und dasselbe waren.«<sup>26</sup>

Wie Jean Pauls *Ästhetik* sind sowohl Warburgs Vortrag über das Schlangenritual als auch Kerners *Seherin* Theorien der bildenden und darstellenden, aber auch der lyrischen Kunst. Zugleich sind beide auch Krankengeschichten – jene aus Sicht des Patienten zur Selbsttherapie gehalten, diese aus Sicht des Arztes als Beschreibung einer dynamischen Psychotherapie angelegt, in der auch die Kunst- und Sprach-

24 Aby Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten«, in: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* 1, hg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980, 203.

25 Ebd., 203.

26 Justinus Kerner: *Die Seherin von Prevorst*, Anm. 23, 92.

therapie ihren Platz haben. Sie werfen ein doppeldeutiges, kritisches Licht auf ihren Gegenstand, das magische Denken, wie dessen Widersacher, den Fortschritt. Immer wieder muss aus den überlieferten Bildern Athen aus Alexandria zurückerobert werden, so heißt es bei Warburg, immer wieder muss das Geistersehen, Beseelen und Animieren als ein schöpferisches, aber auch serielles und maschinelles Verfahren bewusst werden, so könnte es bei Kerner heißen. Im Bilderalbum und im Bilderatlas darf die Phantasie überborden, die Bilder können als Kippfiguren zwischen Wort und Bild sowohl angeschaut als auch gelesen werden, als ob man durch sie hindurch, bis zu ihrem Ursprung oder immerhin zu ihrer »Seele« sähe. Aber man kann (und darf) ihre Serie nicht logisch verstehen wollen. Das hieße: ihrer Magie aufzusitzen und Entwicklungen zu sehen, wo nur Analogien erscheinen.

Sowohl Warburg wie Kerner ziehen beim Beseelen ihrer Bilder immer wieder selbst die Bremse. Wenn es Warburg so scheint, als habe er ein magisch-künstlerisches Phänomen ganz aufgeklärt und buchstäblich abgeschafft, erwacht in ihm die Dialektik der Aufklärung:

»Was ihr [der Schlange] entgegengesetzt wird, ist Ausrottung. Der im Draht gefangene Blitz, die gefangene Elektrizität, hat eine Kultur erzeugt, die mit dem Heidentum aufräumt. Was setzt sie an dessen Stelle? [...] Der moderne Prometheus und der moderne Ikarus, Franklin und die Gebrüder Wright, die das lenkbare Luftschiff erfunden haben, sind eben jene verhängnisvollen Ferngefühl-Zerstörer, die den Erdball wieder ins Chaos zurückzuführen drohen. [...] Das mythische und symbolische Denken schaffen im Kampf um die vergeistigte Anknüpfung zwischen Mensch und Umwelt den Raum als Andachtsraum oder Denkraum, den die elektrische Augenblicksverknüpfung mordet.«<sup>27</sup>

Kerner konfrontiert seine poetischen Metaphern, wie beim *Wanderer in der Sägmühle* oder auch *Im Eisenbahnhofe*, häufig mit dem Tod: »Fahr' zu, o Mensch. Treib's auf die Spitze / Vom Dampfschiff bis zum Schiff der Luft, / Flieg mit dem Aar, flieg mit dem Blitze! / Kommst weiter nicht als bis zur Gruft.« Der Tod beendet jegliches Reden und Denken in Bildern. Auch in die Collagen und Kleckse in seinem Album schleust er ihn ein, als wolle er aus ihm ein Memento mori machen: Dürers *Ritter, Tod und Teufel*, Duttenhofers *Sterbender Anakreon* und, häufig, wie eine apotropäische Gebetsformel: »Aus Dintenfleken ganz gering / Entstand der schöne Schmetterling / Zu dieser Wandlung ich empfehle / Gott meine fleckenvolle Seele«. Kerner baut in seinem Album die Neigung der Klecksographien zu bestimmten Formen durch Vergleichsfunde aus:

»Bemerkenswert ist, dass solche sehr oft den Typus längst vergangener Zeiten aus der Kindheit alter Völker tragen, wie zum Beispiel Götzenbilder, Urnen, Mumien und

27 Aby Warburg: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1992, 59.

so weiter. Das Menschenbild wie das Tierbild tritt da in den verschiedensten Gestalten aus diesen Klecksen hervor, besonders häufig das Gerippe der Menschen.«<sup>28</sup>

Der Tod, als Gegenspieler der bilderreichen Welt, stellt bei Kerner den Warburg'schen »Denkraum der Besonnenheit« her. Sein Platzhalter im Album sind die weißen Blätter und Stellen, die den Leser und Betrachter auf Distanz halten und ihn, weil sie der ideale Imaginationsraum sind – ein klar begrenzter abstrakter Raum<sup>29</sup>, eine definierte Leerstelle – in eine unausgeführte und offene Geschichte verwickeln: »Damit wir uns aber recht verstehen, meine Lieben: so und nicht anders geht es zu in unserem Gehirn, einem undisziplinierten Organ, das sich an keine Reihenfolge hält, ohne Inhaltsverzeichnis auskommt und keine Chronologie kennt«, begrüßt Hans Magnus Enzensberger seine Leser in seinem *Album*, das außen nahezu weiß ist, weiß und schattenreich wie leeres Papier.<sup>30</sup>

28 Justinus Kerner: *Klecksographien*, Stuttgart u. a., IV.

29 Dieser Raum wird im Laufe des 18. Jahrhunderts von der Kunst wie der Literatur erobert (vgl. dazu den Katalog der Frankfurter Ausstellung *Entdeckung der Abstraktion. Turner, Hugo, Moreau*, hg. v. Max Hollein u. Raphael Rosenberg, München 2007) und im privaten Rahmen der Stammbücher *in extremis* ausgelotet. Beispiele dafür sind in der Dauerausstellung im Marbacher Schiller-Nationalmuseum ausgestellt (vgl. deren Katalog *Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum*, hg. v. Heike Gfrereis u. Ulrich Raulff, Marbach 2009).

30 Hans Magnus Enzensberger: *Album*, Berlin 2010, ohne Seitenangabe.

Ute Holl

Album, Montage, *carte postale*. Aspekte medialer  
Historiografie

Zum Film *No pasarán*, album souvenir (F 2003) von  
*Henri-François Imbert*

»Wie Orpheus muß der Historiker in die Unterwelt hinabsteigen,  
um die Toten ins Leben zurückzubringen.«

Siegfried Kracauer

## I. Filmische Gedächtnisse

Wenn sich Gedächtnisse überhaupt, wie Walter Benjamin es geschichtsphilosophisch und Sigmund Freud für die Psychoanalyse ausführten, nicht an Gegenständen oder Ereignissen, sondern an deren semantischen oder bildhaften Konstellationen und Verdichtungen auskristallisieren, so wird sich ein entsprechendes Modell unwillkürlicher Erinnerungsstrukturen für das Kino noch weiter differenzieren lassen: nicht nur die Komposition von Dingen auf der Leinwand, nicht nur die Konstellation von Bildern und Klängen in der Montage oder der *mis-en-scène* sind Grundlage filmischen Erinnerungsvermögens, sondern vielmehr noch die Verschränkung und Überlagerung filmischer Materialitäten und Oberflächen, Klangfarben und Rhythmen, welche Geschichtlichkeit an der Wahrnehmung selbst exekutieren. Kratzer, Risse, Krisseln, Flimmern, Rauschen, Zucken und Zischen, alle diese am Rande der Sprache onomatopoetisch angesiedelten Beschreibungen von Ton- und Bildstörungen verweisen auf die widerspenstige Stofflichkeit, die jede Kinowahrnehmung regiert, und auch darauf, dass audiovisuelle Archive, gebunden an die Materialität ihrer Ästhetik, selbst sehr vergänglich sind. Filmische Gedächtnisse jedoch konstituieren sich erst jenseits der konkreten Archive, in Bildern, die zwischen Apparatur und Nerven, zwischen Speichertechniken, Zirkulationswegen und Wahrnehmungen entstehen. Diese Gedächtnisbilder sind nicht willkürlich verfügbar, sondern sie sind es selbst, die Subjekte, die *ihre* Subjekte, unvermutet adressieren. Auf diese Weise ergriffen oder erwischt von geschichtlichen Bildkonstellationen wird Wahrnehmung zu einer historischen.

Filme organisieren das Verhältnis zwischen der Materialität von Bildern und Klängen einerseits und der Immaterialität ihrer möglichen Anordnungen andererseits. Geschichte und Kulturen unterschiedlicher Montageformen, die Ästhetik möglicher Schnitte und möglicher Tonmischungen zu je historischen Zeiten zeigen, was jeweils sichtbar und hörbar werden konnte und kann. Die Historizität der

Regeln solcher Organisationen der Wahrnehmung wird insbesondere in historischen Sujets des Kinos prekär. Während Kostümfilm stets deutlicher auf das Jahr ihrer Entstehung hinweisen als auf die Zeit, die sie rekonstruieren wollen, bearbeiten dokumentarische und essayistische Filmformen genau die Differenzen der Wahrnehmung, die zwischen der Zeit der Produktion und der Zeit, die rekonstruiert werden soll, klaffen. Diese Differenzierung wird auf den Oberflächen der Filme ausgetragen. Irritationen und Störungen in der Übertragung filmischer Geschichtsbilder markieren den Weg der Wahrheit jeder Erinnerung, der durch medien-spezifische Gegen- und Widerstände evoziert ist: Geschichte steht nicht zur Verfügung, lässt sich nicht herbeizitieren, sondern muss, wie Walter Benjamin insistierte, ihren Siegern<sup>1</sup> oder vielleicht auch einfach nur ihren Verwaltern abgetrotzt werden. Geschichte stellt sich als Konstellation von Ereignissen ein, die im kritischen Moment einer bei Benjamin sowohl revolutionär als auch messianisch geladenen Jetztzeit bewusst werden können und damit erst zur Verfügung geschichtlicher Handlungen stehen.<sup>2</sup> Das Kino kann in der Montage Vorlagen für die Konstellierung von historischen Relationen konstruieren, die Materialität der Bilder jedoch eröffnet weitere Möglichkeiten von unwillkürlichen Korrespondenzen zwischen Bildern und Zeiten.

Bilder können auf diese Weise selbst handlungsfähig werden.<sup>3</sup> Nicht nur die Verhältnisse unter Bildern, sondern auch ihre sichtbare Struktur ist historisch wirksam. Jean Rouch, Joris Ivens, Chris Marker, Johan van der Keuken, Chantal Akerman oder auch Jean-Luc Godard in den Kinogeschichten haben in ihren essayistischen Formen nicht nur mit Einstellungen und Montagen experimentiert, sondern auch mit den Oberflächen oder, wie Gilles Deleuze es genannt hat, mit den Aggregatzuständen der Bilder.<sup>4</sup> Sie haben das Verhältnis von Licht und Filmschicht, die Empfindlichkeiten von Film- und Netzhaut selbst zum Indikator von Geschichtlichkeit gemacht, sie haben den Wind und auch seine Effekte auf das Licht und die Bildstruktur erforscht und alles auch im Hinblick auf verschiedene Film- und Videoformate, deren Auflösungen und die spezifischen Artefakte, die sie produzieren. Insofern Empfindlichkeit als historisches Dispositiv des Sehens und der Sichtbarkeit zwischen Mensch und Apparat erkannt ist, geht es hier

1 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Gesammelte Schriften* 1.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, 691-704, 694.

2 Vgl. Walter Benjamin: »Anmerkungen zum ›Begriff der Geschichte‹«, in: *Gesammelte Schriften* 1.3, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, 1223-1266, 1252: »Marx erkannte, daß ›die Geschichte‹ des Kapitals sich als das stählerne, weitgespannte Gerüst einer Theorie darstellt. Sie erfaßt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit ganz bestimmten frühern Momenten der Geschichte getreten war. Sie beinhaltet einen Begriff der Gegenwart als der Jetztzeit, in welche Splitter der messianischen eingesprengt sind.«

3 Vgl. dazu kürzlich Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

4 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino* 1, Frankfurt a. M. 1989, 119 ff. Deleuze entwickelt die Übergänge von flüssiger zu gasförmiger Bildwahrnehmung am Beispiel der Filme von Dziga Vertov, auf dessen Verfahren sich fast alle der genannten AutorInnen essayistischer Filme berufen.

nicht zuletzt um Machtverhältnisse, um Fragen der Gewalt der Geschichte, ihrer Bilder, ihrer Perzeption.<sup>5</sup> In filmischen Recherchen essayistischer Formen werden Wahrnehmungsräume und historische Felder oder, wie Benjamin es mit Marx verlangte, historischer Leib und Bildraum ununterscheidbar.<sup>6</sup> Im Hinblick auf die Materialität historischer Filmformen wird deutlich, dass Geschichtliches nicht abgebildet wird, sondern Kinoformen selbst konstellierend in die Erfahrungen von Geschichte eingreifen.

Auch das Album in allen seinen Formen ist von einer insistierenden Materialität gekennzeichnet, einer Materialität, welche gleichwohl die immaterielle Anordnung seiner Elemente bestimmt. Gegen Max Ernst wäre zu behaupten, dass es eben doch die Klebe ist, die die Collage macht,<sup>7</sup> so wie erst die Schneidbarkeit des Filmmaterials die Montage ermöglicht, die des Tonbandes die Mischung auf verschiedenen Spuren und wie auch die Blättereier erst Kulturtechniken und -praktiken des Albums generiert. Ein Film, der die Ähnlichkeiten in der Anordnung von Materialität und Immaterialität im Hinblick auf Album und Film zur Grundlage einer historischen Recherche macht, ist der Dokumentarfilm *No pasarán, album souvenir* (F 2003) des französischen Regisseurs Henri-François Imbert. In seinem Film verschränkt er die Ästhetiken des Kinos und des Albums auf eine Weise, die die spezifische Materialität beider hervorhebt, als Bilder und als geklebte Materialität der Serie, um damit das Problem medialer Historiografie zu entwickeln als Problem einer Recherche nach verlorenen Bildern, mehr noch, nach Bildern, deren Verlust oder Fehlen unentdeckt geblieben war. Anhand eines alten Postkartenalbums, in dem bestimmte Exemplare einer Serie fehlten, rekonstruiert Imbert die vergessene Geschichte von Lagern, die auf französischem Boden für flüchtende republikanische Kämpfer aus dem spanischen Bürgerkrieg errichtet wurden, Lagern, die in den dreißiger Jahren bereits *camps de concentration* hießen, in denen in den vierziger Jahren deutsche Flüchtlinge, jüdische, politische sowie Roma und Sinti inhaftiert wurden, während die Spanienkämpfer weiter nach Osten transportiert wurden in deutsche Konzentrationslager.

Henri-François Imbert rekonstruiert die Geschichte als Familiengeschichte und daher in filmischen Formaten von *Home Movies*: als Fotografien, auf 8 mm, 16 mm und einfachen Videoformaten wie dem Hi-8. Zentrale Einstellungen des Films, Aufnahmen der Postkarten im sich allmählich vervollständigenden Album der Geschichte, sind auf 35 mm gemacht, einem Format für offizielles und öffentliches Zeigen. Auf allen Formaten operiert Imbert mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, mit leichten Zeitlupen oder Zeitkompressionen. Damit zeigt sich

5 Vgl. hierzu auch die Überlegungen zur Wahrnehmung der Fotografie in Hubert Fichte: *Die Geschichte der Empfindlichkeit*, Frankfurt a. M. 1987-2006.

6 Walter Benjamin: »Der Surrealismus«, in: *Gesammelte Schriften* 2.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 295-310, 310.

7 Vgl. Max Ernst: »Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage.« Max Ernst: »Au-delà de la peinture«, in: *Œuvres de 1919 à 1936. Cahiers d'Art Special Issue* (1937), 13-46, 31.



ein Ungenügendes, ein Fehlerhaftes in den Abbildungen, das den fotografisch-ontologischen Status der Bilder<sup>8</sup> in Frage stellt zugunsten eines dokumentierenden, der das Mediale der Prozedur selbst ausstellt. Gleich eingangs gerät der normalerweise homogene Fluss, der Einzelbilder in Bewegungsillusion transformiert, ins Stocken. Normalität gerät ins Straucheln. Bereits die allererste Einstellung des Films auf einen Strand und Meereswellen, aufgenommen mit 6 Bildern pro Sekunde, zeigt ein nicht mehr rollendes, sondern ruckendes Meer: Von Anfang an weist der Film insistierend auf seine eigene Struktur von Einzelbildern hin, die als selbst nicht wahrnehmbarer Grund jede Film- und Videowahrnehmung konstituieren. Andersherum setzen wir die wenigen Einzelbilder der Filmsequenz bereits zu einer Bewegung zusammen, so wie aus einzelnen historischen Aufnahmen Geschichte konstruiert oder wenigstens konjektiert wird. Imberts Film hingegen richtet die Aufmerksamkeit auf die Zwischenräume.

Die Bild-für-Bild-Struktur wird im Verlauf des Films weiter störend eingesetzt, um Irritationen der Wahrnehmung hervorzurufen und auf das Medium und das Mediale im Entwurf aller Geschichtsbilder zu richten. Ganz genauso wird die Blatt-für-Blatt-Organisation des Albums zur Voraussetzung für die Wahrnehmung jener konstitutiven Störung der Filmerzählung, des Fehlens von bestimmten Postkarten der Serie aus dem Album. Beide Formen der Störung, die des Filmischen und die der Albumserie, intervenieren an der Grenze des Bewussten. Die Störungen adressieren nicht die abgebildeten Motive, sondern deren Wahrnehmung.

Vier Aspekte lassen sich an Henri-François Imberts Film hervorheben, die über seine spezifische Recherche hinaus Momente und Praktiken des Albums an der filmischen Erfahrung auskristallisieren lassen: Das wäre *erstens* die Aufmerksamkeit für die Materialität des Medialen, die als Organisation und Inszenierung filmischer Oberflächen in ihrer Körnung oder Zeilenstruktur der Bilder sichtbar wird. Genauso wie alle Formen von Alben zeichnet sich der Film durch spezifische und heterogene Materialien und Materialitäten aus, welche die Sinne physisch ansprechen, welche sich an das Haptische der Wahrnehmung richten. Damit rückt nicht nur eine Ästhetik der Einzelbild- und, für das Album, der Einzelblatt-Struktur in den Blick, sondern auch eine Logik der leeren Seite, der Leerstelle, die auf ein konstitutives Fehlen verweist.

Die Konstellation des Albums scheint, *zweitens*, immer ein Rätsel aufzugeben, die Frage nach einem Sinn oder einer inhärenten Logik, die die Betrachter des Albums zu entdecken suchen, nach einer Intention, einer geheimen Botschaft, der die Logik der Bilderreihe folgt. Die auf den ersten Blick narrative Kohärenz der Bilder-geschichte bezeichnet nur *einen* Aspekt des Albums. Ein zweiter zeigt das Symptomatische der Bilderanordnung, das auf eine weitere, verborgene Geschichte aufmerksam macht. Vor allem im Blick fremder Betrachterinnen entfalten Fotoalben eine symptomatische Logik, die den Beteiligten, Betroffenen, auf den Fotos

8 Vgl. zu diesem Begriff André Bazin: »Ontologie des photographischen Bildes«, in: *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, 33-42.

Getroffenen zunächst nur als Reihe von kontingenten Momenten erschienen sein mögen. In seinem Film entdeckt Imbert aufgrund von Irritationen, die einige Bilder bei ihm auslösten, Zusammenhänge, die sich erst aus der Konstellation der Bilder ergaben und dann weitere Bildserien in ihren Kontext, in ihren Bann zogen. Diese Kontexte entstanden erst im Laufe der Recherche, entwickeln sich mit der Dauer der Betrachtungen, im weiteren Zirkulieren der Postkarten, deren määndernde Wege Imbert verfolgt.

Einem antiquarischen Interesse an Alben, das eine dokumentierende Qualität an ihnen schätzt, steht, *drittens*, eine verschobene Zeit der Lesbarkeit gegenüber, die ihre Botschaft erst im Nachhinein und aus der Zukunft, mit anachronistischen Entwicklmethode<sup>9</sup> sozusagen<sup>9</sup> zu entziffern weiß. Das Album fordert eine nichtlineare Zeit der Wahrnehmung heraus, die sich nicht zuletzt im wiederholten und wiederholenden Betrachten – oder im Falle von Musikalben im immer neuen Anhören – manifestiert. Diese Struktur können Filme in nicht-linearen, zirkulierenden Montagen aufnehmen. In Imberts Film ist diese Zeitstruktur darüber hinaus durch die Figur der Postkarte verstärkt, die zwar eine institutionell gesicherte Sendung in die Zukunft versprechen will, gleichwohl nie mit Sicherheit antizipieren kann, was sein wird, was und wie erinnert werden kann, welche neuen Medien die Wahrnehmung der alten verschieben. Ein Film wie *album souvenir* entspricht selbst solch einer postalischen Sendung. Über viele Jahre wurden seine Elemente gesucht, gesammelt und zusammengesetzt, schließlich gesendet, ohne dass ein zukünftiges Publikum voraussehbar war, dessen Blick auf die Vergangenheit antizipiert werden könnte, so wenig wie sich die medialen Bedingungen antizipieren lassen, unter denen künftige Filme, Postkarten und Alben wahrgenommen werden.

Zuletzt, *viertens*, sind Alben verbunden mit einem migrierenden Gedächtnis. Könnten sie einerseits als transportabel und mobil bezeichnet werden, als Objekte, die von Flüchtenden, Reisenden und Migranten anstelle eines festen Heimat-Ortes mitgeschleppt werden, so lassen sie sich andersherum genauso als Orte bezeichnen, die unabhängig von allen Bewegungen Heim und Heimlichkeit bewahren. Alben, Postkarten und Filme übertragen, wie William J. T. Mitchell es in seinem Aufsatz »Wandernde Bilder« entwickelt hat,<sup>10</sup> außerdem Kulturtechniken des Sehens, ein Moment, das Imbert zwischen den Medien einsetzt, wenn er Wahrnehmungsformen des Albums ins Kino trägt.

9 Walter Benjamin nimmt die Metapher einer lichtempfindlichen Platte, auf der die Vergangenheit ihre Bilder deponiert und für welche erst die Zukunft eine angemessene Entwicklerflüssigkeit bereitstellen wird, von André Monglond. Vgl. Benjamin: »Anmerkungen« (Anm. 2), 1238.

10 W. J. T. Mitchell: »Wandernde Bilder: Totemismus, Fetischismus, Idolatrie«, in: *Bildtheorie*, hg. v. Gustav Frank, Frankfurt a. M. 2008, 396-411.

## II.1 Materialitäten

Film und Album funktionieren zunächst beide durch ihre konstitutive Verschränkung von Kontinuität und Diskontinuität: Nur durch die Serialität von Einzelkadern wird der projizierte Film zu einem sich bewegendem Bild, nur durch deren Kombinierbarkeit lässt er sich montieren. Nur durch die Inszenierung und durch eine mögliche Kombination von Einzelbildern oder Einzeldingen wird das Album zu einer bestimmten Erfahrung, in der sich Kontingenz und geschichtlich konsequente Logik verbinden. Beide, Film und Album, speisen sich aus der dichten und singulären Beziehung, die sie zwischen Bildern und Dingen etablieren. Beide, Kino und Album, rekurrieren auf die Materialität ihrer Elemente, wenn sie Geschichte machen, beide müssen sich bei den »letzten Dingen vor den letzten«<sup>11</sup> aufhalten. Und beide überschreiten diese reine Materialität zugleich, indem sie damit operieren, dass Dinge und Bilder untereinander neue spezifische Beziehungsformen, Sichtbarkeiten und Diskurse generieren. An dieser Stelle unterscheiden sich Analysen filmischer Formen der Geschichtsschreibung dadurch, dass sie entweder die Geschichtlichkeit der abgebildeten Dinge verfolgen oder aber die Logik medialer Verfahren der Bildgebung untersuchen. Die Geschichtlichkeit eines Films oder eines Albums kann entweder in den Bildern, ihren Sujets, Gegenständen und Motiven erkennbar werden oder aber in der Weise ihrer Sichtbarmachung, in den Tropen der Montage oder der unterschiedlichen Bearbeitung ihrer Oberflächen. Mnemotechniken des Kinos sind eine Frage der Bildbeziehungen, und das heißt auch, der nicht wahrnehmbaren technischen Verfahren eines Films. Zur Diskussion steht also, ob kinematografische Geschichtsschreibung Formen fotografischer Evidenz zu untersuchen habe oder aber kulturelle Konstruktion von Geschichtlichkeit in filmischen Formen und selbstverständlich deren Zersetzung, die wiederum historische Korrespondenzen herstellen wird. Ausgehend von den Charakteristiken des Albums, seinen Blätter und seinem Blättern, wird deutlich, dass die Unterscheidung von Bildlichkeit und Verfahren für Erinnerungsprozeduren im Kino letztlich nicht exklusiv ist. Film, Zelluloid, ist immer beides: Es ist als Trägermaterial Grundlage für fotografisch authentifizierende Aufzeichnung, und es eröffnet aufgrund seiner Struktur zugleich bestimmte Verfahren, die Zeit der Geschichte zu konstruieren.

Für das Album gilt Ähnliches. Etymologisch bereits verweist das Album auf seine Einschreibefläche, seinen Unter- oder Hintergrund, das Weiße, *albus*, das seinen Zusammenhang konstituiert. Das Album zeichnet sich dadurch aus, dass es eine Fläche oder Oberfläche darstellt für die Konstellierung von Bildern, Klängen oder Texten. Das heißt auch, nicht das einzelne Bild, sondern die Logik des Verhältnisses der Bilder, ihre Folge und Abfolge, ihre Zwischenräume charakterisieren das

<sup>11</sup> Vgl. Siegfried Kracauer: *Geschichte – vor den letzten Dingen*, übers. v. Karsten Witte, Frankfurt a. M. 1971. *History. The Last Things Before the Last* ist der Titel der posthum erschienenen amerikanischen Originalausgabe von 1969.

Album, und damit ist es vor allem eine Serie von leeren Flächen, weißen oder auch schwarzen Seiten – ein permutabler Seh-Raum, der durch seine Medialität gekennzeichnet ist. Doch wie das Weiß einer weißen Seite historisch und medial nicht dasselbe ist, das Weiß von Lichtenbergs *Sudelbüchern* ein anderes ist als das einer Seite von Melville, von Mallarmé oder jener blanken Seite Tania Blixens, so unterscheidet sich auch das materielle und mediale weiße Licht am Grund aller Filme. Das weiße Projektionslicht des Kinos, das wie in der Malerei immer vertikal steht und aus reflektiertem Licht auf Leinwand entsteht, ist anders als das Weißliche der Röhren von Nam June Paiks frühen Fernsehbildern oder das eines leuchtenden LCD-Schirms, mit dem wir Filme auf unseren Monitoren, wie Nabokov im Bett liegend, anschauen. Ausgehend davon könnte man Filmformate, also Super-8, -16 oder -35 mm sowie die unterschiedlichen Videostandards als Formen betrachten, das Weiß des Kinolichts je anders zu modellieren, je anders leuchtend und leer werden zu lassen. Trägermaterialien und Übertragungswege verändern Bilder durchaus.

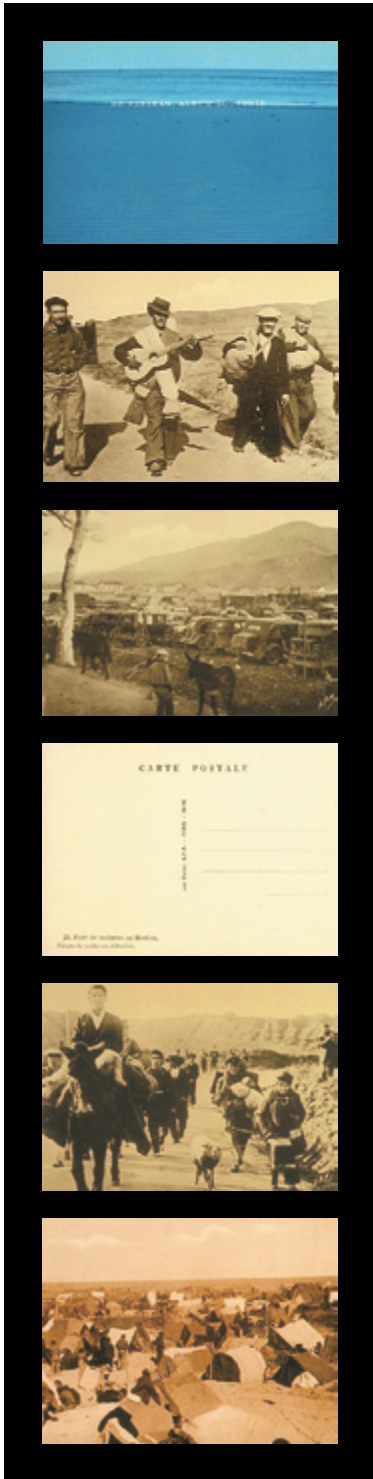
Aus der Konzentration auf die Medialität als Speicher und Übertragungsmaterial ergibt sich eine dem Album abgesehene Logistik des leeren Platzes, die die Organisation auch des Films von Imbert bestimmt.

Programmatisch beginnt *No pasarán, album souvenir* mit einem Schwarzbild, dem, sehr leise, ein kaum wahrnehmbares, kaum identifizierbares Geräusch von Wellen auf der Tonspur entspricht, ein undeutliches Rauschen, das den Bildern und Botschaften immer wieder unterlegt sein wird und unvermutete Verweise stiftet, bis hin zur letzten Einstellung des Films, das Flüchtlinge des französischen Lagers Sangatte aus dem Irak und Aghanistan am Strand des Ärmelkanals zeigt.

Auf dem einleitenden Schwarz erscheinen im Film Titel, klein, in simpler, schreibmaschinenartiger Typographie, eher im Stil von Notizen denn als programmatische Ankündigungen. Das erste Bild nach dem Schwarzfilm zeigt unvermittelt eine randlose bläuliche Aufnahme eines weiten Sandstrands, in der Ferne das Meer, eine hochgezogene Horizontlinie, ein blasser Himmel, links im Bild kaum noch sichtbar eine Markierung, die eine Boje sein könnte, ein schwankendes Sicherheitssystem. Ohne Rand, ohne Rahmung und festen Anhaltspunkt im Raum aufgenommen, erinnert diese Einstellung an Kleists Kommentar zu Caspar David Friedrichs Seelandschaft, dass diese auf den Betrachter wirke »als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.«<sup>12</sup> Die erste Einstellung von Imberts Film ist deutlich als herausgerissener Ausschnitt aus einem größeren und vermutlich unüberschaubaren Zusammenhang inszeniert, als Einzelblatt, das Einbindung verlangt.

Bemerkenswert ist an Imberts Einstellung, dass die Wellen nicht kontinuierlich, buchstäblich nicht fließend oder rollend ans Ufer schlagen, sondern in seltsam ruckartigen Bewegungen. Das Filmbild ist als technisches Verfahren, welches sich durch gewisse Dysfunktionen bemerkbar macht, in den Blick gerückt, und aus dem leichten Schwanken der im Wind instabilen Handkamera wird deutlich, dass wir

<sup>12</sup> Heinrich von Kleist: »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in: *Berliner Abendblätter* (13. 10. 1810).



Henri-François Imbert: *No pasarán*, album souvenir (F 2003) Filmstills, Montagen.

es mit sehr einfachem Aufnahmegerät zu tun haben, das sich durch eine grobe Körnung des Bildes und variierende Farbigkeit als 8-mm-Format zu erkennen gibt. Ein paar minimale Gitarrenakkorde sind in den Vordergrund des Akustischen gesetzt, und nach weiteren spärlichen Titeln setzt eine Stimme aus dem Off ein, die Stimme des Rechercheurs, wie deutlich werden wird, die des Autors. Dessen Erzählung beginnt, wie Erinnerungen stets beginnen: »Un jour, lors'que j'étais enfant ... eines Tages, als ich noch ein Kind war.« Das Bild des leeren Strandes, das unseren Blick im Raum bereits desorganisiert hat, zeigt sich damit als mögliches Erinnerungsbild, als Bild, in dem der Blick des damaligen Kindes wiederholt wird, ganz genau wie Bilder aus einem Fotoalbum Dinge und Menschen zeigen und zugleich den Blick rekonstruieren, der zur Zeit der Aufnahme und desjenigen, der zur Zeit der Montage des Albums im Spiel war. Der Status des Bildes ist damit auch zeitlich destabilisiert.

Parallel zu dieser filmischen Eröffnung unterschiedlicher Möglichkeiten, Blicke und Sehweisen zu konstellieren, wird die einfache Chronologie der Recherche zusammengefasst: Als Kind stieß Henri-François Imbert im Hause seiner Urgroßeltern auf ein Postkarten-Album. Einige unter den Postkarten, die offenbar niemals verschickt worden waren, fallen ihm ins Auge, weil sie auf den ersten Blick unbedeutende Szenen aus dem französischen Ort Le Boulou an Fuße der Pyrenäen, dicht an der spanischen Grenze, darstellen, rätselhafte Bilder, mit deren Motiven Imbert zunächst nichts anzufangen weiß. Mit dem nächsten Schnitt werden diese Postkarten auf schwarzem Grund wie auf einem Albumblatt gezeigt. Sie sind an den Rändern so geriffelt, wie es früher, nicht nur in Frankreich, familiäre Fotografien waren, die ein Fotograf herstellte. Unter diesen Postkarten zeigt Imbert beispielsweise die Aufnahme einer Ansammlung alter Autos, die auf einem Grundstück bei Le Boulou geparkt sind. Aus Angaben auf der Rückseite der Postkarten schließt Imbert, dass sie zu einer ganzen Serie gehören, deren numerische Logik eindeutig ist, deren Gegenstand und Zusammenhang ihm jedoch absolut unerklärlich sind.

Imberts Erläuterungen zu diesen Fotos, die, als gedruckte und gerahmte Postkarten, im Album versammelt wurden, sind von langen Pausen unterbrochen, so dass wir die Bilder in ihrer ganzen Stille betrachten, einem Schweigen der Bilder ausgesetzt sind, wiederum ohne festen Anhaltspunkt, ohne klare Rahmung. Der Film, so scheint es an diesen Stellen, bleibt in der Zeit stehen. Fast minutenlang unterbricht solche Stille den Fluss des Kommentars unter einer bestimmten Postkarte aus der Serie, die Imbert erst nach langen Recherchen auf einem Flohmarkt findet: Frankistische Soldaten sind darauf zu sehen, posierend, die Hand erhoben zum faschistischen Gruß, ihrerseits begrüßt von französischen Soldaten. Die folgende Postkarte, *la carte suivante*, zeigt schließlich, was Imbert suchte, die zusammengetriebenen republikanischen Milizionäre, Spanienkämpfer, allerdings ohne dass auf diesem Bild noch die Infrastruktur eines Lagers zu sehen wäre. In seinen harten Bildschnitten und –ausschnitten auf dem vagen Grund historischer Rekonstruktion verweist der Film auf das notwendige *hors-champ* jeder Recherche, einen Raum der Konjektur, der Berechnung, der sich allerdings auch dem Zufall öffnet.

Eine leere Fläche, ein unbekanntes *hors-champ*, das auch ein Off ist, stellt die Basis jeden Albums dar und wird im Film von Imbert nicht zuletzt durch die Tonspur hergestellt. Die spärlichen Gitarrenklänge am Anfang des Films sind auch dazu da, die anschließende Stille hörbar zu machen, als eine ent-rhythmisierte Zeit, in der wir uns in der Betrachtung verlieren, anders als in Fernsehdokumentationen und Nachrichtensendungen, in denen Bild und Kommentar, je katastrophaler ihr Gegenstand, durch Musik rhythmisiert werden. Imberts Montage reißt die Bilder aus der metrischen Zeit. Durch diese Verfahren adressieren die Bilder uns, obwohl sie nicht eigens an uns geschickt wurden, wie der Film.

Im Laufe der weiteren Recherche wird Imbert auf immer neue Postkartenserien stoßen, die Zusammenhänge revidieren, neue Verstrickungen aufwerfen. Die alten Autos etwa lassen sich auf anderen Postkarten als jene der flüchtenden republikanischen Kämpfer identifizieren, die vermutlich von Frankisten oder Franzosen konfisziert wurden. Mit der Zeit der Recherche werden die Postkartenansichten von Le Boulou zu einer Serie von fotografierten Tatorten. Zugleich sind es Tatorte, die, darauf verweist die Postkartenstruktur, gezeigt und öffentlich gemacht werden sollten, zurückgehalten nur im geschlossenen Band des Albums.

Der Film wiederum öffnet das Album programmatisch in der optischen wie der akustischen Bearbeitung. Insbesondere der Kommentar entsichert jede vermeintliche Ordnung des Postkartenalbums, wenn er die Geschichte historischer Ereignisse erzählt, als seien sie persönliche, als entstammten sie einem Fotoalbum, und zwischendurch geraten alte Familienbilder in die Serien der Lager. Imbert spricht seinen Kommentar mit einer Stimme, die wiederum ihre Materialität hervorhebt, die im Studio sehr trocken, ohne Hall, als in einem intimen Raum aufgenommen ist und auf diese Weise ihre eigene Qualität und Körnung vorweist.<sup>13</sup> Fast flüsternd spricht er zum Zuschauer, »comme si j'étais assis à coté de lui, comme si je lui parlais au creux de l'oreille.«<sup>14</sup> Wenn Imbert, nachdem er den Film zwei Jahre lang, zu Hause, immer wieder um- und umgeschnitten hat, diesen auf den Weg der Fernsehanstalten und Kinounternehmen verabschiedet, während seine Stimme aus dem Off weiterhin familiär bleibt, unterläuft er systematisch die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichkeit, ganz genau wie ein Album, das, produziert im vertrauten Rahmen, in seinen formalisierten Beschriftungen eben nicht nur die Angehörigen, die Familie, die Gruppe, sondern zugleich einen kulturellen Raum der Öffentlichkeit jenseits davon adressiert. Auf diese Weise changieren Heimliches und Unheimliches des Albums und des Films.

13 Vgl. dazu Mladen Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Aus dem Englischen von Michael Adrian und Bettina Engels, Frankfurt a.M. 2007. Darin besonders das Kapitel 3, »Die Physik der Stimme«, 80-111.

14 Vgl. Caroline Lamarche: *Ce qui fait frontière*, édité à l'occasion de la parution en DVD de trois films de Henri-François Imbert aux Editions Montparnasse dans la collection *Le geste cinématographique*, Paris 2004.

Die Ordnung des Albums eröffnet die Entdeckung einer leeren Seite, eines Fehlens, eines Verlustes sehr schnell. Anders als das Fehlen einer symbolischen Signatur im Archiv jedoch trägt die materielle leere Seite eine Ambivalenz, die Tania Blixen in einer Erzählung entwickelte:<sup>15</sup> Die leere Seite kann eine einfache Pause, eine Auslassung, eine Synkope und nichts als eine ästhetische Zäsur bedeuten, oder aber auf einen Riss, ein Fehlen, eine Verweigerung und auf Gewalt hinweisen. In der Kinoästhetik wird das insofern komplexer, als Off und *hors-champ* weitere Varianten der Verweisung auf Fehlen oder aber auf fehlende Verweisung ermöglichen.

## II.2 Indizien

Vom Verfahren des Albums hat Henri-François Imbert zunächst das Materielle und Zufällige der Zusammenstellung adaptiert, Prinzipien im Übrigen, die Siegfried Kracauer in seinen Thesen zur Geschichte als Gemeinsamkeit von Fotografie und Geschichtsschreibung bezeichnet hat: Kameras speichern auch das, was keiner wissen, gesehen haben oder wahrhaben will. Fotografische Medien nähren sich, genau wie historische Studien, vom Widerstand des Singulären gegen allgemeine Aussagen oder Ideologien, deshalb ist die Kamera für Kracauer Vorbild des Historikerauges. Er fügt hinzu, die Botschaft einer fotografisch aufgenommenen Geschichte sei präzise dort zu entdecken, wo sie auch im Album auftaucht, im *albus*, dem Weißen, zwischen den Bildern: »Soviel ist sicher: die [Botschaft] findet sich nicht unter den Auseinandersetzungen jener Zeiträume, sondern ist versteckt in ihren Zwischenräumen.«<sup>16</sup>

Mit dem Hinweis auf die diskreten Elemente und ihre potentielle Kombinierbarkeit, die das Prinzip des Albums konstituiert, sowie auf die besondere Bedeutung der Materialität seiner Aufzeichnungs- oder Einklebeflächen ist dessen Bedeutung für eine Erinnerungsstruktur noch nicht ausreichend erfasst. Ein Album wird sich auch durch die Praktiken charakterisieren lassen, die es eröffnet. Ein Album versammelt, kombiniert und bindet zusammen, was sich erst in dieser Gebundenheit als heterogen erweist. Aus seiner Anordnung von Bildern, Texten, Noten oder Klängen treibt das Album als Kulturtechnik Differenzen hervor und evoziert eine Form des Anschauens, die das Vielfältige, Unterschiedliche, Widersprüchliche seiner Sammlung und sogar minimale Abweichungen und Mikrodifferenzen hervorholt. Die Elemente werden nicht einer Allgemeinheit unterstellt, sondern in ihrer Besonderheit und Unvergleichlichkeit zusammengebunden und provozieren so die Aufmerksamkeit für Unterschiede. Diese sinnliche Form der von der Differenz getragenen Geschichtsschreibung hat Kracauer von jedem guten

<sup>15</sup> Tania Blixen: »Die leere Seite«, in: *Letzte Erzählungen*, übers. v. Barbara Hennings, Zürich 1986, 145-154.

<sup>16</sup> Kracauer: *Geschichte* (Anm. 11), 20.



Historiker verlangt: »Gerade die Natur seiner Streifzüge mag ihm eine Sprache auferlegen, die notwendig ästhetisch ist: ihre eigentümliche Schönheit bezeichnet jedoch nur die Tiefe seines Verstehens; [...] In dem Maße, wie er Kunst hervorbringt, ist der Historiker kein Künstler, sondern ein vollkommener Historiker.«<sup>17</sup>

Diese Beschreibung ästhetischer, sinnlich vermittelter historischer Erkenntnis gilt mit Sicherheit für Henri-François Imberts Filmarbeit. Seine Filmrecherche beginnt damit, dass das alte Album als Papier- und Postkartenalbum aufgelöst wird und ein neues Album auf der Basis der Filmprojektion entsteht. Die Bilder werden aus dem Band des Films hervorgehen.

Henri-François Imberts Recherchen in Zeitungsarchiven, Postkartenverlagen, seine Suche nach Fotografien und den Fotografen, die einst Negative der Aufnahmen aus den dreißiger Jahren an die Postkartenverleger verkauften, Bilderjagden auf Flohmärkten bei Händlern, die ihm wiederum weitere Postkarten-Serien zu spielen, und Interviews mit Augenzeugen aus den Lagern der dreißiger Jahre, als Standbilder und in filmischen Serien, in verschiedenen fotografischen Qualitäten und Farbigkeiten, sind im Film als lose Elemente collagiert. Die gleichen Orte am Rand der Pyrenäen werden als Postkarten aus verschiedenen historischen Zeiten nacheinander eingeschnitten. Die Montage zeigt, dass in Argelès-sur-Mer, wo in den dreißiger Jahren Flüchtlinge am Strand zusammengepfercht wurden, vorher und nachher, vermutlich auch zur gleichen Zeit Badebetrieb herrschte oder dass dort, wo ein *camp de concentration* war, nun ein *Camping* ist. Die Ferienpostkarten hat derselbe Verlag herausgegeben, der auch die Postkarten von den Lagern vertrieb.

Ausgehend von den Ansichten der Karten unternimmt Imbert eine Reise durch den Süden Frankreichs, um anhand von markanten Landschaften, Gebäuden und immer wieder durch den möglichen Blick auf das Meer Standorte der Lager zu identifizieren. Eine Odyssee auf der Grundlage eines Buches, auf das er stieß, eine unwillkürlich orpheische Reise auch, wie Kracauer sie für alle Historikerinnen beschreibt, die ihre Figuren auf der Forschungsreise ergreifen und denen sie wieder entswinden, weil sie sich selbst auf dem Weg verändert haben.<sup>18</sup> Aus Montage der Fundsachen dieser Reise rekonstruiert sich ein Gedächtnis, das am Fuße der Pyrenäen jahrelang offen dalag, dennoch an der Oberfläche versteckt wie Edgar Allan Poes entwendeter Brief: das Gedächtnis der Lager, der flüchtenden Spanienkämpfer war serienweise auf Postkarten abgebildet, aber niemand, zumindest in Imberts Umgebung, hat es gesehen. Die fundamentale historische Recherche von Juan Carrasco, auf die Imbert stößt, die ihn leitet und seinem Film den Titel gibt, *Album-souvenir*, ist inzwischen kaum noch erhältlich.<sup>19</sup> Denkmäler und Erinne-

<sup>17</sup> Ebd., 203.

<sup>18</sup> Ebd., 97 ff.

<sup>19</sup> Juan Carrasco: *La odisea de los republicanos españoles en Francia: 1939-1945 = Album-souvenir de l'exil républicain espagnol en France (1939-1945)*, prólogo de Eliseo Bayo, Perpignan 1980.

rungssteine jedenfalls geben falsche Informationen, sprechen von Wegen in die Freiheit, wo Imbert Spuren von Deportationen in neue Gefängnisse und Lager entdeckt. Die einzelnen, verstreuten Postkarten des Albums haben die Mitteilung so lange verborgen, bis der Film die wiedergefundenen Ansichten zusammensetzt und sich Hinweise auf den Weg der Spanienkämpfer nach 1939 einstellen. No Pasaràn, jene Parole aus dem spanischen Bürgerkrieg, welche die Zuversicht ausdrückte, dass die Truppen Francos und die seiner italienischen und deutschen Verbündeten nicht durchkommen und das schöne rote Madrid einnehmen würden, erfährt eine katastrophale Wendung und heißt nun auch, dass die Verteidiger der Republik auf der Flucht vor den Truppen der aufständischen Frankisten im vermeintlich neutralen Frankreich als Feinde isoliert, als Kommunisten diskreditiert, enteignet, in Lager gesperrt und zuletzt von den deutschen Besatzern weitertransportiert, abtransportiert wurden. Erst die Konstellationen der Bilder lassen jene kleinen Differenzen erscheinen, die aus der Postkarten-Dokumentation einer Flucht die Erzählung einer Kollaboration Frankreichs machen, oder genauer, die verschwiegene Geschichte von Kollaborateuren, die Imbert auf diskrete Weise als Familienalbum, Familiengeschichte thematisiert.

In Imberts Verfahren kann die Serie des Albums als epistemologisches Modell für den Film und sein Gedächtnis gelten: Die Wirksamkeit eines *paradigma indiziario*, wie Carlo Ginzburg es beschrieben hat, zeigt sich auch beim Anschauen oder Anhören von Alben, und gerade in der Praxis der Wiederholung, des erneuten Durchblätterns.<sup>20</sup> Nebensächliches wird zum Symptomatischen, zum Indiz. Daraus lässt sich die Konjektur auf ein Unbekanntes ziehen, auf ein Verborgenes, vielleicht Geheimnisvolles, wie es anfangs im Film heißt, das in jedem Album zu stecken scheint: Wie Sherlock Holmes Verbrecher oder Sigmund Freud die Neurosen seiner Patientinnen aufgrund solcher Mikroabweichungen identifizierte, so legt ein Album Geschichten zwischen und unter den Dingen frei. Es folgt der Logik der Abduktion, der Entdeckung eines neuen und überraschenden Zusammenhangs unter den Details der Beobachtung, die nicht im Hinblick auf ein Allgemeines betrachtet werden müssen. Ginzburg konstatiert solche Diagnostik aus dem Detail auch für Historiker: »Wie die medizinische Erkenntnis ist auch die Erkenntnis der Geschichte indirekt, durch Indizien vermittelt, konjunktural.«<sup>21</sup>

Auch im Film von Imbert ist eine zwar in Dokumenten vorliegende, aber nicht zu einem historischen Kontext versammelte Geschichte als konjekturales Verfahren angelegt. Als unaufhörliches Denken im historischen Prozess. Wenn er auf zwei Postkarten unter dem Titel »arrivée des refugiés« mit identischen Einstellungen auf den Bahnhof von Bram stößt, auf denen gezeigt wird, wie Hunderte von Flüchtlingen aus einem Zug ausgeladen werden, macht er darauf aufmerksam, dass

20 Vgl. Carlo Ginzburg: »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995, 7-44.

21 Ebd., 20.

auf der einen Karte alle Türen des Zuges offen, auf der anderen alle geschlossen sind, und beginnt zu ermitteln, welche Zeiträume zwischen den Aufnahmen gelegen haben werden und wie viele Tausende von Flüchtlingen daher inzwischen durch die Bahnbeamten abgefertigt worden sein müssen. Imberts Film ist eine Schule des Sehens, der Aufmerksamkeit für Indizien auf den scheinbar konfektionierten Postkarten, aber auch auf den Blick ins zeitliche und räumliche *hors-champ*, da wo die Lager liegen.

Nach verschiedenen Postkartenbildern des Strandes bei Argelès, Aufnahmen vom heiteren Strandleben im mehr oder weniger kontrastreichen Schwarzweiß der dreißiger und vierziger Jahre, und in schrillen Agfacolorontönen der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre, gibt es eine wiederum leicht ruckende Super-8-Aufnahme, in der starker Wind den Sand aufwirbelt, die Horizontlinie unscharf werden lässt, die bunten Sonnenschirme zucken lässt und die Sonnenbadenden aufscheucht. Angesichts dieser Strandbilder, sagt Imbert zuerst, erschienen ihm alle jene Nachrichten über die Lager, die er gesammelt habe, unwirklich: »Tout ce que j'avais pu lire ou entendre sur des camps semblait tout à coup complètement irréel.« Nach einer langen Pause spricht er dann über Berichte aus dem Lager bei Argelès, in denen vom Wind die Rede ist und einer bestimmten Bestrafung von Häftlingen, die in einer Art Käfig dem scharfen Sandsturm ausgesetzt wurden. Das Album erzählt eine Film-Geschichte des Windes und eine der Empfindlichkeit zugleich.

### II.3 Topologie

Das paradoxe Gedächtnis des Films, das im Kino immer aus der Zukunft auf uns zu kommt, ist dem eines Albums in verschiedenen Aspekten vergleichbar. Obwohl Album und Film gleichermaßen in zeitlicher Richtung zu funktionieren scheinen, obwohl Anfang und Ende in beiden emphatisch markiert sind, provozieren beide eine topologische Ordnung der Wahrnehmung eher denn eine chronologische. Beide operieren relational, in Beziehung zu einer Zeit der Erinnerung. In dem Maße, wie die Montage einem Film neue Bilder hinzufügt, verlangt sie eine erneute Betrachtung der bereits projizierten.

Auch das Album evoziert die Wiederholung, das immer neue Durchblättern oder Durchhören unter verschiedenen Bedingungen, die sich dann selbst in die Erinnerungsstruktur des Albums eintragen: die Lieblingsseiten knittern, die Lieblingsrillen knistern sich ins Material. In die Serie der Bilder wird damit durch die Betrachtung historische Zeit als persönliche eingetragen. Solche Spuren des Gebrauchs, sichtbar als Kratzer und Knicks in Film- und Videokopien, lassen sich für eine digitale Version, auf der Imberts multiformatiger Film vertrieben wird, kaum nachweisen. Er trägt der Struktur durch Wiederholungen und neue Anordnungen von Bildern in der Montage Rechnung. Solche mäandernde Montage bestimmt viele essayistische Filmformen, sei es im Sinne dialektischer Montage nach Sergej

Eisenstein, die aus der Kontrastierung von Bildern Gedanken schlagen will, oder in der Tradition der Intervalle, wie Dziga Vertov sie konzipierte, in denen Serialität und Rhythmus der Bilder gegen eine zugrundeliegende Metrik gesetzt sind und wiederum aus, dem Weiß des Films als Medium die Wahrnehmung neuer Zusammenhänge entsteht. Es ist das Kino, das sich auf diese Weise in die Wahrnehmung einträgt und das Gedächtnis umschreibt.<sup>22</sup>

Imberts Film nimmt in der Montage immer wieder Postkarten auf, die schon einmal gezeigt worden waren, um sie in neuen Konstellationen aus einer anderen Perspektive zu sehen zu geben. Am Ende des Films, wenn deutlich wird, dass die Wege der Flüchtenden in die Freiheit führen, wird man die singenden Spanienkämpfer auf einer der ersten Postkarten anders sehen und wird sich selbst und den eigenen Blick auf diese Postkarten aus einer Beobachterposition betrachten. Der eigene Blick wird in diesem Film wie in anderen essayistischen Formen historisch, bevor er sich ändert.

Am Ende des Films kursieren die Postkarten, als Einzelne, unter den Flüchtenden in Sangatte, die ihre eigene Situation mit denen der abgebildeten Milizen des spanischen Bürgerkriegs vergleichen und eine weitere Schicht der Migrantengeschichte anlagern. Hier beginnen die alten Postkarten Spuren der wiederholten Betrachtung zu sammeln. In dem Maße, wie sie abgeblättert, abgegriffen sind, hat sich eine Geschichte der Flüchtlingslager in Frankreich darauf abgelagert. Die Figur der Postkarte verstärkt die repetitive Zeitstruktur und setzt sie in den Kontext der Sichtbarkeit: ein Medium, das, wie Derrida schreibt, zirkuliert »wie ein offener aber unlesbarer Brief«. <sup>23</sup> Das Wissen der Postkarten von Le Boulou muss zirkulieren, um historisches Wissen zu werden.

Die entleerte Oberfläche, auf der Imbert Geschichte sichtbar macht, der leere Raum des Sehens, in dem die Bilder zueinander konstellierte werden, ist nicht nur durch den Ton und feste Kamera-Einstellungen auf schwarzen Untergrund gesetzt, auf dem die Postkarten auftauchen. Sie wird vor allem durch eine leere Zeitstruktur hergestellt, eine leere Dauer, aus der der Film seine heterogenen Eigenzeiten generiert. Auch das geschieht als Überrumpelung der Wahrnehmung, etwa in den stillen Strandansichten, die durch die Super-8-Aufnahme unterbrochen werden, oder durch sehr lange Einstellungen aus einem fahrenden Zug, die die unbeschreibliche Weite des Midi in unendlichen Variationen von Farbtönen nahelegen, aber auch die Frage aufwerfen, was und wie man sieht, wenn man Lager übersieht. Eine weitere Desorganisation homogener Zeit geschieht dadurch, dass nach langen seriellen Bildmontagen dreimal, unvermittelt, Personen in synchronen Videoaufnahmen eingeschnitten sind, die ihre Geschichte vor der Kamera erzählen. Nicht

22 Vgl. Ute Holl: »Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um!«. Modelle und Montagen filmischer Bildatlanten«, in: *Der Bildatlas im Wandel der Künste und Medien*, hg. v. Sabine Flach/Inge Muenz-Koenen/Marianne Streisand, Zentrum für Literaturforschung Berlin, München 2005, 251-270.

23 Jacques Derrida: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits 1*, Berlin 1982 und 1987, 18.

Authentifizierung von Augenzeugen ist der Effekt dieses Verfahrens, sondern die Unterbrechung der Zeit der Wahrnehmung, die sich gegen die chronologische Zeit wendet.

Obwohl das Album als Postkarten- aber auch als Fotoalbum damit gewissermaßen eine vormoderne Ästhetik in die Zeit der Rezeption reproduzierbarer Kunstwerke trägt, ist Kinoästhetik im Hinblick auf Zeitentwürfe der des Albums verwandt. Auch in historischen Kinoformen geht der Wunsch, zu konservieren und zu archivieren, mit einer antizipierenden Perspektive auf Zukunft einher und da mit einem Moment blinder Naivität, Bilder festhalten zu können und zu präparieren für eine Zukunft, die dann freilich ganz anders, mit anderen Augen, in anderen Geschwindigkeiten, Reaktions- und Aufmerksamkeitsspannen und Fragestellungen auf die Vergangenheit blicken wird. Für das Kino wird Walter Benjamins Aufforderung an wahre Historiker, zu lesen, was nie geschrieben wurde, umzuwandeln sein in ein Sehen dessen, was nie abgebildet wurde.<sup>24</sup>

Ein Album ist eine sehr materielle Sendung in eine nicht mehr teleologisch entworfene Zukunft, in eine Zukunft, die radikaler Kontingenz ausgesetzt ist: Das Anfertigen von Alben – seien es Fotoalben oder andere inszenierte Anordnungen von Dingen unter dem Aspekt eines geschützten, exklusiven, idyllisch oder kitschig konzipierten, meist privaten Raumes – korrespondiert zugleich mit der Ahnung eines Diskontinuierlichen in der Geschichte, mit der Möglichkeit eines Einbruchs in die homogen hingebblätterte Zeit, mit der Antizipation einer Katastrophe, in der man sich wird zurückerinnern wollen an eine intakte Welt, wie sie in der Ordnung des Albums konserviert ist.

Unter dem Produktionsjahr von Imberts Films *No pasarán, album souvenir*, 2003, kristallisiert sich eine längere Geschichte aus. Nicht nur hat der Autor seit seiner Kindheit das Rätselhafte des Fotoalbums verfolgt, sein Film dokumentiert eine bereits zehn Jahre dauernde Suche nach fehlenden Elementen der Bilderreihe; und jene Bilder, nach denen der Film als nach verlorenen Blicken sucht, migrieren selbst schon sehr viel länger. Es sind, wenn man so will, Bilder im Exil, die keinen festen Ort in der Geschichte gefunden haben, fliegende Albumblätter. Auch der Film wird ihnen keinen festen Platz in einer historisch gesicherten Chronologie zuordnen, sondern vielmehr das Flüchtige und Veränderbare geschichtlicher Ordnungen selbst in den Blick rücken, im Jahr der Schließung des Lagers von Sangatte, mit der Tausende von Flüchtlingen frei gesetzt aber nicht befreit werden.

24 Vgl. Walter Benjamin: »Anmerkungen« (Anm. 2), 1238.

## II.4 Migrierende Gedächtnisse

Das Album ist eine bewegliche, transportable, durch den individuellen Gebrauch charakterisierte und also äußerst instabile Form geschichtlicher Aneignung. Jede Benutzung des Albums verändert dieses. Ein Album ist somit das genaue Gegenteil eines *immutable mobile*, eines unveränderlichen mobilen Elements, wie Bruno Latour es als medientechnisch globalisierende und übertragungsneutrale Wissensorganisation der Neuzeit diagnostiziert hat. Solche Wissensselemente, die aus Netzwerken generiert werden, müssen, nach Latour, mobil, stabil und kombinierbar sein, damit das Wissen der Welt unbeschadet zurückgebracht werden kann, nach Hause, in die Rechenschaftszentren, die daraus Wissenschaft machen.<sup>25</sup> Alben funktionieren genau andersherum, sie gehen mit jedem mit, wandern an die Ränder, bleiben liegen, werden von Falschen aufgegriffen, von Händlern auf dem Flohmarkt gehandelt, ändern ihre Bedeutung unter jedem neuen Blick und zersetzen durch ihre rätselhafte Ordnung, was man meint, gewusst zu haben: von der Familie, der Reise, der Geschichte. Es ist diese Struktur, die sie mit den unsteten Wegen und Sendungen von Postkarten verbinden, die ihrerseits die Wege verbürgten Wissens unterwandern und umlenken, gerade weil sie sichtlich nichts verbergen. Imbert in seinem Film konzediert ganz am Anfang, dass er den exakten Ort des Lagers von Le Boulou nicht gefunden haben wird. Dafür hat er sich auf den Trajektorien der Postkarten herumgetrieben. Und hat uns mit dem Postkartenalbum adressiert. Bei den Postkarten aus Le Boulou handelt es sich um solche, die offenbar nicht zum Versand gedacht waren, sondern, wie ein Händler erklärt, zur Erinnerung für die Flüchtlinge. Zum Sammeln in einem Album, das aber im Falle von Imberts Geschichte seinen eigenen Weg eingeschlagen hat. Sich seine eigenen Adressaten sucht: darunter uns, die zufälligen Zuschauer des Films.

Am Ende wird eine Händlerin in Marseille, bei der sich Imbert nach »cartes des camps de concentration« erkundigt, ihm einen Satz, ein Heft, ein Album von Postkarten aus Mauthausen zur Erinnerung an das Konzentrationslager geben. Diese reproduzierten Fotografien wurden teilweise von SS-Leuten aufgenommen, während das Lager, das durch Arbeit im Steinbruch die Gefangenen systematisch vernichtete, noch in Betrieb war, und teilweise von Alliierten nach der Befreiung. Alle Aufnahmen sind gleichermaßen weiß umrahmt, wie Postkarten eben damals ausgestanzt wurden, nicht nur in Frankreich. Jenes Album aus Mauthausen ist vollständig. Imbert hält alle 25 Karten in der Hand. Einige zeigt er als Teile des Filmalbums. Unter den Häftlingen, heißt es in der Legende des Kartensatzes, seien auch 6502 Republikaner aus Spanien gewesen. Imbert liest Zahlen, ungerührt wie Lanzmann in seinen Filmen. Zuletzt erzählt er von der letzten Karte des Films: ein Transparent, das, über dem Lagertor aufgespannt, den Amerikanern entgegenwehte, als sie es im Mai 1945 befreien wollten, ein Gruß der spanischen Anti-

<sup>25</sup> Bruno Latour: »Die Logistik der immutable mobiles«, in: *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, hg. v. Jörg Döring u. Tristan Thielmann, Bielefeld 2009, 111-144, 131 ff.

faschisten an die Kräfte der Freiheit. Dieses Bild sehen wir nicht. Dieses Bild gibt es nicht, nicht als Postkarte. Nicht die Vollständigkeit des Fotoalbums aus Marseille, sondern die Aufmerksamkeit für die Bilder, die fehlen, macht den Sinn des Films. Wer Sender, wer Adressat von Postkarten ist, die jeder entziffern, aber kaum jemand lesen kann, wirft Imbert als Frage der Historiographie auf: Was wird durchkommen, was wird aufgehoben werden, wie wird Geschichte ihren Verwaltern, ihren Siegern abgeknöpft werden können. Alben, Filmmontagen und Postkarten lagern Wissen durch ihre Zirkulation an, generieren es durch Distribution, Zerstreuung, in alle Welt, in den gleichen Formen. Aber anders als tropologische Analysen historische Diskurse möchten, geht es nicht um ein Verstehen der Geschichte, sondern darum, das Verständnis für deren Katastrophen zu irritieren, und zwar weiträumig: »[D]enn wenn die Postkarte eine Art offener Brief ist (wie alle Briefe)«, schreibt Derrida, »dann kann man, in Friedenszeiten und unter bestimmten Regimen, immer versuchen, sie unentzifferbar zu machen, ohne ihrer Beförderung zu schaden.«<sup>26</sup> Aufmerksamkeit für Wege der Beförderung nämlich gestattet, aus dem Schicksal Geschichte zu machen.

26 Derrida: *Postkarte* (Anm. 23), 47.

Matthias Bickenbach

Die Enden der Alben

*Über Ordnung und Unordnung eines Mediums am  
Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Schnitte*

*In nuce.* – Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.

Adorno<sup>1</sup>

I. Heiße und kalte Alben.

Probleme der Begriffsverengung durch das Fotoalbum

Alben sind Dispositive: Räumliche Ordnungssysteme für Vorgefundenes. Ihr Raum eignet sich Material an und strukturiert es neu. Dabei bestimmt die Anordnung des Integrierten seinen Wert, indem die Zusammenstellung Sinn generiert. Aus den Zusammenhängen des Alltags und der Biografie des Sammelnden werden nicht nur Bilder herausgelöst und rekombiniert. Auch eigene und fremde Texte können das Angeordnete kommentieren und als Zusammenhang herausstellen. Doch stets bleibt das Dispositiv, die Form der Zusammenstellung selbst, das, was ein Album auszeichnet.<sup>2</sup>

Erst unter einer solchen allgemeinen und abstrakten Bestimmung des Albums als Medium kann deutlich werden, dass der vorherrschende Begriff als Fotoalbum und »Bilderbuch« eine Verengung auf eine bestimmte Form und Ordnung darstellt, die dem kreativen Potenzial und der historischen Vielfalt des Albums nicht gerecht wird. In der Tat generierte zwar die frühe Massenproduktion von Fotografien, vor allem im kleinen Format der Carte de Visite (ca. 6 × 9 cm), die der Portraitfotograf Disdéri 1854 erfand, mit ihrer Masse die Frage ihrer Aufbewahrung und Präsentation.<sup>3</sup> So wurden zunächst Sammelalben und später, mit der Amateurfotografie, private Fotoalben zum Paradigma und zum Medium der bürgerlichen

1 Theodor W. Adorno: »Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben«, in: *Gesammelte Schriften* 4, hg. v. Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 2003, 253.

2 Zu dieser Perspektive und einer ausführlichen historischen Fallstudie bezüglich der Fotografien berühmter Zeitgenossen um 1860 vgl. Matthias Bickenbach: »Das Dispositiv des Photoalbums: Mutation kultureller Erinnerung«, in: *Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte u. Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, 87-128.

3 Das Album empfiehlt sich als Begriff und Form schon früh der Sammlung von Fotografien. Vgl. etwa Franz Hanfstaengl: *Album der Zeitgenossen. Fotos 1853-1860*, hg. v. Christian Diener u. Graham Fulton-Smith, München 1975. Zum Kontext der frühen Fotografieproduktion vgl.



Selbstdarstellung. Hier haben sich die festen Ordnungskriterien etabliert, die den Begriff des Albums bestimmt haben. Folgt das Sammelalbum, das um 1860 mit der frühen Massenproduktion von Fotografie eine enorme Popularität erhält, einer thematischen Struktur (Tänzerinnen, Königshäuser, fremde Länder und berühmte Zeitgenossen), so etabliert das Fotoalbum der privaten »Knipser« seit etwa 1890 ein Modell der chronologischen Ordnung von Lebensetappen.<sup>4</sup>

Doch diese Verengung des Begriffs auf das Fotoalbum bringt das Album gerade nicht als Medium der Kreativität zur Geltung, sondern bestimmt es als ein in jedem Sinne des Wortes konservatives Medium, in dem die Klischees der Fotografien den Klischees der Ordnung des bürgerlichen Lebens folgen: dem Werdegang von der Taufe zur Einschulung, vom Schulabschluss zum Militär und zur Hochzeit und Familie, die ihre Urlaubsfotos sammelt. Alben gelten daher heute gemeinhin, trotz ihrer neuerlich beliebten digitalen Nutzenwendungen, vornehmlich als repräsentative Medien der Aufbewahrung von und für Erinnerungen. Ihre Funktion ist damit auf die Funktion des Speicherns reduziert. Alben aber sind nicht nur Speicher oder Magazine.

Walter Benjamin hat in einer Passage seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* (1931) diesen Repräsentationsraum des Bürgertum in seiner Ambivalenz zwischen Selbstdarstellung und Klischee festgehalten und so die historische Epoche markiert, in der das Album zum *kalten* Medium wurde.

»Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten und aus denen ein erschütterndes Zeugnis ein frühes Bildnis von Kafka bringt. Da steht in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft. Palmenwedel starren im Hintergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwüler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen unmäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn Spanier haben. Gewiß, daß es in diesem Arrangement verschwände, wenn nicht die unermeßlich traurigen Augen diese ihnen vorbestimmte Landschaft beherrschen würden.«<sup>5</sup>

Diese Passage ist aufgrund ihrer Reminiszenz an das Kinderbild Kafkas berühmt geworden. Benjamin lässt Kafkas traurige Augen zu einem Denkbild werden, in

Jean Sagne: *Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, Köln 1998, 102-122.

4 Vgl. Timm Starl: »Sammelfotos und Bildserien. Geschäft, Technik, Vertrieb«, in: *Fotogeschichte* 9/1983, 3-20, sowie übergreifend Ellen Maas: *Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern*, Köln 1977. Zum privaten Fotoalbum siehe Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995.

5 Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie«, in: *Gesammelte Schriften* 2.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, 368-385, hier 375 f.

dem eine Epoche der Fotografie beginnt, nämlich die Ablösung des Massenmediums von der »Aura« des Kunstwerks. Die berühmte These, die Benjamin sieben Jahre später in seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* aufnehmen und ausführen wird, besagt jedoch nicht, dass Fotografie selbst die Auflösung der Aura bedeute. Kafkas traurige Augen verweisen vielmehr zurück in eine Zeit, in der die Fotografie selbst noch Aura besaß.

»Dies Bild in seiner uferlosen Trauer ist ein Pendant der frühen Photographie, auf welcher die Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren in die Welt sahen wie hier der Knabe. Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick indem er es durchdringt, die Fülle und Sicherheit gibt.«<sup>6</sup>

Es ist jedoch das Fotoalbum, das solche ambivalenten Atelierposen zur Repräsentation disponiert und damit den Wandel vom Portrait zur Pose, vom Charakterbild zum Klischee, ausstellt. Denn dass das Kinderbild Kafkas zu einem solch komplexen Denkbild werden kann, liegt an der impliziten Identifikation Benjamins mit diesem Bild. Denn kurz vor der Passage zu Kafka stellt sich Benjamin selbst als Objekt des Fotoalbums dar, das die »gepolsterten Tropen« des Ateliers in die Attribute der Kälte und der Erstarrung überführt.

»Das war die Zeit, da die Photographiealben sich zu füllen begannen. An den frostigsten Stellen der Wohnung, auf Konsolen und Gueridons im Besuchszimmer fanden sie sich am liebsten: Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlägen und den fingerdicken goldumrandeten Blättern, auf denen närrisch drapierte oder verschnürte Figuren – Onkel Alex und Tante Riekchen, Trudchen wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester – verteilt waren und endlich, um die Schande voll zu machen, wir selbst: als Salontiroler, jodelnd, den Hut gegen gepinselte Firnen schwingend [...].«<sup>7</sup>

Benjamins Aversion gegen das Fotoalbum notiert nicht nur die Verkleidung des Selbst im Kostüm des Ateliers als »Salontiroler«. »Papa im ersten Semester« meint vielmehr auch schon die soziale Verkleidung des bürgerlichen Kostüms mit. Mehr noch aber konnotiert Benjamins Text mit den Attributen der Kälte – frostigste Stelle, abstoßende Metallbeschläge – das Fotoalbum als Erstarrung einer Repräsentation aufgrund ihrer starren Ordnung. Die Personen sind »närrisch drapiert«, doch darüber hinaus sind sie »verteilt«. Es ist diese Ordnung des Fotoalbums mit seiner vorstrukturierten, starren Gleichverteilung der Ausschnitte aus dem Leben, die es einerseits als Paradigma des Albums hat erscheinen lassen, andererseits aber dem Album nur eine kalte Repräsentation abgewinnt, die in ihrer Anordnung

6 Ebd., 375 f.

7 Ebd., 374 f. Zum Kontext und weiteren Parallelstellen in Benjamins *Berliner Kindheit* vgl. Matthias Bickenbach: *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm*, Paderborn/München 2010, 280 ff.

keinen neuen Sinn generiert, sondern einem äußeren Sinnhorizont korrespondiert, dem es als selektive Repräsentation des bürgerlichen Subjektes folgt.

Doch darauf ist das Medium Album keinesfalls festgelegt. Als Dispositiv der Anordnung vorgefundenen Materials kann die Zusammenstellung sehr wohl zu einem »heißen« Medium werden, das Sinnzusammenhänge nicht repräsentiert, sondern allererst schafft.<sup>8</sup> Mehr noch: Alben können zu Räumen des Sinnüberschusses werden, in denen ihre Struktur zur Frage der Ordnung des Sinnes selbst wird.

Um das Album als Ort der Kreativität und der Kunst zu begreifen, ist eine wesentliche Umorientierung notwendig. Der Begriff muss von seiner Verengung auf die implizite Ordnungsform der Fotoalben gelöst werden. Erst dann wird die enorm vielfältige Tradition der Alben deutlich, die bereits vor der Entstehung des Fotoalbums etabliert war (Salon- und Freundschaftsalben, Klebealben). Dieses historische Spektrum des Albums öffnet den Begriff auch zu künstlerischen und literarischen Formen der Collage und Montage. Bevor mit Rolf Dieter Brinkmann ein extremes Beispiel einer solchen Albenform diskutiert werden soll, muss ein Rückgang auf den konstitutiven Raum des Albums, auf die weiße Seite, das Medium neu bestimmen.

## II. Das Paradox des weißen Albums und die Tradition der Scrapbooks

Alles beginnt mit der weißen Seite. Das Weiß der Seite muss gefüllt werden. Alben, die dieses Weiß im Namen tragen, sind nur welche, wenn ihr leerer Raum, den sie anbieten, strukturiert wird. Gefüllt mit Bildern und auch mit Texten. Das Album als leerer Raum ist keines, solange es nicht die Versprechung der weißen Seite erfüllt. Die Form dieser Füllung ist absolut wahlfrei. Die festen Ordnungskriterien, die den Begriff des Albums, als Sammel- und als Fotoalbum, bestimmt haben, sind nur *eine* historische Form, in der sich das Album nicht erschöpft. Als ältere Form des Klebealbums ist bereits vor der Fotografie ein Modell etabliert, das wildes Material integriert: Blumen oder Botanisches ebenso wie Grafiken und eigene oder fremde Texte. Die Frage der Ordnung stellt sich hier neu. Denn sie folgt nicht notwendigerweise chronologischen oder thematischen Aspekten, wie etwa das Freundschaftsalbum, sondern die Anordnung und Füllung der weißen Seiten entwirft selbst eine Ordnung und narrative Kohärenz, die gelesen werden muss, um sie zu erkennen.

8 Die Metaphorik »heiß« und »kalt« Medien und die Möglichkeit, kalte Medien zu erhitzen, ist eine Perspektive, die Marshall McLuhan vorgeschlagen hat. Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding media*, Frankfurt a. M. 1970, 31-48.

Das Weiß der Seite verbindet das Album mit dem Buch. Zwar zeichnet Alben im engen Sinne des Fotoalbums eine eigenständige »Patentfalz« sowie besondere Umschläge aus, die diese als Buchform vom Kodex unterscheiden,<sup>9</sup> aber auch Buchseiten sind nicht ausschließlich der Schrift vorbehalten. Näher jedoch als das illustrierte Buch ist vor allem die Tradition des *Scrapbook*, die in den USA gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkommt, eine kreative Form, die dem Album sehr nahe steht. Anders als Alben üblicherweise integrieren Scrapbooks nämlich nicht nur Bilder und Texte, sondern verbinden diese mit Erzählungen und Geschichten, die mit den Fundstücken (»scrap« = Schnipsel) kombiniert werden. Damit etabliert sich eine Mischform zwischen Tagebuch, Notizheft und Buch mit einem ästhetischen Anspruch an die Montage der einzelnen Seite. Mark Twain gilt als einer der ersten berühmten Autoren, die diese Text-Bild-Form albenhaften Schreibens genutzt haben.<sup>10</sup> Es ist kein Zufall, dass diese Form mit der Entstehung der Pop-Art und Popkultur einen Aufschwung erfahren hat.

### III. Brinkmanns snapshots: Das typische Bild

Exakt an dieser Tradition scheint Rolf Dieter Brinkmann sich orientiert zu haben. Seine mit Ralf-Rainer Rygulla zusammen herausgegebene Anthologie *ACID. Neue amerikanische Szene* (1969), die als Einführung der Popliteratur in Deutschland Geltung erlangt hat, öffnet den Raum des Literarischen der Alltagskultur. Songtexte, Comics, Collagen und Fotos stehen neben Gedichten und Essays. Das ist in der Form der Anthologie freilich keine absolute Innovation. So standen auch eher die Themen und nicht die formalen Aspekte für die Rezeption im Vordergrund, da hier die provokanten Potenziale in der Thematisierung des Banalen wie des Obszönen zu finden waren. Doch schon ein kurzer Blick auf Brinkmanns eigene Werke zeigt, wie sehr er das Programm einer Integration vor allem visueller Medien in die Literatur verfolgt – nicht nur als Bildmontage, sondern auch als Metapher für eine neue Form der Literatur, in der die Direktheit der Wahrnehmung im Vordergrund steht.<sup>11</sup>

Die Bände *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974* sowie *Standphotos. Gedichte 1962-1970* versammeln die frühe, oft noch im Selbstverlag herausgegebene Lyrik und Prosa Brinkmanns. Die Titel benennen den zentralen Bezugspunkt vor allem des Films und der Fotografie als moderne Medien, deren unmittelbarer Wirkung und Direktheit der Darstellung die Literatur nahe kommen soll. Statt lyrischen Ton und Symbolen müsse, so

9 Vgl. dazu ausführlich Maas: *Die goldenen Jahre der Photoalben* (Anm. 4).

10 Vgl. Jessica Helfand: *Scrapbooks: An American History*, New Haven 2008.

11 Vgl. dazu Rolf Dieter Brinkmann: *Briefe an Hartmut. 1974-1975*, Reinbek 1999, hier insbesondere 40-44.

Brinkmann, zeitgenössische Lyrik ohne Zensur die Intensität des Augenblicks darstellen, ohne Zensur, was auch heißt: Banalität, Abfall und Zufälligkeiten: »der ›Stoff‹ ist das, was täglich abfällt und nicht die großen Werte dessen, was wir ›Kultur‹ nennen«, heißt es in einem programmatischen Text Brinkmanns von 1969.<sup>12</sup> »Das Entscheidende ist, wie intensiv ich mich auf die Gegenwart einlasse.«<sup>13</sup>

Diese Aussagen bezeichnen allerdings Brinkmanns »Haltung vor seinem öffentlichen Verstummen« (Hervorh. MB) um 1970.<sup>14</sup> Sie formulierten eine Ästhetik des Gedichts als »snapshot« und Momentaufnahme, ebenso wie sie Erinnerung und Wahrnehmung als Film und damit als Zusammenhang von Einzelbildern konzipieren und analogisieren.

»Fast alle Gedichte sind wohl am genauesten zu charakterisieren als Momentaufnahmen, »snapshots« [...], siehe dazu die Bemerkung im Vorwort zu Piloten. – Also Momentaufnahmen, was gerade da ist, was für ein Gefühl, was für ein Gegenstand, was für ein Raum, was ich gelesen habe – und die Tendenz ist eigentlich gegen die Metapher, gegen ›Dichtung‹, und wofür? Für ein ›unritualisiertes Sprechen‹ [...]. Ein einziger klarer sinnlich starker Eindruck, ohne Bedenken, das war eigentlich meine Absicht.«<sup>15</sup>

Die vielfältigen Bezugnahmen des frühen Brinkmanns auf Film und Fotografie als Material und Leitmetaphern einer neuen Ästhetik sind inzwischen sehr gut aufgearbeitet.<sup>16</sup> Zusammen mit dem Label »Pop« scheint damit die literarästhetische Positionierung Rolf Dieter Brinkmanns eindeutig zu sein.

Auch Montagen von Bild und Text hat es im frühen Werk Brinkmanns schon gegeben, etwa Gedichte, die auf Bildern von Pin-up-Girls montiert sind.<sup>17</sup> Neu erscheint daher in den Montagebüchern allein die Form als Album, in der, nach Vorbild der Scrapbooks, nicht der singuläre Wahrnehmungseindruck, sondern ein längerer Zeitraum, montierend und kommentierend dargestellt ist. Brinkmann konzipiert seine Montagebücher explizit als »Magazin«, d. h. als Speicher eines bestimmten Erinnerungsraumes, als »Reise – Zeit – Magazin«. Mit *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand. Reise – Zeit – Magazin* begann 1971 diese neue Form des Schreibens. Die Bände *Erkundungen* sowie der darauf

12 Rolf Dieter Brinkmann: »Einübung in einer neuen Sensibilität«, in: *Literaturmagazin* 36: *Sonderheft Rolf Dieter Brinkmann*, hg. v. Maleen Brinkmann, Reinbek 1995, 147-155. Der Text ist zuerst als Beitrag im Hessischen Rundfunk am 22. 6. 1969 gesendet worden.

13 Ebd., 151.

14 So Maleen Brinkmann, ebd., 218.

15 Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 11), 44. Zum hier angesprochenen Vorwort zu »Piloten« siehe *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, Reinbek 1980, 185 ff.

16 Vgl. Sascha Seiler: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«: *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Göttingen 2006, 147 ff. sowie Jan Röhner: *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie. Blaise Cendrars – John Ashbery – Rolf Dieter Brinkmann*, Göttingen 2007, 283-395 zu den frühen Gedichtbänden.

17 Vgl. Rolf Dieter Brinkmann: *Godzilla. Gedichte*, Köln 1968.

folgende *Rom, Blicke* (entstanden 1972/73) versammeln Bildmaterial und Schreibmaschinentyposkripte, die auf konkrete Orte und Zeiträume verweisen: auf den Wohnort Köln sowie auf das Jahresstipendium in der Villa Massimo in Rom. Insofern sind diese Montagebücher autobiografische Alben, die eigene Fotografien mit Zeitungsausschnitten, Postkarten und anderen Fundstücken als biografischen Erfahrungsraum collagieren.<sup>18</sup> Die Metapher des Magazins konnotiert hier nicht die illustrierte Zeitschrift, sondern vielmehr die Gedächtnismetapher des Speichers, der Lagerhalle, in denen das zu Erinnernde in lebhaften Bildern auf Orte verteilt ist.<sup>19</sup>

#### IV. Brinkmanns Bruch und die Montagebücher

Dennoch greift eine rein biografische Leseart dieser Bücher zu kurz, ebenso wie sie als Alben im Sinne des engen Begriffs falsch verstanden wären. Zwischen der programmatischen Aussage im Juni 1969 und den Montagebüchern steht ein Bruch. Brinkmann hatte sich entschlossen, die Literatur aufzugeben. Er begann 1979 selbst zu fotografieren, wobei hierbei die Perspektive wiederum doch einem »Fotoroman« gilt.<sup>20</sup> Dennoch hat sich im Verhältnis zwischen dem Vorbild »snapshot« und den realen Bildern, wie im Umgang mit Montagematerial, etwas geändert. Zwar lassen sich Passagen in den Montagebüchern finden, die an das alte Schreibprogramm der Darstellung einer unverfälschten Wahrnehmung anknüpfen, doch bei genauerer Lektüre stellen sich Differenzen ein. In *Rom, Blicke* heißt es gegen Ende:

»Manchmal dachte ich, daß meine guten scharfen Augen mir nur hinderlich waren beim Umherblicken, denn jede schäbige unbedeutende Einzelheit mußte ich auch sehen. Dasselbe ist mit den Gerüchen und dem Tastsinn. / Vielleicht zwingt eine Störung des Sehsinns zu schärferer gedanklicher Verarbeitung? Quasi als Ausgleich? Denn das scharfe Erfassen der Gegenwart mit den Augen sperrt den, der sieht, auch mächtig in die Gegenwart ein) /«.<sup>21</sup>

An der Haltung hat sich, wie am Einsatz des Materials und der Form der Präsentation, etwas Entscheidendes verändert. Zwischen dem Frühwerk und dem Spätwerk Brinkmanns ereignet sich ein Bruch, der in der Forschung bislang viel zu wenig

18 Vgl. Hermann Schlösser: *Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Welt Darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koepfens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes*, Wien/Köln/Graz 1987.

19 Zur Gedächtnismetaphorik, die traditionell zwischen »Schreibtafel« und »Magazin« situiert ist, vgl. Harald Weinrich: »Typen der Gedächtnismetaphorik«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 9 (1964), 23-26.

20 Vgl. Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 11), 113: »seit 1979: intensives Betreiben von Aufnahmen mit Instamatic-Camera, seither mehrere Tausend Fotos gesammelt, für einen Fotoroman«.

21 Brinkmann: *Rom, Blicke*, Reinbek 1979, 407.

Beachtung gefunden hat.<sup>22</sup> Dieser Bruch ist auf ganz verschiedenen Ebenen zu verorten. Die Geburt eines (sprach-)behinderten Sohnes wäre als biografisches Faktum zu nennen. Brinkmanns Entschluss, mit der Literatur aufzuhören, den er – vor den Montagebüchern – mehrfach bekundet hat, ist ein anderes Indiz. Und nicht zuletzt ist sein Aufenthalt in Longkamp in einer einsamen Waldhütte als Exerzizium und Erfahrung der (weißen) Leere zu verstehen, in der sich Brinkmanns Verhältnis zu den Medien, zu den Worten wie zu den Bildern, verändert hat. Neu ist eine generelle Skepsis an der Möglichkeit, mit Sprache die Realität überhaupt zu erreichen. Mit anderen Worten: Brinkmann ereilt eine Sprachkrise.

»Sprache ist ein Hilfsmittel, eine Krücke, und fraglich ist wofür? Wofür braucht man Krücken? Um zu leben, in der Gegenwart? Fraglich ist, ob Sprache noch länger das alleinige Kommunikationsmittel ist.«<sup>23</sup>

Was damit in den Vordergrund rückt, ist einerseits eine fundamentale Kritik der Sprache, die sich an Fritz Mauthners Analyse des »Wortaberglaubens« schult.<sup>24</sup> Andererseits werden die optischen Medien nicht mehr nur als Verweis auf Realität, sondern auch als Zeichenzusammenhang der Massenkultur begriffen: »[O]ptisch heißt: über die Oberfläche gleiten.«<sup>25</sup>

Trotz seiner Absage an die Literatur hat Brinkmann nicht aufgehört zu schreiben. Es ist vielmehr signifikant, dass er nach 1971 mit den Text-Bild-Collagen seiner Montagebücher nichts weniger als eine neue Form von Literatur schaffen wollte.<sup>26</sup> Was anfangs »Fotoroman« heißt, wird ein Konzept, das »Hieroglyphen« als Text-Bild-Kombination schaffen möchte. Wie auch immer man diesen Anspruch, eine neue Form der Literatur zu schaffen, beurteilen mag. Brinkmanns Ambition unterstreicht jedenfalls, dass die Inhalte seiner Montagebücher nicht nur als Verweise auf erlebte Wirklichkeit zu verstehen sind. Sicherlich findet man in Brinkmanns Aussagen immer wieder die Rückkehr zu sich, zum Ausdruck, zur Selbstvergewisserung. So auch in der folgenden Passage, die explizit als »Statement« formuliert ist und sich dadurch in den *Briefen an Hartmut* von den vielen Bezügen Brinkmanns auf seine früheren Projekte unterscheidet.

»Mir geht es beim Schreiben nicht um Literatur, auch nicht in der Abkehr von dem Begriff Literatur um eine Anti-Literatur [...] – es ist einfach ein Ausdruck von einem Menschen, einer einzelnen Person, oder der Versuch sich zu äußern, wie er seine Umwelt sieht [...].

22 Vgl. dazu Seiler: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«, 171 ff., der den Bruch und die Neukonzeption betont.

23 Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 11), 142.

24 Vgl. ebd., 129. Vgl. dazu auch die Kritik am »Terror der Oberbegriffe«, ebd., 141.

25 Ebd., 128.

26 Vgl. Michael Strauch: *Rolf Dieter Brinkmann. Text-Bild-Montagetechnik*, Tübingen 1998 sowie Andreas Moll: *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*, Frankfurt a. M. 2006.

Deswegen versuche ich auch beim Schreiben mich offenzuhalten für Zufälliges, und es ist mir egal, ob dabei ein Sinn undeutlich wird. Beim Schreiben stellt sich rasch nach einiger Zeit ein Zwang ein [...] und gegen den Zwang [...] ist die Hereinnahme des Zufälligen, in einem Augenblick beim Schreiben Wahrgenommenen nützlich, es macht einfach Sprünge und Lockerheit möglich gegen den Sinnzwang [...]. Es gibt keine Folgerichtigkeit oder wie Fritz Mauthner sagt, »Widersprüche gibts nur in der Sprache.«<sup>27</sup>

Diese Passage ist auch als Aussage für eine Montageästhetik zu lesen, die mit zufälligem, aber ausgewähltem Material das geschriebene Wort nicht illustriert, sondern vom Zwang eines linearen Sinns löst. Damit entsteht, was man die Ästhetik des späten Brinkmann nennen könnte: »[...] die Poesie ist immer das, was nicht gesagt, nicht formuliert worden ist.«<sup>28</sup>

Die Montagebücher der 1970er Jahre setzen die Konzeption einer Sammlung von Wahrnehmungseindrücken unter dem Primat der Schnappschuss- und Film-metapher daher *nicht* einfach fort. Denn diese Schnitte und ihre Materialien sind in einem anderen Schreibraum verortet. Dieser Schreibraum ist das Album in seinem allgemeinsten und wörtlichsten Sinn. Es ist die leere Seite, die zu füllen ist und daher als das »weiße Album« zu bezeichnen wäre. Joan Didion, die US-amerikanische Vogue-Chefin und Bestsellerautorin hat in einem Essay gleichen Titels – unter Bezugnahme auf das letzte Album der Beatles – die Auflösungstendenzen der Popkultur zwischen 1966 und 1971 charakterisiert und damit eine Brinkmann zumindest ähnliche Erfahrung der Entleerung der Signifikate der Kultur. Statt Bedeutungen hinter den Dingen zu sehen, blieben nur, so Didion, »Blitzlichter in wechselnder Folge«, Bilder ohne jede Bedeutung hinter ihrer zeitweiligen Anordnung, »kein Film, sondern die Erfahrung eines Schneideraums.«<sup>29</sup>

Dieser im Bild des »weißen Albums« gefasste historische Erfahrungsraum ist einer der kontingenten Oberfläche der Zeichen. Das weiße Album folgt als Raum der Auflösung nicht mehr der Logik des Fotoalbums in seiner gewissermaßen entropischen Ordnung, die heterogenes Material gleichgewichtig auf vorstrukturierte Orte verteilt. Brinkmann verabschiedet in seinen Montagebüchern das vorstrukturierte Modell des Buches wie des Albums, doch er öffnet die weiße Seite als Raum der Versammlung. Die Seite wird zu einer Montagefläche, auf der die Sinn- und Bedeutungsverweise – auch des autobiografischen Ariadnefadens – kollidieren und die narrative Kohärenz dieser Poetik des Albums in Frage steht.

27 Ebd., 140.

28 Brinkmann: »Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten«, in: *Literaturmagazin* 5, hg. v. Hermann Peter Piwitt u. Peter Rühmkorf, Reinbek 1976, 248.

29 Jean Didion: *Das weiße Album. Eine kalifornische Geisterbeschwörung*, Reinbek 1997, 9-30, hier 12 f.



## V. Lesbarkeit

Im Folgenden soll die Frage gestellt werden, welche Lektüre die Montagebücher Brinkmanns als Album ermöglichen und herausfordern. Lassen sich diese noch als Literatur verstehen, oder sind sie bereits Alben, die (nur noch) zum Ansehen und Durchblättern verführen? Im Fokus steht außerdem eine weitere Radikalisierung Brinkmanns, nämlich die Differenz zwischen den beiden römischen Montagebüchern: *Rom, Blicke* einerseits sowie *Schnitte* andererseits.

In *Rom, Blicke* stehen sich noch Textseiten mit Bildmontagen gegenüber.<sup>30</sup> Text und Bild bilden, mit einigen Ausnahmen, gleichsam zwei feste Kolumnen, die miteinander korrespondieren. Brinkmann schreibt die weißen Seiten auf seiner Schreibmaschine randvoll und durchbricht die typografische Regel des Goldenen Schnittes für den Satz. Das Füllen der Seiten besitzt demnach schon hier eine programmatische Funktion. *Rom, Blicke* dokumentiert nicht nur die Differenz der »Ewigen Stadt« zur ihrer alltäglichen Realität, sondern überführt den eigenen Erfahrungsraum in den kollektiven. Indem Brinkmann nicht nur massenmediales Material der Tageszeitungen und Illustrierten der damaligen Zeit verwendet oder die Postkartenansicht des Pantheons mit eigenen Fotos von hässlichen Ecken und Müll konfrontiert, sondern auch Textpassagen aus Karl-Philipp Moritz' *Anton Reiser* hinzufügt, öffnet er den Erfahrungsraum Rom in mehrfacher Weise. *Anton Reiser* ist einerseits explizit ein »psychologischer Roman«, der die Unfähigkeit eines sozial Benachteiligten, sich in der Welt zu orientieren, darstellt. Karl-Philipp Moritz selbst aber ist andererseits der Reisegefährte eben Johann Wolfgang von Goethes in Italien. Die Anordnung des montierten Materials ermöglicht damit eine weitreichende Konnotation, in der die Differenz von subjektivem Erleben und repräsentativen Darstellungen Thema ist. All das, zusammen mit den detaillierten und emotionalen Erlebnisberichten Brinkmanns, lässt *Rom, Blicke* als Auseinandersetzung mit dem Mythos Rom erscheinen. *Rom, Blicke* ist dabei als ein Album zu lesen, das über die Funktion der Sammlung von Erinnerungen (oder: Souvenirs) hinaus durch die Form seiner Anordnung, durch die Montage, neue Lesarten provoziert, die das individuelle in ein kollektives Unbehagen überführen. Dementsprechend ist *Rom, Blicke* heute Brinkmanns wohl bekanntestes Werk.

In *Schnitte* jedoch, das dasselbe römische Material verarbeitet, aber erst viel später aus dem Nachlass erschienen ist, wird der Textraum selbst zum Opfer und Material für eine vollends freie und bildhafte Anordnung.<sup>31</sup> Die Sprache selbst wird zum Collagematerial. War sie dies auch schon zuvor, wenn etwa Zeitungsüberschriften von Brinkmann in *Rom, Blicke* eingeklebt wurden, so unterscheidet sich *Schnitte* nun eklatant dadurch, dass Sätze und sogar einzelne Worte selbst zerschnitten und montiert werden.

<sup>30</sup> Brinkmann: *Rom, Blicke* (Anm. 21).

<sup>31</sup> Brinkmann: *Schnitte*, Reinbek 1988.

(Forts.:)



dürrhart,  
wucherte Licht,  
spritzte Schatten  
dünn-schwarz, die  
gezackte Ebene  
ohne Menschen  
laute wurde mehr,  
geraschelte steinigvoll  
alten Konservendosen dürr,  
ein stehengelassenes  
Autowrack am  
Weg versank  
in den Boden,  
Jetzt,

(eine ranzige Ge-  
gend Gegenwart of-  
fnete Hier Ist und  
stank nach abge-  
griffenen Griffen

(stieg aus dem  
Traum):



der zer-  
schlossene Vorhang  
der Wörter weh  
te über

kramte in  
Abfällen  
rum/stieg  
auf Schrei  
e/bettelte  
Mangel per  
vertiert/:  
eine ver-  
blüdete G  
rüne Holz  
tür im Mit  
tagslicht

zurück in ei-  
nem Universu  
m, in dem sic  
k nichts meh  
rbewegt, zuru  
ck in der Ge  
genwart? war  
abwesend in  
einem versta  
ubten Traum,

Letz

Gegenw  
art in  
Fetzen  
"is ju  
st a s  
hot aw  
ay" de  
r verb  
laste  
filzig  
e Scha

tten eines Sol  
daten lehnte a  
n der Musikbox  
draußen vor de  
r der Busstati  
on ein verstaub  
ter Vorplatz &  
Speisesaal  
verkohlter Hühner  
in dem es st  
aubigkalt war  
und ging

Diese Radikalität der Auflösung und Rekombination von Bild und Text erscheint als Endpunkt einer Entwicklung Brinkmanns. Texte wie Bilder werden zerrissen und gänzlich losgelöst vom Ordnungsmodell der Schrift, von der Zeile und der Anordnung als Sukzession der Zeichen. Die Schrift selbst wird zum Objekt der Collage und damit zum Objekt der Sammlung in einem Album als Abfall einer »ranzige[n] Gegenwart« (s. Abb. links). Auch die eigenen Schreibmaschinentexte Brinkmanns sind nun nicht mehr seitenfüllend, sondern Einsprengsel innerhalb der Bildmontagen als »zerschlissener Vorgang der Wörter« (ebd. unten). Obwohl hier Textstücke als Aussage zum Verfahren gelten können oder Bildmotiven korrespondieren (ein dürrer Baum mit dem Text »dürrhart, wucherte Licht«, ebd. oben rechts), ist spätestens hier nach der Lesbarkeit und vor allem nach der Art und Weise einer Lektüre eines solchen Buches zu fragen. Sind die Buchseiten von *Schnitte* Bildtafeln? Müssen sie als Einheiten visuell rezipiert werden?<sup>32</sup> Weder die ästhetische Ordnung noch die Ordnung der Illustration, die das Gesagte zeigt, scheinen jedoch den Zusammenstellungen zu folgen. Die »Gegenwart in Fetzen« scheint als Kommentar geeignet (s. oben rechts), betont jedoch die Ästhetik der willkürlichen Anordnung, die aus einem Album der Wahrnehmungseindrücke oder Erinnerungen einen Albtraum aller möglichen Versatzstücke werden lässt. In welchem Modus also ließen sich die Montagebücher noch lesen? Der Filmemacher Harald Bergmann hat mit *Brinkmanns Zorn 2007* eine Verfilmung des »medialen Nachlasses« vorgelegt, die eine filmische Lesart der Montagebücher anbietet.

## VI. Harald Bergmanns filmische Lektüre der Montagebücher

Man mag *Rom, Blicke* noch für ein autobiografisches Projekt halten, das dokumentarisches und illustratives Material als Referenz des Alltags in die Narration einführt. Doch dies hieße die Komplexität der Montage unterschätzen. Es ist zwar offenkundig, dass Brinkmann entlang der eigenen Erfahrungen verfährt, doch seine »Hieroglyphenschrift« geht nicht in dieser Funktion auf. Sie reichert strategisch und hoch selektiv Wahrnehmungen des Alltagsabfalls mit historisch-sozialen Themen so an, dass erstens ein permanenter Bruch zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit thematisiert wird und zweitens ein Zeichenraum entsteht, der nicht mehr linear lesbar ist. Statt Wirklichkeit zu repräsentieren, wird diese, wie Hans-Thies Lehmann anmerkt, in den »Grenzgängen der Schriftlichkeit« zertrümmert:

<sup>32</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann: »Schrift / Bild / Schnitt. Graphismus und die Erkundung der Sprachgrenzen bei Rolf Dieter Brinkmann«, in: *Rowohlt Magazin* 36, 182-197, hier 191: »die Textseite wird vollends zum Bild [...]. Der Blick ist aufgefordert, so scheint es, die Seite nicht als Text, sondern optisch zu erfassen«.

»Brinkmanns Texte stellen einen lebenslangen Versuch dar, den lebendigen Impuls vor dem Erkalten in der Schrift zu bewahren. Das Scheitern dieses Versuchs – und Brinkmann wußte nur zu genau, daß er scheitern muß [...] – manifestiert sich bei ihm in Grenzgängen der Schriftlichkeit in Versuchen, Sprache an den Rand der Geste, Schrift an den Rand von Zeichnung und Bild zu führen, Graphie und Photographie ineinander zu brechen.«<sup>33</sup>

Dieses Verfahren könne jedoch immer noch das »referentielle Vorurteil« der Leser fördern, dass es sich hier um eine Darstellung von Welt und Realität handele, was gerade auch die Montagebücher zu bestätigen scheinen.

»Doch mit fortschreitender Lektüre wird diese Auffassung stets dubioser. Löscht nicht eher die Fülle, die geradezu serielle Gleichartigkeit der (im Wort, im Bild, gleichviel) dargestellten Sachen die Einzelinhalte beinahe aus?«<sup>34</sup>

Der zentralen Frage, wie diese Montagebücher in ihrer immanenten albenhaften Poetik anders gelesen werden wollen als in einer am Buch orientierten linearen und sukzessiven Lektüre, trägt Harald Bergmanns Inszenierung der Montagen Brinkmanns Rechnung, indem seine Verfilmung des Materials Interviews und nachgestellte Szenen mit der filmischen Animation der Buchseiten von *Rom*, *Blicke* und *Schnitte* kombiniert.<sup>35</sup> Die Animation wechselt bereits in der Sequenzierung des Anfangs von *Rom*, *Blicke* unter der Hand zum Material von *Schnitte*. Einzelne Textzeilen und montierte Bilder werden in Großaufnahmen gezeigt. Mit dem Close-up und einer kreisenden Wiederholung bestimmter Motive und Stellen, statt eines Gesamteindrucks der einzelnen Seiten, fragmentiert und dramatisiert Bergmann den zerstückelten Textfluss Brinkmanns. Mit diesen Sequenzen schlägt er jedoch nichts weniger als eine andere Form der Lektüre vor. Bergmanns Film überführt nämlich die eine – metaphorische – Stimme des Autors oder Textes in eine polyphone Rede. Brinkmanns Texte werden auf mehrere Sprecher- oder Leserstimmen verteilt laut gelesen. Damit arbeitet die filmische Lektüre eine relevante Struktur des montierten Materials heraus. In der Auflösung des Textzusammenhangs auf verschiedene Sprecher und in der Auflösung der Einheit der Buchseite wird eine »zyklische Lektüre« (wie Friedrich Schlegel das Studium nannte) deutlich. Die wiederholende Lektüre entwickelt keinen Erzählzusammenhang, sondern einen Zusammenhang der von Brinkmann wiederholt angesprochenen Motive: Tod, Sexualität, das Gespenstische der Realität und deren Zurichtung in der Repräsentation der Massenmedien.

Auch wenn man die Auflösung des Erzählers in viele einzelne Stimmen kritisieren kann (denn Brinkmanns Texte haben einen einheitlichen Ton, der sie miteinander verbindet), zeigt Bergmanns filmische Lektüre die vielleicht entscheidende

<sup>33</sup> Ebd., 182.

<sup>34</sup> Ebd., 183.

<sup>35</sup> *Brinkmanns Zorn*, Deutschland 2007. Ebenfalls 2007 als 3-DVD-Box mit dem Titel *Brinkmanns Zorn. Ein Film von Harald Bergmann* erschienen. Den Montagebüchern gilt die DVD 2.

narrative Kohärenz der Montagebücher nicht am biographischen Leitfaden, sondern als Album auf: In der montierten polyphonen Orchestrierung kreisend wiederkehrender Motive und Themen, die allesamt die Zerstörung der Wirklichkeit als zentralen Bezugspunkt haben. Das beschreibt Hans-Thies Lehmann folgendermaßen:

»Die Souveränität des zentralperspektivisch ordnenden und erfassenden Lesens fällt – spätestens Brinkmanns Bild-Texten gegenüber – fort. Dem Leser begegnet anstelle der orientierenden Linie der Schrift eine Text- und Bildfläche, die er, Einzelerfolgen der Kohärenzbildung zum Trotz, nicht zum fortlaufenden Diskurs integrieren kann. [...] Es ist wohl das Ent-Setzen in einem mehrfachen Sinn. Die konstativen Beschreibungen in den Materialienbänden zur Endlosschleife sich dehnend, ›setzen‹ per Wort (Abbild, Karte, Zeichnungen) Realitäten, aber, eines Sinn-Bezugs entkleidet, verlieren sie den Abbildungscharakter [...].«<sup>36</sup>

*Rom, Blicke und Schnitte* sind mithin in ihrer eigenen Struktur als Album motivisch zu lesen, so wie es Bergmann auch mit dem Motiv der »Skelette« und den Konnotationen der Unfälle zeigt. Es sind dabei gerade diese Motive, die immer neue und weitere Sinnpotenziale durch Wort, Bild und Montage anreichern. (Unfälle meinen nicht nur Verkehrsunfälle und Unfälle der Kommunikation, sondern auch den Zweiten Weltkrieg, auf den sich Brinkmann, 1940 geboren, als traumatische Erfahrung seiner Generation immer wieder bezogen hat, und womit möglicherweise doch ein ›fortlaufender Diskurs‹ gegeben ist.)<sup>37</sup> Es ist dieser als Krieg der Wahrnehmung traumatisch wiederkehrende Krieg, der hier die Kohärenz der massenmedialen Alltagswahrnehmung konsequent dekonstruiert und auf die von der öffentlichen wie privaten Wahrnehmung übergangenen Reste zurückführt: Auf den Müll, auf das Hässliche, das Obszöne und immer wieder auf die von der Gesellschaft marginalisierten »Freudenmädchen«, mit deren Bildern Brinkmann die medialen Erotikversprechungen konfrontiert. Es ist dieser Zusammenhang von falschem Schein und Montage zertrümmerter, immer wieder neu angeordneter Formen, der die Aggressivität, aber auch die Poetik des Albums bei Brinkmann ausmacht.

## VII. Poetik des Albums: Kontingenz und Kohärenz

Wie die weiße, unbeschriebene Seite als »horror vacui« der paradigmatische Raum aller Möglichkeiten ist und gerade daher schreckt, so ist das Album ein reiner Möglichkeitsraum. Es ist der Raum potenzieller Sinnstiftung. Doch mit einem entscheidenden Unterschied. Im Modell des Foto- oder Einsteckalbums gibt eine

<sup>36</sup> Lehmann: »Schrift / Bild / Schnitt« (Anm. 32), 184.

<sup>37</sup> Vgl. etwa Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 11), 76: »Eine zersplitterte Perspektive ist das, worin man aufwuchs. Und jetzt der Krieg eines total überbevölkerten Gebietes.«

gleichförmige Struktur die Anordnung vor. Dies ist als Funktion des Dispositivs Album zugleich seine basale Struktur der Sinnstiftung: die Gleichförmigkeit als Gitternetz der Bezüge des Unterschiedlichen. Die Kontingenz des Gesammelten erhält in dieser Struktur der Anordnung Kohärenz, so dass als Poetik des Albums allgemein das *Gesetz der Kohärenz durch Kontiguität* gelten kann. Beliebige Nachbarschaft überführt sich durch Anordnung in Sinnstiftung. Zwei Grundformen dieser Transformation von Kontingenz in Kohärenz und damit auch in der narrativen Struktur des Albums lassen sich ausmachen.

Zum einen eine *Kohärenz durch Ähnlichkeit*: So versammeln private Fotoalben die Bilder einer Person oder einer Familie in ihren Altersstufen zur privaten Chronik der »Knipser«. Sammelalben dagegen gruppieren vorwiegend thematisch. Dort herrscht die Analogie des Themas vor, gleich ob das Gezeigte chronologisch oder lokal miteinander zu haben ist oder nicht. Das Album stiftet so seinen Sinnzusammenhang durch die örtliche Nachbarschaft als Struktur, die Kontingenz in Kohärenz überführt.

Zum anderen gibt es jedoch eine zweite Grundfigur des Albums, die man als *anarchisches Gesetz der Nachbarschaft* bezeichnen kann. Die schiere Zusammenstellung des Gesammelten kann Sinnzusammenhänge erzeugen, die über den linearen Zusammenhang der Analogie hinausgehen, wenn sie sich von der Struktur der gleichförmigen Verteilung lösen.

Rolf Dieter Brinkmann nutzt beide Formen, aber er kehrt die Logik gewissermaßen um. Die Priorität liegt im weißen Album als Möglichkeits- und Schreibraum und damit nicht bei der Funktion analogischer Ähnlichkeit, sondern bei der Rekombination des Fragments, das durch seine ihm immanente Logik die Anordnung erst schafft. Das Gesetz der An-Archie, also der Delokalisierung des Ursprungs, den das Material an seinem Ort einmal gehabt hat, erzeugt zwar keine Anarchie des Sinns, wohl aber eine Kontextoffenheit, die neue Sinnmöglichkeiten zulässt. Von diesem zweiten Gesetz des Albums aus führt Brinkmann die Ordnung der autobiografischen Montagen am Leitfaden der Chronologie wieder ein. Doch diese wird immer schon, in *Rom, Blicke* bereits auf der ersten Seite, von dem anarchischen Gesetz eines nicht-privaten Montagematerials durchbrochen.

Die erste Seite von *Rom, Blicke* kombiniert die linear-narrative autobiografische Ebene mit dem Bild einer geöffneten Tür (eine Grafik eines benachbarten Künstlers in der Villa Massimo) und mit der Headline einer Zeitung (»What are you waiting for?«). Man könnte einwenden, dass dieses Bild der Tür Teil des autobiografischen Diskurses sei, weil es sich um eine Zeichnung eines anderen Kollegiaten in der Villa Massimo handelt. Doch die Symbolik der geöffneten Tür öffnet hier bildlich wie sinnbildlich einen höchst ambivalenten Frageraum, der nicht nur für die konkrete Abreise nach Rom einsteht, sondern für die Reise schlechthin. Zusammen mit dem »Sinnspruch« (gleichsam der Inscriptio eines Emblems) der rhetorischen Frage, worauf man denn warte, wird der Raum der nur einen Spalt geöffneten Tür zu einem vielschichtigen und ambivalenten Sinnbild, zu einer Hieroglyphe, in der die Flucht ebenso wie der Neubeginn konnotiert ist, der jedoch

auch und vielleicht der Aufbruch zu einer anderen Form der Literatur und Kunst andeutet. Worauf warten? Die rhetorische Frage »What are you waiting for?« ist dabei als Fremdmaterial des öffentlichen Diskurses montiert. Als fremde Rede, Schrift oder Floskel, die in die Unentscheidbarkeit einer Situation von Reise, Stillstand und Krise führt. Die Figur der rhetorischen Frage zeigt dieses Dilemma selbst an, insofern diese zugleich fragt und nicht fragt.<sup>38</sup> Es ist nicht zu sagen, ob hier eine wirkliche Frage – warum wartest du noch – vorliegt oder eine rhetorische Frage, welche die Antwort erübrigt. Und doch ist die Entscheidung hier gefordert, ob hier eine existentielle oder ästhetische Frage zu beantworten ist oder nicht.

Die zufällig aus einer Zeitung montierte Frage verbürgt hier das Gesetz der Kohärenz durch Kontiguität. Eine fremde Rede wird zur Gretchenfrage des eigenen Daseins. So öffnet sich der Schreibraum syntagmatisch entlang der Kohärenz der Autobiografie, während er sich zugleich paradigmatisch als Frage der Existenz und der Kunst angesichts einer von Massenmedien und verdrängten Kriegen konstruierten Wirklichkeit öffnet. »: ich war erst 33 jahre auf diesem Planeten & tastete mich durch die gespenstershow: /«, schreibt Brinkmann in *Schnitte* und benennt so, was wir als Wirklichkeit bezeichnen. Die Wirklichkeit als Gespenst, das bedeutet auch, dass alle ihre Zeichen, gleich ob Fotografien, Illustrierte oder literarische Schrift, Wiedergänger sind, die der »eigentlichen« Wirklichkeit fremd oder entfremdet sind. Brinkmanns Haltung im Spätwerk, seit der Erfahrung in Longkamp, ist, dass weder Worte noch Bilder die Wirklichkeit »abbilden« oder erreichen können.

Aus dieser Sprachkrise heraus konstituiert sich eine Montage der Wirklichkeit, die ihre Zerrissenheit inhaltlich wie formal beständig ausweist. Inhaltlich erzeugen Brinkmanns Montagebücher daher auch keinen linearen narrativen Raum mehr, sondern eine zyklische Anordnung von Themen, die ihre Kohärenz nicht in dem Bezugspunkt des schreibenden und montierenden Subjekts haben, sondern in der Wiederkehr der Motive: Bewusstseinsverlust, Ekel, Aggression. Immer wieder tote Fliegen, immer wieder Krieg und immer wieder Gespenster. Sie kehren ebenso leitmotivisch wieder wie die durch das Bildmaterial obsessiv vorgezeigte Sexualität. Die Bilder der öffentlichen Medien ebenso wie der öffentliche Sprachgebrauch sind Klischees, die das »Eigentliche« verdecken und daher zerrissen und zertrümmert gehören. Als »heiβes« Album entwirft die Rekombination von Bild und Text immer neue Ordnungen und dies lässt Brinkmanns Montagebücher immer wieder neu betrachten.

38 Vgl. Paul de Man: »Semiologie und Rhetorik«, in: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M. 1988, 31-51, hier 38 ff.

*Migrierendes Gedächtnis –  
portatives Museum –  
Gegenarchiv*





# Marianne Hirsch

## Der archivale Impuls der Nacherinnerung\*

### Ein archivaler Impuls

In einem Artikel aus dem Jahr 2004 macht der Kunsthistoriker Hal Foster einen archivalen Impuls (»archival impulse«) aus, der international in den zeitgenössischen Kunstpraktiken am Werk sei.<sup>1</sup> Archivale Künstlerinnen und Künstler, so Foster, zielen darauf ab, das Archiv zu kritisieren, das sie mit Michel Foucault als Menge hegemonialer Regeln begreifen, die bestimmen, wie eine Kultur Vergangenes auswählt, anordnet und bewahrt. Die Künstler verknüpfen verschiedenerlei zufällig gefundene, ihrem jeweiligen Kontext entrissene Bilder und Objekte miteinander und gestalten auf diese Weise Installationen, die als private, aus dem täglichen Leben oder der Populärkultur hervorgegangene Gegen-Archive funktionieren. Foster schreibt über Künstler und Künstlerinnen wie Tacita Dean, Thomas Hirschhorn und Sam Durant und setzt sie in Bezug zu Vorläufern wie Gerhard Richter, Robert Rauschenberg und Richard Prince und sogar zu Künstlern von vor dem Zweiten Weltkrieg, wie John Heartfield, Kurt Schwitters und Alexander Rodchenko. Ihr »will to connect what cannot be connected«, sagt Foster, entsteht als Reaktion auf ein Gefühl radikalen Getrenntseins, das die Postmoderne charakterisiert.<sup>2</sup> Foster stellt fest, dass die willkürlichen privaten Archive, die diese Künstler/innen erstellen, sowohl eine utopische als auch eine paranoide Dimension haben, und er spekuliert, dass beide »emerge out of a similar sense of failure in cultural memory«.<sup>3</sup> Diese Unzufriedenheit veranlaßt die Künstler/innen, alternative Visionen von Vergangenheit oder Zukunft zu entwerfen und »new orders of affective association« vorzuschlagen, »characterized by fantasy and hope or by fear and disillusionment«.<sup>4</sup>

In diesem Essay zeichne ich einen damit verwandten archivalen Impuls nach, der charakteristisch für die ästhetischen und ethischen Praktiken der Nacherinnerung ist, Praktiken also, die sich ganz spezifisch in der Zeit der Nachwirkung einer historischen Katastrophe situieren. Anders als die Arbeiten, über die Foster schreibt, haben sich diese Nachwirkungsprojekte in den letzten zwei Jahrzehnten um die Rückbesinnung auf die je spezifische historische und kontextuelle Besonderheit bemüht, anstatt diese in einer geläufigen postmodernen Geste über Bord zu werfen.

\* Dieser Essay erschien als letztes Kapitel meines Buches *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.

1 Hal Foster: »An Archival Impulse«, in: *October* 110 (Fall 2004), 3-22.

2 Ebd., 21.

3 Ebd.

4 Ebd.

In einem bewusst auf ›Wiedergutmachung‹ abzielenden Schritt stellen sie Sammlungen zusammen, die nicht nur als Gegen-Archive, sondern auch als Korrektive und Ergänzungen des historischen Archivs fungieren und die auf diese Weise versuchen, an den durch Krieg und Völkermord verursachten Brüchen zu arbeiten.

In dem Zeitraum in den 1990er Jahren, den Foster in den Blick nimmt und der von tiefgreifenden politischen und technologischen Veränderungen geprägt wird, stechen die materiellen Eigenschaften der Bilder und Objekte, die so obsessiv gesammelt und neu angeordnet werden, aufgrund der immer einfacher werdenden Digitalisierung und Verbreitung im Internet deutlich hervor. Ich interessiere mich für die postmemorialen archivalen Praktiken, die aus diesem Moment entstehen und die in ihren speziellen Formen des *Zusammenstellens*, *Anordnens* und *Zur-Schau-Stellens* die Gestalt von *Alben* angenommen haben. Das Album war als Medium von grundlegender Bedeutung für die Art und Weise, in der uns die Ereignisse des Holocaust und anderer historischer Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts überliefert wurden. Aber welche Verwandlungen erfährt das Album im Zeitalter der digitalen archivalen Ansiedlung und Versammlung?<sup>5</sup> Und welche Praktiken der Nacherinnerung, welche alternativen Versionen der Geschichte werden durch das ungeheure Fassungsvermögen des World Wide Web als archivalen Raums ermöglicht?

Die Verwüstungen des Holocaust haben unmittelbar den Drang bewirkt, alle möglichen Aspekte der untergegangenen Welt zu sammeln und wieder zusammenzusetzen und die Zerstörung selbst zu dokumentieren. Noch immer gibt es Archiv-Projekte im Überfluss, die Dokumente, Bilder, Objekte, Zeugnisse von Einzelnen und Gruppen in traditionellen und neuen Bibliotheken, Archiven und Museen zusammenstellen und katalogisieren und die von staatlichen und privaten Institutionen gefördert werden. Innerhalb dieser Archive, aber auch gegen sie haben *Alben* eine bedeutende Rolle gespielt. Denken wir nur an die Bedeutung, die *Nazi-Alben* eingeräumt wird: etwa dem berühmten *Stroop-Bericht* und dem *Auschwitz Album*, den verschiedenen von Wehrmachtssoldaten und Nazi-Funktionären erstellten Ghetto-*Alben*, den *Alben* einzelner Soldaten von der Ostfront, die in der Wehrmachtsausstellung so umfänglich gezeigt wurden, und dem kürzlich entdeckten Gruppenalbum der Nazi-Führungsspitze in Auschwitz, um nur einige zu nennen. Ebenso bedeutend sind die zahlreichen *Alben*, die in der Nachkriegszeit von Überlebenden und ihren Nachkommen, von Historiker/innen und Archivar/innen gesammelt, geordnet und in verschiedenen Medien verbreitet wurden, weniger, um von der Zerstörung zu berichten, sondern aus dem Bedürfnis heraus, an die Lebensgeschichten der Ermordeten zu erinnern und sie wiederzubeleben. Wichtige Beispiele sind etwa Serge Klarsfelds *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*,<sup>6</sup> *Alben*

5 Die Begriffe stammen von Jacques Derrida, aus *Dem Archiv geschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997, 11 und 13.

6 Serge Klarsfeld: *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France* (1995), auf Englisch erschienen unter dem Titel *French Children of the Holocaust. A Memorial*, New York 1996.

wie *Die Kinder von Izieu*,<sup>7</sup> *Image before my Eyes*,<sup>8</sup> Yaffa Eliachs Installation *Tower of Faces* und ein Projekt der polnischen Theaterschauspielerin Golda Tencer, *And I Still See Their Faces: Images of Polish Jews*.<sup>9</sup>

In diesem Essay möchte ich die archivalen Impulse der Nacherinnerung analysieren, indem ich einen genauen Blick auf zwei repräsentative Projekte werfe, die dem Gedenken an die Opfer von Völkermord und Zerstörung in zwei sehr verschiedenen historischen Kontexten gewidmet sind. Beide, *And I Still See Their Faces: Images of Polish Jews* von Golda Tencer und *Kurdistan: In the Shadow of History* von der amerikanischen Fotojournalistin und Künstlerin Susan Meiselas, stammen aus den frühen 1990er Jahren. Beide Projekte haben große Sammlungen von Bildern und Geschichten im Namen der verschwundenen Gemeinschaften der polnischen Juden und der Kurden aufgebaut, und beide Sammlungen wurden als Bücher publiziert, sind als Ausstellungen gereist und wurden von ihren Urheberinnen als aktive Webseiten installiert. Indem sie ihre Archive in der Form von Alben anordnen, haben diese Projekte ähnliche Formen erfunden, durch die sie alternative Geschichten erzählen und verbreiten. Und sie tun dies zu einem Zeitpunkt, zu dem das Album selbst einen Wandel vom Materiellen zum Digitalen vollzieht und vielleicht als Form seine Grenzen erreicht.

Beide Projekte engagieren sich mit kritischen sowie reparativen Praktiken der Erinnerung und Nacherinnerung für zwei verschiedene gefährdete, in die Diaspora zerstreute Gemeinschaften, von denen die eine einem bestimmten Ort entstammt; die andere ist eine imaginäre Gemeinschaft (»imagined community«), die sich über nationale Grenzen hinweg erstreckt. Wenn ich *And I Still See Their Faces* und *Kurdistan* nebeneinanderstelle, will ich sicher nicht die massiven menschlichen und kulturellen Verluste vergleichen, die sie hervorgebracht haben. Sie in Bezug zueinander zu denken, ist eine Form der verknüpfenden Erinnerungsarbeit. Anders als die Installationen, die Foster beschreibt, versucht diese, disparate Geschichten mit dem Ziel zu verknüpfen, deren Besonderheiten nicht zu verwischen, sondern gemeinsame Ästhetiken und politische Strategien, Affekte und Effekte zu entdecken – Elemente dessen, was wir uns als globalen Erinnerungsraum vorstellen können. Durch den Übergang zum Internet können alle Inhalte, wie unterschiedlich auch immer, leicht miteinander verknüpft und entlang der multiplen untereinander verbundenen Pfade des Internet einander zugeordnet werden. Eine Reflexion über vergleichende/verknüpfende Erinnerungsarbeit ist deshalb noch wichtiger geworden. Gleichzeitig beteiligt jedes dieser Projekte sich an verknüpfenden Ge-

7 Serge Klarsfeld: *Les Enfants d'Izieu. Und tragédie juive*, Paris 1984; Beate Klarsfeld/Serge Klarsfeld: *Die Kinder von Izieu. Eine jüdische Tragödie*, Berlin 1991.

8 *Image Before My Eyes: A Photographic History of Jewish Life in Poland, 1864-1939*, ed. Lucjan Dobroszycki and Barbara Kirshenblatt-Gimblett, New York 1977; auf Deutsch erschienen unter dem Titel: *Gesichter einer verlorenen Welt: Fotos aus dem Leben des polnischen Judentums 1864-1939*, Frankfurt a. M. 1982.

9 *And I Still See Their Faces: Images of Polish Jews*, ed. Golda Tencer, [Warszawa 1996] Warszawa 1998.

denkstrategien und politischen Strategien, die unerwartete verschüttete Geschichten zutage fördern. Meine Analysen versuchen, auch diese sichtbar zu machen.

## Zwei Alben

»I am an actress of the Polish theater. I was born after the war«, schreibt Golda Tencer im Vorwort zu *And I Still See their Faces*.<sup>10</sup> Im Jahr 1994 schickten Tencer und die Stiftung Shalom, die sie in Warschau gegründet hatte, einen weltweiten Aufruf an ihre polnischen Mitbürger und an Emigrierte und Flüchtlinge im Ausland, bei der Rettung der Erinnerung an die ausgelöschte Welt der polnischen Juden mitzuhelfen. Fotografien, so vermutete sie zu Recht, sind allgegenwärtige Objekte des Schenkens, des Andenkens und des Austausches, und sie vermutete, dass viele davon die auf ihnen Abgebildeten überlebt hatten – in den Alben, Schubladen und Dachböden der Nachbarn, Klassenkameraden, Freunde, Kollegen und Retter polnischer Juden oder ihrer im Ausland lebenden Verwandten. »From all over Poland, the smallest villages and towns, as well as from abroad: Israel, Canada, Italy, USA, Argentina« strömten diese »gifts of the heart« herein, schrieb sie.<sup>11</sup> Und jedes Bild war von einer Geschichte begleitet: »I am in possession of a photograph of a woman of Jewish nationality with a small child. They both fled from the ghetto in Lowicz, she stayed for the night with us and she left me this photograph.«<sup>12</sup> »When we looked through my wife's family album, we found a picture of a Jewish family pasted there. After we removed it, on the reverse, we found a note with the year 1914.«<sup>13</sup> »Her name was Taube, or Tauber, or may be Tauberg. I remember the name from stories told by my mother. Regina was a very good friend from a home-tailoring or a lace-making course. She had seven children.«<sup>14</sup>

Susan Meiselas, eine international bekannte Fotojournalistin der Agentur Magnum, beschloss, die Nachwirkungen des Golfkriegs und der Anfal-Kampagne von 1988 in kurdischen Dörfern im Nordirak zu dokumentieren, in der Saddam Hussein die Verwendung von Giftgas genehmigt hatte. Sie hatte im Jahr 1991 über die Flucht der Kurden aus den angegriffenen Regionen gelesen und war dem Beobachterteam für den Nahen Osten von Human Rights Watch beigetreten. Dort arbeitete sie mit auf Gerichtsmedizin spezialisierten Anthropolog/innen zusammen, um eine unanfechtbare Anklage auf Genozid zu erheben. Sie fotografierte Massengräber, trauernde Verwandte, dezimierte Dörfer, Fragmente von Kleidungsstücken und Haushaltsgegenständen. Bald aber, erzählt Meiselas in einem Interview, »I be-

<sup>10</sup> Ebd., 5.

<sup>11</sup> Ebd., 6.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd., 10.

<sup>14</sup> Ebd., 19.

gan to notice people holding on to photographs of the disappeared. They were wearing the photographs.«<sup>15</sup> Die Menschen zeigten ihr die Fotografien, die sie besaßen, als ein Mittel, um der Fotografin ihre Geschichte zu erzählen. Und Meiselas wurde besessen. Frappiert von der Macht der Fotos, Erinnerung zu performieren, und von der Abwesenheit jeglichen historischen Archivs, begann Meiselas, Fotografien zu sammeln, anstatt nur selbst welche zu machen. Sie machte Fotos von den Fotos der Menschen und begann, die dazugehörigen Geschichten zu sammeln: Wer hatte sie aufgenommen, wer war darauf abgebildet, warum waren sie gemacht und bewahrt worden. Weil sie vor der Etablierung digitaler Technologie arbeitete, brachte sie eine Polaroidkamera mit, die positiv/negativen Film verarbeitete, denn auf diese Weise konnte sie die Originale reproduzieren, anstatt sie mit fortzunehmen. Auf den positiven Abzügen konnten die Leute sehen, was sie beigetragen hatten, wodurch sie zu einem »public reference set«<sup>16</sup> wurden: »I traveled around with a suitcase, collecting everything I could find.«<sup>17</sup> Und obwohl sie selbst keine biographischen oder kulturellen Verbindungen zu kurdischen Gemeinschaften hatte, verstand sie die Verletzlichkeit der Menschen, die bis kurz zuvor über mehrere Nationalstaaten hinweg nur den Status bedrohter Minderheiten hatten. Deshalb nahm sie sich die Erzeugung von, wie ein Teilnehmer es nannte, »our collective family album« vor.<sup>18</sup> »An accessible repository of Kurdish images«, so begriff Meiselas, »is impossible anywhere in the Middle East. It is no accident that the Kurds do not have a national archive.«<sup>19</sup>

Indem sie ein begrenztes kulturelles und historisches Archiv um intime, persönliche und familiale Dokumente erweitern und supplementieren, zielen sowohl Tencer als auch Meiselas darauf ab, untergegangene Welten wieder zurückzugewinnen; dies aber mit kritischer Distanz. Alben werden meistens in Zeiten des Übergangs angelegt; sie markieren Abschnitte, Höhepunkte in einem Leben. Hochzeiten, Abschlussfeiern, runde Geburtstage sind Augenblicke, die sowohl des Sammelns von Materialien als auch des rückwärts gerichteten Blicks des Albums würdig sind. Als Gemeinschaftsalben markieren die beiden hier beschriebenen Projekte akute Augenblicke des historischen Übergangs, nicht nur für Individuen und Familien, sondern für größere Gruppen und Gemeinschaften. Auf diese Weise versuchen sie, durch Fotografien und durch Geschichten, gewaltsam zerstörte Welten zu rekonstruieren, von denen sogar noch die Aufzeichnungen mit ausgelöscht werden sollten und deren Überlebende über die ganze Welt verstreut sind. Es ist klar, dass Alben, die diesen Gemeinschaften gewidmet sind, auch diese Brüche und Auslöschungen reflektieren müssen, ebenso wie ihren Widerstand und den Willen zum kulturellen Überleben.

15 Susan Meiselas. In *History*, ed. Kristen Lubben, New York/Göttingen 2008, 242.

16 E-Mail-Korrespondenz mit der Künstlerin, 25.11.2010.

17 In *History*, ed. Lubben (Anm. 15), 244.

18 Persönliche Mitteilung durch die Künstlerin.

19 Susan Meiselas: *Kurdistan. In the Shadow of History*, introduction by Martin van Bruinessen, 2nd ed. Chicago 2008, xv.

Auf diese Weise personalisieren Tencer und Meiselas das Archiv und bieten das gesammelte Material in offener, hybrider und vielfach miteinander verknüpfter Weise dar. Gleichzeitig erweitern und verändern sie Schlüsselfunktionen des Albums, indem sie es politisieren. Das traditionelle Album, besonders das Familien-Fotoalbum, neigt auch dann, wenn es fragmentiert, mannigfaltig und porös ist, doch dazu, dominierende Ideologien von Familie und Gemeinschaft zu untermauern, anstatt sie in Frage zu stellen. Tencer und Meiselas tun das Gegenteil – sie verschieben die allgemein akzeptierten Ansichten und können dadurch zuvor nicht gesehene, unerwartete oder verdrängte Geschichten und Gedächtnisse eröffnen. Beide Projekte setzen also nicht nur die Objekte aus einer untergegangenen Welt wieder zusammen, sondern reflektieren diese auch als Medien der Geschichte und machen auf die fragile Materialität der gesammelten Bilder und Texte ebenso aufmerksam wie auf ihre Existenz und ihr Überleben – auf ihre persönlichen, sozialen und politischen Rollen und Effekte in Raum und Zeit. Und sie ermöglichen uns, über den Medienwandel nachzudenken, über den Schritt vom Analogen zum Digitalen, und über die Möglichkeiten und Grenzen, die Gewinne und Verluste, die an den radikalen technologischen Transformationen beteiligt sind, die die Form des Albums selbst in Frage gestellt haben.

## Durch Fotos Geschichte erzählen

»Can you tell history through photos?«, fragt Susan Meiselas.<sup>20</sup> Alben schaffen tatsächlich Raum für Geschichte. Materielle Familienalben neigen dazu, den Zeitpunkt ihrer Entstehung zu reflektieren. Sie sind zeitgebundene Dokumente, die eine bestimmte Geschichte über die Familie erzählen, die von Generation zu Generation weitergegeben wird. Oft werden sie durch ein einziges Familienmitglied, das den Inhalten des Albums seine Sichtweise überstülpt, angelegt und mit Beschriftungen versehen. Natürlich kann sich die Erzählung innerhalb des Albums ändern; Alben werden manchmal umgestaltet, um gescheiterte Ehen, Todesfälle in der Familie, Umzüge und Vertreibungen widerzuspiegeln. Sie können chronologisch, thematisch, nach Größe des Bildes, nach Familienmitglied oder sogar zufällig angeordnet sein, aber ihre Anordnung spiegelt immer einen Prozess der Selektion und Klassifikation wider. Meist ist ihr Inhalt begrenzt, ihre Erzählung und Organisation zusammenhängend und zumindest notdürftig vollständig.

Golda Tencer stellt ihr Projekt *And I Still See Their Faces* explizit als »Album« vor, und tatsächlich weist es einige Eigenschaften des Albums auf. Es besteht aus sechs Abschnitten, die thematisch und generisch nach Foto-Typ organisiert sind. Zahlreiche fotografische Genres sind repräsentiert: Studioportraits von Familien, einzelnen Personen und Kindern; Straßenfotografien und Bilder von Häusern und

<sup>20</sup> Persönliches Gespräch mit der Künstlerin.

# And I Still See Their Faces

## Images of Polish Jews

### Main

To my brothers the Polish Jews  
Maybe someone will recognize me  
On the Gesia, Szeroka, Miła Street  
There were seven children  
I remember some of the names  
For everyone to see  
And I Still See Their Faces  
Persons mentioned in the album  
Contributors of photographs  
Exhibits  
Home

It all began in Łódź, the town of weavers and factory owners' fortunes. In a tenement on Kilinski Street, covered with a layer of factory dust in which, like grain in an old tree, the years of Jewish life had accumulated - there was the I.L. Peretz School. It was closed down after the disgraceful events of March 1968, with zealotness equal to that with which all traces of Polish Jews had been erased. The students however have not forgotten what once was the world of their childhood, the color of their parents' and their relatives' memories. Separated by the barriers of borders, living in different countries - they stayed in touch with one another.



181 Jacek Goldman and his sister Wanda, Krakow, 1924.

Sharing a common desire - to preserve the memory. Then the past would talk through the voices not only of sages and writers but also of ordinary people, passing on from generation to generation the word "Shalom" - the word "Peace", understood in every language.

This is the origin of the American - Polish - Israeli Shalom Foundation. It was established in 1988 upon the initiative of Golda Tencer - an actress and the director of the E.R. Kaminska State Jewish Theatre. Memory can be saved only when the past is not passively pondered, but when all that has its origin there is brought into daylight. Adding a personal tone, an individual note to the present. That is why the Shalom Foundation organizes international presentations of Jewish art.



244 Passport found at the end of the 1950s in the attic of a renovated building on the town square in Gerbów, near Tarnobrzeg. It belonged to Debora Fortgang. In the passport are visas to Romania, Portugal, and Palestine.

That is why it conducts publishing activity ("Songs" by M. Gebirtig; the anthology "Jewish Children Accuse"); it sponsors the production of documentary films ("There Are No More Jewish Town in Poland," "Naharija - the March Generations") it supports researchers who truthfully show the history of the two nations. One of the most interesting projects of the Foundation is its competition inviting secondary school students to write papers on Jewish history and culture. Concert events and Jewish song competitions have also been a great success. Now the time has come for the album and the exhibition "Images of Polish Jews." We do hope that after its display in the Zacheta Gallery, and after its visit to Yad Vashem and Washington D.C. - the exhibition of

photographs will find its permanent place in the Cultural Center of Polish Jews created by the Shalom Foundation in Warsaw, on Grzybowski Square. The creation of the Centre is the greatest challenge that we now face, inspired with the hope that both the past and the present will find their home there. We invite to this combined effort all those who wish to be co-hosts of this house, erected on the foundation of the past. With its windows looking on the future.



Geschäften; Schulfotos und Bilder von Jugendgruppen, Bilder von Demonstrationen, von Armee-Einheiten, von städtischen Würdenträgern und von Wohltätigkeitsorganisationen, von Hochzeiten und Jahrestagsfeiern in städtischer und dörflicher Umgebung. Auch einige Landschaftsbilder sind dabei, zum Beispiel eines der seltenen Farbfotos des in Flammen stehenden Warschauer Ghettos. Und im letzten Abschnitt des Albums mit dem Titel »For Everyone to See« sind Kriegsbilder von verschiedenen Ghettos und Lagern, einschließlich Auschwitz. Hier ist die bloße Existenz vieler Bilder vollkommen unwahrscheinlich: So schreibt Zahava Bromberg über ein kleines dreieckiges, fast unkenntliches Portrait ihrer Mutter: »I carried this photograph of my mama through two selections by Dr. Mengele at Auschwitz. Once, I held it in my mouth, the second time, I taped it with a bandage to the bottom of my foot. I was 14 years old.«<sup>21</sup>

Zwar sticht eine gewisse Anzahl der Bilder aufgrund ihrer künstlerischen Qualität heraus, aber die meisten sind konventionell und gewöhnlich. Es ist der Text, der sie begleitet, entweder in Form von Beschriftungen oder als nebenstehender Schriftblock, der diese Bilder von vielen ähnlichen aus derselben Zeit unterscheidet. Die berührenden, oft niederschmetternden Geschichten, die im Text enthalten sind, unterstreichen die retrospektive Ironie der Fotografie, die das gewaltsam abgeschnittene Leben überdauert. Wie Tencer schreibt:

»Those in the photographs do not know yet that soon their houses will be deserted, the streets of their towns covered with the black snow of fluff from slit eider-downs ... All that will remain after them, when the biblical names have left in cattle cars – could be put in a drawer, hidden in the attic, buried in junk.«<sup>22</sup>

Als Album ist *And I Still See Their Faces* von dieser niederschmetternden retrospektiven Ironie strukturiert – von dem, was Roland Barthes das »futur antérieur« oder das *punktum* der Zeit nennt: die Diskrepanz zwischen dem, was der Betrachter weiß, und dem, was die abgebildete Person noch nicht gewusst haben kann.<sup>23</sup> Der Blick des Albums, mit dem auch der Betrachter zu schauen aufgefordert ist, ist elegisch und nostalgisch, er betrauert eine untergegangene Welt. Aber das Album beteiligt den Betrachter auch am archivalen Impuls – sowohl an der obsessiven Praktik, zu sammeln und zu vermehren, als auch an dem eher kontemplativen Drang, in die Bilder hineinzuschauen und mehr über die einzelnen Lebensgeschichten herauszufinden, die sie hervorbringen. Und indem sich einige dieser Geschichten entfalten, in welcher fragmentarischer Weise auch immer, zeigt sich, dass sie überraschende Richtigstellungen zum überlieferten historischen Narrativ bereitstellen. Überraschenderweise gehen in vielen Fällen Polen als Retter und Zeugen daraus hervor und damit als diejenigen, die das jüdische Gedächtnis bewahren.

21 *And I Still See Their Faces*, ed. Tencer (Anm. 9), 174.

22 Ebd., 5.

23 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985, 105-108.

Wie Tencer vertieft sich auch Susan Meiselas in eine Praxis leidenschaftlichen archivarischen Sammelns und versucht, alles zusammenzustellen und zu identifizieren, was sie über die verschüttete kurdische Geschichte finden kann, die sie unbedingt wieder ans Licht holen möchte. Zugleich ist sie zutiefst in die aktuellen Kämpfe um Formen juristischer ›Wiedergutmachung‹ involviert, und sie glaubt fest daran, dass die kurdische Kultur überleben muss. In der Tat ist das Kurdistan-Projekt selbst Teil einer gerichtlichen Klage im Namen der kurdischen Gemeinschaft. Um sie vorzubereiten, musste Meiselas allerdings Bilder und Fragmente aus einer großen Vielzahl von Archiven und Quellen zusammenstellen.

Als Reisende bei den Kurden fing Meiselas an, über andere Reisende nachzudenken, die wie sie selbst Bilder von Kurden mit sich fortgenommen hatten, und sie begann, in verschiedenen Archiven im Westen nach diesen fotografischen Aufzeichnungen zu suchen. Die Suche war schwierig, weil Bezeichnungen wie ›Kurde‹ oder ›Kurdistan‹ meistens nicht Teil der Anschaffungs- oder Kataloginformation waren. Stattdessen tauchen Fotos von Kurd/innen unter einer Vielzahl von verschiedenen archivarischen Kategorien auf, etwa Nationalität, Ethnizität oder unter dem Namen des Fotografen, der das Bild gemacht hat.

Meiselas sah ein, dass »most of the images and written artifacts about the Kurds that survive, survive in the West«, und deshalb sah sie ihr Projekt »to re-create the Kurds' encounter with the West« als fast die einzige Weise, eine Geschichte zu rekonstruieren, die viele jetzt in der Türkei, im Irak oder in der früheren Sowjetunion lebenden Kurden selbst nicht kennen; zudem schien sie ihr die für sie als Fremde angemessenste Weise zu sein.<sup>24</sup>

Die Geschichte, die Meiselas durch Fotografien und Geschichten erzählt, ist eine fragmentarische. Als Buch erinnert *Kurdistan* eher an einen hybriden historischen Text und an einen Bildband als an ein Familien- und Gemeinschaftsalbum. Seine Organisation ist strikt chronologisch, wobei es parallele Narrative über die verschiedenen regionalen kurdischen Gemeinschaften entwirft. Es enthält mehrere einführende historische Essays sowie zahlreiche Dokumente und Faksimiles. Die ersten Kapitel bestehen vor allem aus Bildern und Dokumenten aus kolonialen Archiven und aus den Alben von westlichen Reisenden, Anthropolog/innen, Missionar/innen, Journalist/innen und Diplomat/innen. Aber wo immer es möglich ist, enthalten sie auch Bilder aus lokalen Studios und privaten Familienalben. Spätere Kapitel zeigen zum einen eher informelle Gruppenfotos aus kurdischen Gemeinden, zum anderen Bilder, die von Journalist/innen und Fotograf/innen aufgenommen wurden, die über die offiziellen Versionen kurdischer Geschichte in der Türkei, im Irak, in Russland und in Yerevan berichteten; diese Bilder wurden von Familien gestiftet, die die Bilder gesehen hatten, die Meiselas aus dem Westen repatriiert hatte. Das Ende von *Kurdistan* widmet sich Bildern, die Fotojournalist/innen nach den Chemieangriffen auf die Kurden durch Saddam Husseins Regime aufgenom-

24 Meiselas: *Kurdistan* (Anm. 19), xvii.

men hatten, Bilder von verwundeten Körpern, Exhumierungen, Trauer, aber auch von Aussagen vor Gericht, Protesten und anderen Akten des Widerstands.

## Die Grenzen des Albums

Einer der markantesten Aspekte des traditionellen Albums ist seine Materialität, seine Fühlbarkeit. Alben haben normalerweise ein größeres Format als Bücher, sie sind oft aus besonderem Papier und haben transparente Schutzblätter, Fotoecken oder andere Befestigungsvorrichtungen für Bilder und Text. Die beiden hier beschriebenen Alben, die auf medial vermittelte Weise (oftmals digitalisierte) Kopien von Kopien sammeln, haben allerdings viele dieser materiellen Eigenschaften verloren.

*And I Still See Their Faces* hat ein übergroßes Format, wie ein großes Fotoalbum. Seine Seiten sind aus Hochglanzpapier, und das Layout der Bilder und Textabschnitte ist elegant. Es zu lesen und zu betrachten, seine Seiten umzublättern entspricht der Erfahrung des Durchblätterns eines Fotoalbums. Man nimmt sich Zeit, um ein besonders augenfälliges Bild zu betrachten, ein anderes überblättert man. Auf manchen Seiten herrscht der Text vor; andere bestehen vollständig aus Schwarzweiß- und Sepiafotografien.

Überraschenderweise scheint sich die Sammlung, egal ob man das Buch, die Ausstellung oder die Version im Internet betrachtet, bemerkenswert wenig zu unterscheiden. Natürlich zeichnet eine Ausstellung in einem Ausstellungsraum eine andere Bewegungsbahn vor und stellt eine andere Konfrontation mit den Bildern her, die auf Großformat gebracht wurden. Das Hin- und Herpendeln zwischen dem Lesen von Schildern an der Wand und dem Betrachten von Bildern ist nicht dasselbe wie das Umblättern der Seiten eines Albums oder Buches. Aber sowohl die Ausstellung als auch das Buch sind nach denselben Organisationsprinzipien strukturiert, und sie legen ähnliche Durchquerungsbahnen nahe, in denen die Bilder fremd und von der Gegenwart distanziert bleiben, unerreichbar außer für die Texte, die davon erzählen, wie sie kursiert sind und überdauert haben, und die sie auf diese Weise in die Gegenwart bringen.

In den letzten Jahren haben diese Archivbilder polnischer Jüdinnen und Juden ein neues materielles Leben in den Straßen des heutigen Warschau erlangt, wo sie zu Elementen der urbanen Landschaft geworden sind. Sie werden regelmäßig von Golda Tencer selbst als Teil eines Open-Air-Bühnenbilds für das jährliche Isaac Bashevis Singer Festival verwendet, das von dem jiddischen Theater veranstaltet wird, das sie betreibt. Die Fotos bleiben auch nach dem Ende des Festivals noch hängen, wie eine nicht abgebaute Kulisse. In genau demselben städtischen Raum, aus dem viele der auf ihnen Abgebildeten vertrieben oder deportiert oder in dem sie ermordet wurden, erinnern die Fotos eindringlich an zerstörte Menschenleben. Die Bilder wurden auch in improvisierte Mahnmale und Schreine auf dem jüdischen Friedhof einbezogen, wo sie eine andere Tiefe, Dimension und soziale Funktion erlangen, als ein Buch oder ein öffentlicher Ausstellungsraum zulassen würden.

*Kurdistan* war ebenfalls ein Teil einer Reihe von Ausstellungen, und Meiselas war bewusst daran interessiert, Möglichkeiten zu finden, um die Materialität und die gesellschaftliche Rolle der Bilder und Objekte, die sie gesammelt hat, sichtbar zu machen. Sie will »the sense of time at work on what survives« spürbar machen, indem sie im Buch zwischen warmen und kalten Seiten abwechselt und indem sie Ränder, Kratzer und zerbrochene Glasscheiben wiedergibt.<sup>25</sup> »I emphasize the pho-



Susan Meiselas: Mutter hält das Bild ihres toten Sohns, Sulaimana Friedhof, Irak, 1992. Aus der Ausstellung *Kurdistan: In the Shadow of History*, Susan Meiselas / Magnum Photos.

tograph as object, as artifact, once held, now torn and stained«, schreibt sie.<sup>26</sup> Indem sie originale, teils zerrissene und ange-sengte Bilder und Objekte in Vitrinen und an Wänden zur Schau stellt, bringt die Ausstellung *Kurdistan* diese Materialität zurück. Bilder von Menschen, die Fotos von sich selbst oder von Familienmitgliedern halten oder mit ihnen bekleidet sind, oder Bilder von ihren Händen unterstreichen die Fühlbarkeit der gesammelten Objekte und rufen in den Besuchern ein haptisches Begehren hervor. Diese Ausstellungsstücke überschreiten die Repräsentationseigenschaften der Bilder zugunsten ihres Werts als Zeugnis. Als Zeugen-Objekte werden sie zu Dokumenten des Alltagslebens: Sie bezeugen Akte gestaltgewordenen Austauschs in einer Gemeinschaft, für die sie eine bedeutende Rolle gespielt haben. Sie können auf die Beschaffenheit des familiären und kommunalen Lebens hinweisen, und sie bezeugen außerdem die kulturellen Begegnungen, durch die einige von ihnen hervorgebracht und bewahrt wurden: Begegnungen mit Kolonisor/innen, Missionar/innen, Journalist/innen und Anthropolog/innen und mit Archivar/innen und Sammler/innen wie Meiselas selbst.

Ausstellungen sind allerdings flüchtige Ereignisse, und wenn *Kurdistan*, genau wie *And I Still See Their Faces*, weiterleben wird, dann wird es im Internet sein. Das Internet bietet erweiterte archivale Möglichkeiten der Verräumlichung, Überlieferung und des Zur-Schau-Stellens. Auffallend ist aber, dass die Internet-Seite von *And I Still See Their Faces* die lineare Progression des Buches aufrechterhält.<sup>27</sup> Als Benutzer/in gelangt man von Seite zu Seite, indem man auf Pfeile klickt, die kontinuierlich durch die Website führen, so als würde man ein Buch lesen. Man kann auf Kapitelüberschriften klicken und sich kapitelweise durch die Website bewegen, und man kann die Bilder vom Text getrennt und linear nach Nummern geordnet ansehen, aber in beiden Fällen macht die Website keinen Versuch, die vielfältigen Möglichkeiten des Internet zu nutzen und zusätzliche Links oder alternative Bahnen anzubieten.

25 E-Mail-Korrespondenz mit der Künstlerin, 25. 11. 2010.

26 Meiselas: *Kurdistan* (Anm. 19), xvii.

27 ... *And I Still See Their Faces*, The Simon Wiesenthal Center, <http://motlc.wiesenthal.com/site/pp.asp?c=jmKYJeNVJrF&b=478527> [27. 11. 2010].

*Aka Kurdistan* – die Internetseite, die im Zuge der Publikation des Buchs im Jahr 1997 eingerichtet wurde – ist dagegen ein dynamisches Netzwerk. Sie ist eine Matrix, die aus einer Serie chronologisch, räumlich und sprachlich miteinander verbundener und verknüpfter digitaler Pfade besteht, die eine ungeheure Menge kultureller und historischer Information übermitteln.<sup>28</sup> Sie mobilisiert die Möglichkeiten des Internet als kollektiven Speichers für Bilder und Texte aus offiziellen und privaten Archiven und ist daher wirklich, wie ihr Untertitel besagt, ein »place for collective memory and cultural exchange«.

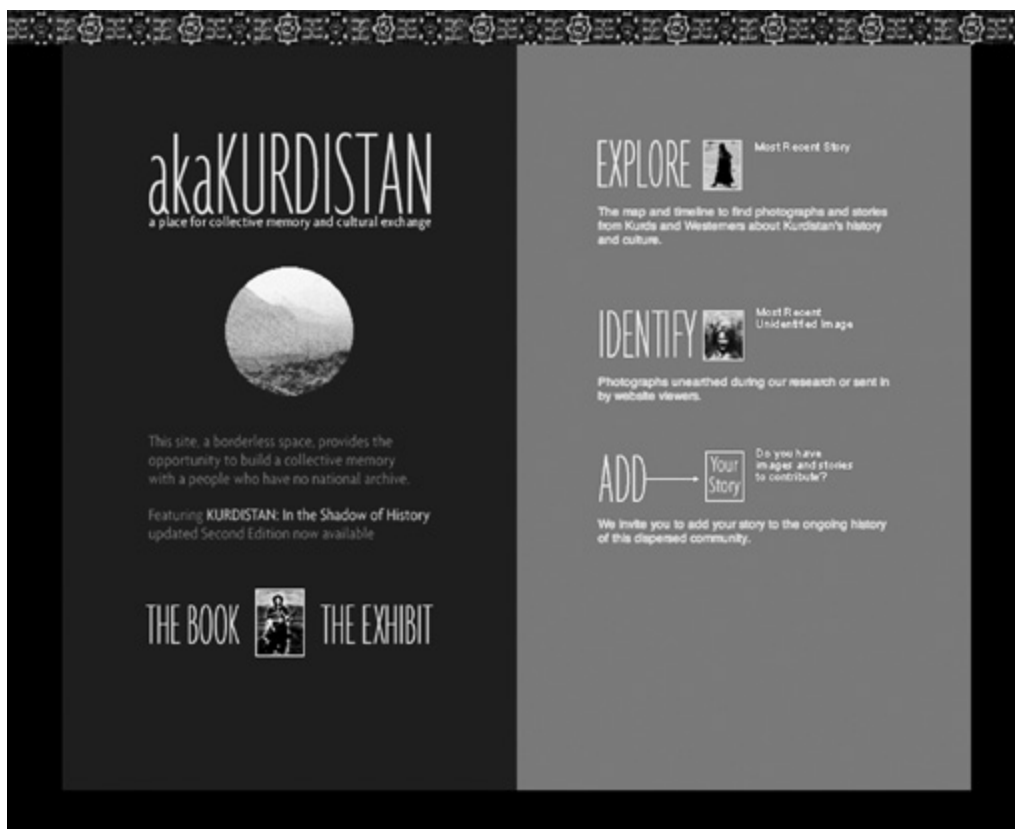
*Aka Kurdistan* verfügt über mehrere Eingangsstellen, die einen dazu einladen, entweder eine neue Geschichte zu entdecken – indem man eine Karte und eine Zeitachse verfolgt, auf denen man Fotografien und Geschichten von Kurden und westlichen Reisenden über Kurdistans Geschichte und Kultur findet – oder bislang unidentifizierte Bilder zu identifizieren und Bilder zur Identifizierung durch andere Benutzer einzureichen oder selbst Geschichten und Bilder beizusteuern. Das Material, das zunächst von kurdischen Gemeinschaften in der Diaspora und von Archivaren, die Zugang zu weniger bekannten Sammlungen hatten, und später von Privatpersonen, Forscher/innen und Wissenschaftler/innen stammte, kann digital eingereicht werden, und auf diese Weise wächst und verändert sich die Sammlung fortwährend. Allerdings ist sie ein auf dem Web 1.0 basierendes Archiv und wird von einem einzigen »Webmaster« kuratiert: Susan Meiselas selbst; sie ist es, die auswählt, welches Material aufgenommen wird. Aber, so erklärt Meiselas,

»it was an open submission process, most often a picture sent first, then followed with email exchanges to contextualize it with a story. The contributor was then asked to identify the preferred »prototype format« for their story and approved the design and edit, as well as placement, geographically and within the timeline. Email however is not the same as sitting in someone's backyard talking; we found it a tedious, slow process.«<sup>29</sup>

Viele Bilder und Geschichten, die auf der Website eingereicht wurden, stammen aus kurdischen Quellen und unterstreichen die private und familiale Dimension des Projekts. »I was born in 1979 in Iran close to the Iraqi border«, erzählt uns beispielsweise Bakhtiar durch einen Interviewer, der Bakhtiar's Bilder bei der Internetseite eingereicht hat. »Because my father was politically active, we had to flee. This was the first of the 28 moves I've been through.« Bakhtiar's Beitrag ist wie die meisten anderen Beiträge auf *Aka Kurdistan* wie eine Albumseite angeordnet, mit Bildern, Beschriftungen und beschreibendem Text. Am Fuß jeder Seite führt die Zeitachse horizontal weiter und bewegt sich durch mehr als ein Jahrhundert, von vor 1900 bis ins Jahr 2000 und darüber hinaus. Individuelle Geschichten werden auf diese Weise in die Geschichte der Gemeinschaft eingefügt.

<sup>28</sup> *Aka Kurdistan: A Place for Collective Memory and Cultural Exchange*, <http://www.akakurdistan.com> [27. 11. 2010].

<sup>29</sup> E-Mail-Korrespondenz mit der Künstlerin, 25. 11. 2010.



*Aka Kurdistan: A Place for Collective Memory and Cultural Exchange*,  
 [http://www.akakurdistan.com, 27.11.2010].

Was wird gewonnen und was verloren, wenn das materielle Album oder die Ausstellung zu einer digitalen Website wird? Einerseits eröffnet die Leichtigkeit, mit der Information im Internet verbreitet, betrachtet und vervielfältigt werden kann, sowie die ständige Erweiterung der Inhalte jeden digitalen Archivs die Möglichkeit, ein viel größeres Publikum auf der ganzen Welt zu erreichen, als die analogen Quellen es könnten, aus denen die Inhalte stammen. In dieser Hinsicht übersteigt das Internet bei weitem jedes private, Familien- oder öffentliche Album bzw. Archiv in Bezug auf Inhalt und potenziellen Benutzerkreis. Und doch gehen, andererseits, dem – manchmal komprimierten, vergrößerten oder beschnittenen – digitalen Material im Verlauf seiner Verbreitung und Zirkulation im Internet die Gerüche, Maße und die fühlbare Materialität nicht nur des ›Wirklichen‹, sondern auch der analogen ›Originale‹ verloren, auf denen es in den meisten Fällen basiert. Digitale Dokumente sind weder Zeugen aus der Vergangenheit wie ihre analogen Quellen, noch weisen sie Spuren menschlicher Berührungen aus der Zeit zwischen der Produktion des analogen Objekts und dem Zeitpunkt seiner Digitalisierung auf. Mehr

noch: Ihnen fehlt meist der Kontext, in dem die analogen Objekte ursprünglich gesammelt und in Familienalben und privaten oder kommunalen Archiven zur Schau gestellt wurden. In Svetlana Boym's Worten verliert gescanntes oder digitalisiertes Material die »patina of history, and everything has the same digital texture«.<sup>30</sup>

Mit dem Schritt zum Web 2.0 nimmt überdies die Interaktivität zu, und die Benutzer können Internetseiten verändern, indem sie ohne die Kontrolle eines Kurators etwas beitragen. Die Urheber und Sammler geben immer mehr Handlungsmacht ab. Ich würde sagen, dass dies einen Schritt über das Album hinaus und hin zu anderen Medien sozialer Vernetzung und anderen Technologien des Sammelns, Arrangierens und Zur-Schau-Stellens darstellt. Einerseits bezieht diese gesteigerte Teilnahme, die sich in den Bitten um Bilder und Identifikationen auf *Aka Kurdistan* schon ankündigt, die Besucher der Seite in eine Form gemeinschaftlichen Engagements ein, das mehr bewirkt, als nur Inhalte beizusteuern. Es fördert ein Gemeinschaftsgefühl und eine Beteiligung an der Geschichte durch eine materielle, körperliche Partizipation in Form von Klicken, Scannen, Hochladen und Tippen, durch Akte des Forschens, Identifizierens und Geschichtenerzählens und durch die damit einhergehenden Formen des sozialen Umgangs und der Verantwortung. Andererseits führt die Offenheit des Internet eine Reihe anderer und viel weniger gutartiger Möglichkeiten der Interaktion ein. *Aka Kurdistan* wurde beispielsweise das Opfer aggressiver Hacking-Attacken von türkischen Nationalisten, die schon die bloße Existenz der Kurden leugneten und die Dateien und Teile der Website zerstörten, »leaving their own visual signature of domination«.<sup>31</sup>

Aber was bedeuten diese Veränderungen für die historische Mission der Archive der Nacherinnerung? Wie werden Affekte durch das digitale Medium hervorgerufen und übertragen, wenn in *Kurdistan*, wie die Anthropologin Elizabeth Edwards schreibt, »photographs present not only access to a historical reality, but to an affective, historical poetics«?<sup>32</sup>

Die Grenze zwischen dem Materiellen und dem Virtuellen löst sich zunehmend auf, so wie all diese Alben und Sammlungen weiterhin verschiedene Formen in verschiedenen und, wie ich behaupten würde, sich gegenseitig verstärkenden Medien annehmen, die archivale Praktiken mit immer größerer Partizipation möglich machen. Und auf diese Weise zirkulieren die Bilder und Objekte und entwickeln sich weiter in dem, was Jeff Wall »liquid time« genannt hat, und eingetaucht in das, was er das »incalculable« nennt.<sup>33</sup> Als Fotografien sind sie aber gleichzeitig auch »trocken«, als Resultat des optischen fotografischen Apparats, der mit dem modernen Sehen und seiner Beweiskraft verbunden ist.<sup>34</sup> Ein Bild kann diese Dualität illustrieren.

30 Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*, New York 2001, 347.

31 E-Mail-Kommentar der Künstlerin, 25. 11. 2010.

32 Elizabeth Edwards: »Entangled Documents: Visualized Histories«, in: *In History*, ed. Lubben (Anm. 15), 330.

33 Jeff Wall: »Photography and Liquid Intelligence«, in: *Selected Essays and Interviews*, New York 2007, 109 f.

34 Ebd.

## Alternative Geschichten und Gegengedächtnisse

Bild 124 von *And I Still See Their Faces* zeigt eine lächelnde junge Frau, die in die Hocke geht, um ein kleines hübsch gekleidetes Baby hochzuhalten, das mit einem halben Lächeln zur Seite blickt. Es ist ein konventionelles Bild, das im Sommer im Freien aufgenommen wurde: Die Frau trägt ein Sommerkleid und Sandalen. Wie all die es umgebenden Bilder von Familiengruppen mit Kindern ist dieses ergreifend und bewegend – Mutter und Kind, die dem Leben entgegensehen, aber die unmittelbare Zerstörung ihrer gesamten Gemeinschaft durch den Völkermord zu erwarten haben. Die begleitende Erzählung ist lang und eindrucksvoll. Sie leistet mehr, als die beiden Figuren auf dem Bild als »Cypora Zonshtajn (née Jablon) and her daughter Rachela, born in Siedlce in September of 1941« zu identifizieren. Sie erzählt eine elaborierte Geschichte von Rettung und andauernder Freundschaft und Sorge, mit vielen spezifischen Einzelheiten von Namen und Daten. Und sie erzählt diese Geschichte in der ersten Person von Zofia Olzakowska Glazerowa aus Warschau, die das Foto gestiftet hat. Teile der Geschichte klingen vertraut – die Errichtung des Ghettos von Siedlce im Jahr 1942, die Deportation der Juden nach



**122** Zygmunt Rundo and his granddaughter Basia. Milanek, 1927.



**123** Luba, nee Wainer, and her daughter Mira. Both perished in the Vilnius Ghetto.



**124** "Our friend Cypora Zonshtajn (nee Jablon) and her daughter Rachela, born in Siedlce in September of 1941. On August 22, 1942, the whole family, including the Jablon grandparents, were shut up in the Siedlce Ghetto. The Germans gradually took the Jews to the extermination camp in Treblinka. When it was Cypora's turn, she handed over 11-month-old Rachela to Sabina Zawadzka. From there in 1943 I took Rachela to Zakrzewek, near Lublin, where she was raised with my sister's son under the name Marianna Tyminska. After the War, Cypora's brother Szymon, who was living in Palestine, came for her. Rachela grew up in the Maabarot kibbutz. Today Rachela Hen Shaul works in New York as a representative of an Israeli export firm, has two sons, and is a grandmother." *Zofia Olzakowska-Glazerowa, Warsaw*



**125** Names unknown. Photograph found on Ogdowa Street in Szydłowice in August 1942, after the liquidation of the Ghetto.



**126** Jerzyk Rundo, son of Zygmunt and future father of Basia (cf. photograph no.122), with Polish nanny, 1895.

*And I Still See Their Faces*, Bilder 122-126

[<http://motlc.wiesenthal.com/site/pp.asp?c=jmKYJeNVJrF&b=478653>, 18.12.2011].



Treblinka, Cyporas Übergabe ihres Kindes an ihre nichtjüdische Freundin Sabina Zawadzka. In ihrem kurzen Text erzählt Zofia, wie sie Rachela von Sabina zu ihrer Schwester brachte, wo das Kind mit ihrem kleinen Neffen aufwuchs; wie Rachela nach dem Krieg zu ihrem Onkel in Israel gebracht und in einem Kibbutz großgezogen wurde. Zofia erklärt nichts über ihre Beziehung zu Cypora, noch sagt sie, was mit der jungen Frau auf dem Foto passierte. Das Foto wirft viel mehr Fragen auf, als der knappe Textblock beantworten kann – zum Beispiel, wie diese Juden an Filme gelangten und wie sie ihre Fotos im tödlichen Sommer 1942 entwickeln lassen konnten. Und was geschah mit Cypora?

Es gelang mir dank einer Kollegin, mehr über dieses Bild herauszufinden. Judith Greenberg ist eine Kusine von Cypora und Rachela in den USA und schreibt derzeit ein Buch über die beiden. Cypora, so stellte sich heraus, nahm sich das Leben, anstatt sich deportieren zu lassen. Ihr Mann war bei der jüdischen Polizei – dies ist vielleicht die Erklärung für die Möglichkeit, in dieser Zeit ein Foto machen und entwickeln zu können. Cypora ließ ihre kleine Tochter bei ihren Schulfreundinnen Sabina und Zofia, die sie retteten und ihr Leben lang weiter für sie sorgten. Cypora übergab ein kurzes Tagebuch und drei Fotos einem Mitbürger, der von einem Zug sprang und Zofia diese Gegenstände brachte. Jedes dieser Fotos, die alle vom selben Tag wie dieses datieren, ist auf der Rückseite mit einer Botschaft auf Polnisch an die kleine Tochter beschriftet. »Das ist Deine arme Mutter, die Dich nicht großziehen konnte«, schrieb sie auf die Rückseite von einem davon.

»Ich wünsche Dir, dass Du nie das Gefühl hast, dass ich nicht bei Dir bin, und dass Du Dich nicht von mir im Stich gelassen fühlst. Ich wünsche Dir, dass das Leben Dir Glück bringt, denn Du bist ganz allein, und dass Du stolz auf Dich bist. Das wünsche ich Dir. Deine arme Mutter.«

Als Judith Greenberg kürzlich Zofia Glazerowa in Warschau besuchte, fand sie zahlreiche zusätzliche Fotografien von Cypora in Zofias Alben – Schulfotos, Fotos von Ausflügen, von Geburtstags- und Gartenfesten. Als Mädchen hatte sie eine enge Freundschaft verbunden. Als Erwachsene wurden Zofia und ihre anderen nichtjüdischen Freundinnen die gemeinsamen Betreuerinnen für Cyporas Kind. In der assimilierten jüdischen Gemeinde, in der Cypora lebte, waren solche enge Freundschaften häufig. Jedes dieser Fotos in jedem dieser Alben ist Träger einer solchen Geschichte, aber die kurzen Bildunterschriften in den Büchern und in der Ausstellung können nicht annäherungsweise einen Eindruck von den Schichten des Verlusts und der wechselseitigen Beziehungen vermitteln, die diese Bilder enthalten.

In *And I Still See Their Faces* werden Pol/innen zu den Bewahrer/innen des jüdischen Gedächtnisses. Tencer erzählt eine nicht der Erwartung entsprechende Geschichte von Kontakt und gegenseitigem Einfluss. Das »I« im Titel ist polnisch, nicht jüdisch; das »their« bezieht sich auf die Juden. Tencer kann beide dieser Positionen innehaben. Das »still« zeigt die Kontinuität der Erinnerung an. Die Stifter/innen, lässt Tencer uns wissen, überlassen ihre Fotos mit Liebe und Aufmerksam-

keit und aus dem Bedürfnis heraus, die Erinnerung an ihre Nachbar/innen, Klassenkamerad/innen oder Kolleg/innen in Ehren zu halten und diesen Beziehungen ein Denkmal zu setzen. »This album«, schreibt Golda Tencer,

»has been created by people who kept these photographs during the time of the war and then for half a century longer, waiting for someone to collect them. They adopted them, accepted them in their families. ›I am sending you two photographs of Jews, father's friends. Mother was hiding them during the occupation, and after the war she pasted them into the album. I am sure you will take good care of them. Sorry for the delay, but I had to talk to them a little so that I could part with them warmly and without sorrow.«

Wie Zofia müssen die meisten Stifter/innen noch weitere Bilder in ihren Sammlungen haben und auf angemessene Aufbewahrungsstellen warten, an die sie sie übergeben können; bald allerdings werden mit dem Übergang zu den nachfolgenden Generationen die Bindeglieder der Erinnerung, die diese Bilder und Objekte identifizierbar machen, verlorengehen.

Durch Tencers Vermittlung entdecken wir eine Gegengeschichte zu der traditionellen Auffassung von polnischer Kollaboration, von den Pogromen, die nach dem Krieg noch fortgesetzt wurden, und von zeitgenössischem Antisemitismus. Dieses Album leugnet diese Geschichte nicht, aber es ergänzt sie mit Hinweisen auf Nachbar/innen und Freund/innen, die die Erinnerung aneinander bewahrten.

Wie Tencer, so steht auch Meiselas vor Bildern von Tod und gewaltsamer Zerstörung, und auch sie findet dennoch lebensbejahende Momente. Ein überliefertes historisches Narrativ zu verschieben ist Teil einer Praxis der ›Wiedergutmachung‹. Die Geschichte, die Meiselas erzählt, ist auch eine Geschichte von Kontakt und Interaktion. Die verfügbaren Archive über kurdische Geschichte befinden sich sowohl in kurdischen Dörfern als auch im Westen. Man kann die Geschichte der Kolonisierten mittels der Archive der Kolonisatoren erzählen, die Geschichte der Einheimischen durch die Archive von Archäolog/innen und Entdecker/innen, behauptet *Kurdistan*. Und indem man diese Geschichte erzählt und sie vertieft, indem man die Mitwirkung zeitgenössischer Betrachter/innen zulässt, wird man in die Beziehungen verwickelt, die die Vergangenheit formen und in die Gegenwart und die Zukunft weitergegeben werden. Im besten Fall können neue Medien einige der kommunalen Kontexte, aus denen diese Bilder entnommen wurden, wiederherstellen und die Einzelnen wieder in ihren verschwundenen Gemeinschaften ansiedeln, wenn auch nur im virtuellen Raum. Interaktive Websites wie *Aka Kurdistan* fordern aktiv zu solcher Vertiefung und Individualisierung auf.

Als kollektive Gemeinschaftsprojekte ermöglichen uns *And I Still See Their Faces* und *Kurdistan*, Strukturen der Bindung und der Überlieferung zu betrachten, die über die Familie hinausreichen, während sie gleichzeitig die andauernde Kraft familialer Redefiguren aufzeigen und kritisieren können. Tencer und Meiselas decken außerdem nicht nur außerfamiliale, sondern auch gruppenübergreifende und transnationale Strukturen des Kontakts und der Bindung auf und machen

dadurch das Werk postmemorialer Praktiken in vollkommen verschiedenen historischen Kontexten sichtbar. Die Idee und Praxis, Geschichten, Einzelne und Gruppen in eine Beziehung der Nachbarschaft und Nähe zu setzen, ist selbst ein wichtiger Teil dieser beiden Projekte und ein Aspekt der Gegengedächtnisse, die sie zu aktivieren versuchen. Ich glaube, dass dieser Akzent auf verknüpfenden Geschichten auf eine zukünftige Entwicklung von Gedächtnisstudien über einzelne historische Ereignisse wie den Holocaust hinaus vorausdeutet, hin zu transnationalen Verknüpfungen und Überschneidungen in einem globalen Raum des Gedenkens.

*Aus dem amerikanischen Englisch von Anke Kramer*

Ulrike Vedder

Alben, Sammelsurien, Inventare, Museen

*Todesnähe und Literatur*

»Weil ich Tante Lia erwähnt hatte. Sie starb just in dieser Zeit, als sich Martina und ich trennten. In ihrem Testament hatte sie verfügt, dass ich ihre Briefmarkensammlung erbe. Ich musste bei einem Notar etwas unterschreiben, bekam ein kleines Paket ausgehändigt. Das Briefmarkenalbum. Darin vier österreichische Marken und eine Ansichtskarte aus Tel Aviv, auf der stand: ›Öfter hast Du nicht geschrieben! Dir möcht ich beibringen Familiensinn! Deine Dich liebende Tante Lia.«<sup>1</sup>

In dieser Passage aus Robert Menasses Roman *Don Juan de la Mancha* (2007) übernimmt das Album eine ganze Reihe von dinglichen, medialen, familialen und erzählerischen Funktionen. So ist es zunächst ein Erbstück, das zwischen Tante und Neffen transferiert wird. Insofern fungiert das Album hier als an den Neffen adressierte Botschaft und als Medium der Erinnerung. Doch die Funktionen des Albums reichen noch darüber hinaus, ist es doch ein geordnetes Archiv, ja sogar eine Art Protokoll, das genau jene vier Briefe in Form der ihnen aufgeklebten Marken verzeichnet, mit denen der Neffe seinen ungenügenden »Familiensinn« demonstriert. Hatte das Testament noch in Aussicht gestellt, dass die Sammlung von einigem Wert sein könnte – da sie ja offenkundig als vererbungswürdig klassifiziert ist –, so erweist sich das Album als einigermaßen dürftig, analog zum offensichtlich mangelnden Familiensinn des Erben. Eine Wende in der Art der Komödie, ja des Schwanks, enttäuscht doch der Neffe selbst seine Erberwartungen, weil er seinerseits nur vier Briefmarken »investiert« hat. Signifikant wird die Dürftigkeit des fast leeren Albums aber erst durch die Postkarte, die – wohlgermerkt unfrankiert, das heißt ohne eine Fortsetzung zugunsten des Briefmarkenalbums – den gesammelten Marken hinzugefügt wurde. Die Tante trägt also buchstäblich nichts zum Inhalt der Sammlung bei. Aber die Postkarte enthält eine deutende Botschaft: eine Botschaft aus dem Jenseits, so wie ja auch ein Testament als posthumes Sprechen gelten kann, das die Stimme eines Toten artikuliert.

An diesem kleinen Beispiel lässt sich schon zeigen, wie vielfältig und irreduzibel die kulturellen Praktiken und Funktionen sein können, die sich an einem einzelnen Ding festmachen und aus ihm ein Erbstück, eine Botschaft, ein Sammelobjekt, ein Souvenir machen. Um Bedeutungsgewinn und -verlust von Dingen genauer zu fassen und um dem Zusammenhang zwischen der Lesbarkeit der Objekte und der Frage des Todes auf die Spur zu kommen, ließe sich die von Krzysztof Pomian ent-

<sup>1</sup> Robert Menasse: *Don Juan de la Mancha oder Die Erziehung der Lust*, Frankfurt a. M. 2007, 74.

wickelte Kategorie der Semiophoren in Anschlag bringen: Bekanntlich analysiert Pomian die Entstehung kultureller Bedeutung am Beispiel des Sammelns, wobei hier besonders seine Überlegungen zur Sammlung von Grabbeigaben, Opfergaben und Reliquien interessieren. Die Funktionen solcher Sammlungen bestehen nach Pomian u. a. in einer Tauschbeziehung zwischen Lebenden und Toten, zwischen irdischer und göttlicher Sphäre oder, allgemeiner gesagt: zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Semiophoren, verstanden als Zeichenträger, die »einen materiellen und einen semiotischen Aspekt« aufweisen, vermitteln demnach »zwischen dem Betrachter, der sie sieht, und dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen«.² Insofern tragen diese Sammelobjekte stets Bedeutungsspuren der Kommunikation mit den Abwesenden oder Toten. Dies gilt umso mehr für Erbstücke, die explizit *causa mortis* weitergegeben werden und die eine Kommunikation mit den Toten, das heißt mit ihren Vorbesitzern oder -nutzern, als *telling objects* (Mieke Bal)³ zu inszenieren vermögen.

Eine solche Kontamination des Menasse'schen Briefmarkenalbums mit dem Tod ist kein Zufall, sind doch Sammlung und Archiv, Museum und Album häufig vom Tod grundiert. Diesem Zusammenhang sei im Folgenden nachgegangen, wenn nun Sammelsurien, Alben, Inventare und Museen betrachtet werden. Dabei soll auch gezeigt werden, in welchen Nachbarschaften mit parallelen oder gegenläufigen Modellen das Album steht. So ist das Album zwar etwas anderes als ein Sammelsurium, indem es zumindest zwischen zwei Buchdeckeln angeordnet ist; aber im Album kann bekanntlich ein ebensolches Durcheinander wie im Sammelsurium herrschen. Das Inventar hingegen betont im Unterschied zum Album, das meist auf ein Subjekt und dessen Gedächtnisbildung zugeschnitten ist, die Idee einer Gesamterfassung der Welt im Modus des Registrierens und Objektivierens. Allerdings kann im Album auch eine museumsartige Ordnung walten, wenn Dinge darin klassifiziert, beschriftet, datiert, erfasst, katalogisiert, deponiert oder zur mehr oder weniger repräsentativen Ausstellung aufbereitet sind.

## 1. Sammelsurien

Hier sollen nicht jene boomenden Sammelsurien wie etwa die Bestseller von Ben Schott interessieren, in denen einerseits lexikonartig, andererseits zufällig divergierend Listen, Definitionen und Erläuterungen von Alltagswissen und -wörtern gesammelt und archiviert werden.<sup>4</sup> Produktiver erscheinen solche Sammelsurien,

2 Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, 40 u. 84.

3 Vgl. Mieke Bal: »Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting«, in: *The Cultures of Collecting*, hg. v. John Elsner u. Roger Cardinal, London 1994, 97-115.

4 Ben Schott: *Schotts Sammelsurium*, Berlin 2004. Vgl. dazu Mark Ludwig: »Geordnete Unordnung. Das Sammelsurium als Schreibverfahren der Jahrtausendwende«, in: *Literatur der*

die einen historischen Index tragen und die zugleich einen Modus der Erinnerung und des Erzählens markieren. Man denke zum Beispiel an Rainald Goetz' »Roman eines Jahres«, so der Untertitel von *Abfall für alle* (1999). Darin wird die Gegenwart in Form von sog. »Minuten-Notizen« gesammelt und aufbewahrt, sprich: archiviert, und zwar durch ein »Schreiber-Ich[ ] aus Berlin«. Permanenter Ich-Bezug und chronologische Datierung, wie sie die Gattung »Tagebuch« prägen, finden sich also auch hier; doch *Abfall für alle* erscheint – mit seinen listenförmigen Aufzählungen – eher als Sammelsurium. Das verdankt sich nicht nur der Aufnahmefähigkeit des protokollierenden Ich, das vermeintlich ungefiltert seine Gegenwart aufzeichnet, sondern auch der Heterogenität des Aufgezeichneten: Beobachtungen, Geschehnisse, Überlegungen oder einfach Aufzählungen von Getanem oder Listen mit Markennamen und Zeitungüberschriften. Dieses »Sammeln« des Momenthaften hat Rainald Goetz bekanntlich zuerst im Internet unternommen und damit in jenem Medium, das das Wahrgenommene oder durch den Kopf Gehende quasi-simultan – um nicht zu sagen: lebensecht – zu schreiben, zu publizieren und mitzulesen erlaubt, das dank seines ständigen Überschriebenwerdens als flüchtig gelten kann, doch zugleich dank seiner unendlichen Speicherkapazitäten als tendenziell ewig jede Spur bewahrend: »Es geht um den Kick des Internets, der für mich mehr als in Interaktivität in der Geschwindigkeit, in Gegenwartsmöglichkeit, in Aktivitätsnähe besteht.«<sup>5</sup> Die Publikation dessen als Buch gewinnt einen völlig anderen Charakter, den das Schreiber-Ich in einem Eintrag bedenkt:

»Nachts ging mir das Zwickmühlengrübél über Abfall im Kopf herum. Ich kann einfach nicht erkennen, was die Totenform dieses hier live entstehenden Textkonvoluts ist. Anfallsweise denke ich, selbstverständlich muß das erscheinen. Und schon im selben Moment kommt es mir viel richtiger vor zu sagen, eine Netzgeschichte, und das wars. Meine Lieblingsvorstellung: daß es ohne groß zu erscheinen, einfach irgendwie da wäre, wenn das Netzleben erloschen ist, in sieben reclam-kleinen Heftchen vielleicht. Daß das rumliegen würde, umsonst, bei den Prospekten, als Werbegimmik, eine kleine Aufmerksamkeit des Hauses. Abfall für alle eben.«<sup>6</sup>

»Abfall« bzw. Sammelsurium in diesem Sinne heißt also gerade nicht: wegwerfen, sondern »rumliegen«, da sein, »für alle«, eine transitorische Existenz, wenn auch am Rande des Wegwerfens – zwar ohne kulturelle Hochschätzung, dafür aber auch ohne Musealisierung im Sinne einer Mortifizierung. Denn Abfall/Sammelsurium stellt gerade nicht die abgeschlossene »Totenform« eines Lebendig-Unabgeschlossenen dar, sondern ein Format, das das Erzählen als eine Verlebendigung und Vergegenwärtigung unternimmt: »das absolut jenseitslose Jetzt«,<sup>7</sup> heißt das

*Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, hg. v. Evi Zemanek u. Susanne Krones, Bielefeld 2008, 257-266.

5 Rainald Goetz: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt a. M. 1999, 357.

6 Ebd., 724 f.

7 Ebd., 328.

bei Goetz. Das so erkennbare Ordnungsprinzip dieses Sammelsuriums ist also – neben Ich-Bezug und Chronologie – das jeweilige »Jetzt«: Das, was »jetzt« ist, wird notiert, der Text ist immer gerade im Entstehen. Oder, so formuliert Goetz im Klappentext, der das Unternehmen annonciert und zugleich bereits auf es zurückblickt: »Keiner weiß, was als nächstes passiert. Davon erzählt Abfall für alle. Wie es war, als man noch nicht tot war und nicht daran dachte, wie es weiter geht. Augenblick, Moment. Und jetzt?« *Abfall für alle* ist also durch einen Index der Gegenwart gezeichnet, der das Sammelsurium der Minuten-Notizen als Momente eines »im Moment vergehenden Lebens« fasst, dem gerade durch diese Vergegenwärtigung im jenseitslosen Jetzt jene »Lebensverhältnisse mit Perspektive« fehlen, die allererst »Geschichte, Zukunft, Gehaltensein und Richtigkeit und Güte, Wärme und Vernunft«<sup>8</sup> geben.

Ein anderes Sammelsurium, kurz nach Goetz' Projekt niedergeschrieben, bewegt sich zwar ebenso am Rande des Wegwerfens, ist aber nicht durch einen Index der Gegenwart, sondern durch seinen Index der Vergangenheit motiviert: In Juri Andruchowytchs' Essay *Mittleuropäisches Memento* (2000) ist ein Abschnitt als »Glossar« betitelt, und darin heißt es:

»Ich schreibe gereimte Register über Schrotthalden und zerstörte Häuser, über Keller und Dielen, die mit mittelalterlichem – Pardon: mitteleuropäischem Kram zugestellt sind. [...] Kunststoffblumen, Blumentöpfe, Weihnachtengel mit Schäfchen, abgegriffene Münzen, haufenweise dekadenter Schmuck, verschimmelte Strumpfbänder, Spieluhren, Vogelnester. Mich interessieren alte Aquarien, versteinerte Fische, rußgeschwärzte Badewannen und Ausgüsse, Rohrpfefen, Trillerpfefen, Porzellanhirsche. [...] Meine besondere Liebe gilt alten Landkarten, die immer noch irrträglich den Rand der Erde verzeichnen, Schildkröten und Wal-fische, ein Meer an der Stelle der heutigen Karpaten, schlummernde karpatische Vulkane und diverse, längst in Vergessenheit geratene lokale Konstrukte à la Böhmen, Galizien oder Cisleithanien. Gleich danach kommen für mich die Kursbücher aus der Zeit vor hundert Jahren; natürlich habe ich alle Anschlüsse längst verpaßt, und trotzdem hat es für mich eine Bedeutung, zu wissen, daß zwischen Lemberg und Venedig zwei Züge verkehrten, der eine über Wien–Innsbruck, der andere über Budapest–Belgrad. [...] Ich liebe Flohmärkte, für mich ein Geflirr und Geflatter, in dem die Substanzen des Seins fast greifbar werden, wo das Geistige ins Materielle hinüberfließt und umgekehrt. Das ist Vergangenheit, die scheinbar ein für allemal stattgefunden, sich erschöpft hat und dennoch nach einer Fortsetzung für sich sucht, weiter existieren will. Wozu sonst diese Kerosinlampen, Gips-Bajaderen und photographische Familienchroniken?«<sup>9</sup>

8 Ebd.

9 Juri Andruchowytch: »Mittleuropäisches Memento«, in: ders./Andrzej Stasiuk: *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Mitteleuropa*, Frankfurt a. M. 2004, 5-74, hier 16 f.

Die hier versammelten Dinge sind deutlich erkennbar als Anachronismen, als übrig gebliebener »Abfall« eines untergegangenen Mitteleuropa, das jedoch – und darum geht es Andruchowytch in seinem Essay – ein reiches, zähes, irritierendes und geschichtenträchtiges Nachleben hat, das auch den jüngeren Entwurf eines »posttotalitären« Mitteleuropa einbezieht: »eine Welt, die nur literarisch existiert.«<sup>10</sup> Auch hier also Objekte, Geschichten, Szenen am Rande des Wegwerfens, auch hier also Objekte, die keineswegs beliebig sind, sondern die, das zeichnet sich im Laufe der Aufzählung ab, ein Subjekt, das »ich« heißt, umgeben und konturieren. Diese *telling objects* stammen von den Toten her und zeugen von ihnen – trotz ihrer Armseligkeit und Dysfunktionalität. Und genau deshalb haben sie für die Nachlebenden und für das Ich »eine Bedeutung«. Kein Gang durch Museen, durch Ahnengalerien oder k. u. k. Bibliotheken dient hier dem angekündigten »mitteleuropäischen Memento«, sondern ein aufmerksamer Blick für den »mitteleuropäischen Kram« aus Schrotthalden, zerstörten Häusern und Flohmärkten. Damit rückt ein »Abfall für alle« – so könnte man Andruchowytchs' Sammelsurium angesichts von dessen Zugänglichkeit und geringem Wert bezeichnen – ins Zentrum der Wahrnehmung, ja, wird gerade im Format eines Sammelsuriums übertragungswürdig und literaturfähig.

## 2. Inventare

Eine andere, grundsätzlichere Kontamination mit dem Tod zeichnet das Inventar aus. Es fällt auf, dass dieses Sammlungs- und Aufzeichnungsmedium im 20. Jahrhundert in der Literatur eine spezifische Bedeutung gewonnen hat, nämlich mit Gefängnis- und Lagererfahrung konnotiert ist. Dabei spielt der Status der inventarisierten Dinge für ein Subjekt, das in Gefangenschaft ist oder aus ihr zurückkehrt, eine zentrale Rolle: Angesichts der extremen Verknappung der Dinge, die nur mitgenommen werden dürfen oder die nur bewahrt werden konnten, geht es um die Selbstvergewisserung des Subjekts durch die ihm zugehörigen Objekte. Diese Objekte müssen funktional sein und sichern in diesem Sinne das alltägliche Überleben des Subjekts, aber sie sollen auch Gedächtnisfunktion übernehmen: bezüglich der eigenen Lebenszusammenhänge, die vor der entsubjektivierenden Internierung liegen, wie auch als nichtsprachliches Erinnerungsformat für die Gefängnis- bzw. Lagererfahrung.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Juri Andruchowytch: »Reisen nach Čortopil'. Interview«, in: *Trajekte* 12 (2006), 41-45, hier 44.

<sup>11</sup> Vgl. Christiane Holm: »Andenken, Überbleibsel und Souvenir. Zur Genese einer modernen Erinnerungsfigur und ihrer Transformation im Holocaust-Gedenken«, in: *KZ-Souvenirs. Erinnerungsobjekte der Alltagskultur im Gedenken an die nationalsozialistischen Verbrechen*, hg. v. Ulrike Dittrich u. Sigrid Jacobeit, Potsdam 2005, 14-27.



Das Medium des Inventars hebt die Objekte hervor, insofern es sich allein der Nennung und Zählung der Dinge selbst widmet, und zugleich banalisiert es sie, umso mehr, als es zumeist banale Dinge verzeichnet. Diese Ambivalenz macht sich beispielsweise Günter Eichs berühmtes Gedicht »Inventur« (1948) zunutze, dessen karge Auflistung von Alltagsgegenständen (Mütze, Mantel, Pappe, Bleistiftmine, Zwirn) durch den herausstellenden Gestus des »Dies ist ...« auf dem hohen Wert jedes einzelnen Objekts für das lyrische Ich insistiert. Auch in Herta Müllers Roman *Atemschaukel* (2009) ist es ein Ich, das sich über die inventarische Benennung einiger weniger Dinge konturiert, obwohl die Dinge dem Ich durchaus fremd sind. So lautet der Beginn des ersten Kapitels mit dem Titel »Vom Kofferpacken«, wenn das Ich auf dem Weg ins »Lager« ist:

»Alles, was ich habe, trage ich bei mir. [...] Das Meinige war es nicht. Es war entweder zweckentfremdet oder von jemand anderem. [...] Der Staubmantel war vom Vater. Der städtische Mantel mit dem Samtbündchen am Hals vom Großvater. Die Pumphose von meinem Onkel Edwin. Die ledernen Wickelgamaschen vom Nachbarn, dem Herrn Carp. Die grünen Wollhandschuhe von meiner Fini-Tante. Nur der weinrote Seidenschal und das Necessaire waren das Meinige, Geschenke von den letzten Weihnachten.«<sup>12</sup>

Diese angedeuteten Geschichtenkerne – wie die Dinge zum Ich kamen – machen die Objekte zu tendentiell *telling objects*, die nicht nur von ihrer Herkunft und damit von anderen Subjekten erzählen, sondern die das Ich auch kontextualisieren: Nur das Ich kann die Dinge auf diese Weise benennen.

Auf derselben ersten Seite des Romans taucht das Wort »Liste« dreimal auf. Diese Liste führt allerdings nicht die Objekte auf, die das Ich ins Lager begleiten werden, sondern verzeichnet das Ich selbst, das »unabänderlich auf der Liste der Russen stand«. <sup>13</sup> Beide Verzeichnisse, das der Dinge und das der Deportierten, bedingen einander, sowohl in der Kausalität der Geschichte (»Weil ich unabänderlich auf der Liste der Russen stand, hat mir jeder etwas gegeben«<sup>14</sup>) als auch in der Eröffnung eines Romans, der von der »Dingwerdung« des Ich im Lager ebenso erzählen wird wie von der Unvergesslichkeit der Lagererfahrung, die in den Dingen sich materialisiert, mit denen das letzte Kapitel, betitelt »Von den Schätzen«, schließt: »ein abgerissener Mantelknopf [...] unter dem weißen Resopaltischchen eine stau-bige Rosine«. <sup>15</sup>

Die Kontamination des Inventars mit dem Tod ist jedoch nicht zwingend an solche Extremerfahrungen gebunden, sondern zeichnet auf ganz grundlegende Weise das Medium selbst aus. Denn der häufigste Anlass der Inventarisierung ist der Tod

<sup>12</sup> Herta Müller: *Atemschaukel. Roman*, München 2009, 7.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd., 297.

einer Person, deren Nachlass verzeichnet werden muss.<sup>16</sup> Andersherum formuliert: Weil die Geschichte des Inventars so eng mit dem Tod verknüpft ist, eignet es sich in besonderer Weise für eine literarische Fassung der genannten Lagererfahrungen des 20. Jahrhunderts. Und zugleich lassen sich solche Schreibweisen des Inventarischen auf jene der beginnenden Moderne im 19. Jahrhundert zurückführen, wo, etwa in Adalbert Stifters Literatur, das Inventarische den Tod evoziert *und* negiert.

Betrachtet man nämlich Stifters inventarische Schreibweise mit ihren Textoperationen des Beobachtens, Benennens, Taxierens, Differenzierens, Sammelns, Verwaltens und Tradierens, so zielt sie zunächst auf das Projekt einer objektivierenden Gesamterfassung der Welt. Diese objektivierende Erfassung aber soll zugleich den vergänglichen Einzelnen – den Sammler, den Erben der Sammlung, in übertragener Weise auch den Leser – in der Kette des Lebens und der Generationen verankern. Das geschieht in doppelter Weise: zum einen durch die akkumulierende Textstrategie der Aufzählung, der Serie, der Wiederholung – die auf Dauer zielt –, und zum anderen durch die Erzähltechnik der Deduktion, also des Auf-fächerns unendlicher einzelner Elemente aus einem Oberbegriff, die auf die Figur der Deszendenz als Element eines genealogischen Erzählens zielt.<sup>17</sup> Stifter arbeitet mithin in besonders hartnäckiger Weise an der Verkettung, man könnte auch sagen: gegen den Tod.

Die Dinge und Lebensfragmente in Adalbert Stifters Texten sind also nicht in unordentlichen Sammelsurien zusammengefasst, sondern erfahren eine sorgfältige Inventarisierung, selbst da, wo Stifter beispielsweise die Überfülle des Wiener Tandelmarktes schildert (in *Wien und die Wiener*, 1844). Dies geschieht mit einer Benennungsfreude, mit einer Beschreibungs- und Differenzierungskunst, die geradezu an den sog. Musterinventaren seiner Zeit orientiert zu sein scheint, das heißt an jenen Gegenstandslisten, auch als ›Repertorium generale‹ oder ›Fahrißregister‹ bezeichnet, anhand derer Inventare, vor allem Nachlassinventare angelegt werden und die auf Genauigkeit, Sachgemäßheit und Vollständigkeit zielen. So mutet Stifters Beschreibung jener Tandelmarkt-Hütte, wo altes Eisen verkauft wird, wie eine Replik auf die Musterinventare des 18. und 19. Jahrhunderts an:<sup>18</sup>

16 Vgl. Peter Löffler: »Inventare. Historische Entwicklung und rechtliche Grundlagen«, in: *Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 23 (1977), 120-131.

17 Vgl. Cornelia Blasberg: *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*, Freiburg i. Br. 1998.

18 Vgl. das folgende Beispiel aus Adam Israel Röslins ›Repertorium generale‹ aus dem Jahr 1761. Die Rubrik »Eisen Kuchen-Geschirr«, angesiedelt zwischen den Abteilungen »Mößing-Geschirr«, »Zinn-Geschirr«, »Kupfer-Geschirr«, »Blech-Geschirr« und »Höltzern Geschirr«, enthält folgende Eintragungen: »Pfannen, grosse und kleine. / Dorten-Pfannen, Brates-Pfannen. / Schmalz-Pfännlein. / Hippen- Coffren- und Wafeln-Eisen. / Coffée-Röscher. / Schmalz-Stecker. / Bräter und Brat-Spieß. / Gans-Eisen. Spick-Nadel. / Pfannen-Knecht. Rosch. / Dreyfuß. Feuerhund. / Deckel. Schaum- Bach- und Schöpff-Löffel. / Bach- oder Fleisch-Gabel. / Hau- und Hack-Messer. / Begel-Hafen. Begel-Eisen, nebst Stahl. / Glut-Pfannen. Feuerhack. Feuer-Klammern. / Ofen- und Heerd- oder Hand-Schäufeln. / Ofen-Gabel. / Leuchter. Lichtbutzen. / Brenn-Eisen.«

»Was seit Kains und Enochs Zeiten her an Eisen und groben Metallwaren verfertigt worden ist, das, glaube ich, hat hier seinen Repräsentanten: Ketten jeder Art und Größe, verrostet und neu, liegen wie Schlangennester an den Hütteneingängen und Barrierestöken herum, daneben das Geschlecht der Oefen, der plumpe viereckige, der gefällige runde und der in lauter zierlichen Säulen emporstrebende, dann sind die Tragherde, Kochöfen, die Zangen, Hauen, Haken, Klammern, die Schaufeln, Sägen, Bohrer, die Feilböcke, all das kleinere Volk der Lichtputzen, Scheeren, Beschläge, dann sind die Torsos, die Fragmente von einstigen Ganzen, die bloßen Eisenstücke, Aushängeschilde, Stiefel- und Krückenbeschläge, und endlich die Sachen, die gar Niemand mehr kennt; ich habe daselbst einmal sogar ein Römerschwert aufgefunden, ich besitze es noch, habe meine Freude daran und lasse keinen Beweis dagegen aufkommen, daß es nicht echt sei.«<sup>19</sup>

Eine solche narrative Vervielfältigungsökonomie ist ein Kennzeichen von Stifters inventarischer Schreibweise generell,<sup>20</sup> die sein großer Kritiker Friedrich Hebbel 1858 anhand des Romans *Der Nachsommer* so beschreibt: »Zuerst begnügte er sich, uns die Familien der Blumen aufzuzählen, die auf seinen Lieblingsplätzen gedeihen; dann wurden uns die Exemplare vorgerechnet, und jetzt erhalten wir das Register der Staubfäden.«<sup>21</sup> Wenn Hebbel dann den *Nachsommer* endgültig diskreditieren will, indem er folgert: »Ein Inventar ist ebenso interessant«,<sup>22</sup> so trifft er damit im hier interessierenden Sinne genau Stifters Schreibweise, deren Qualität freilich nach der Moderne in ganz anderer Weise gewertet werden kann.

Stifters tendenziell unendliches inventarisches Erzählen bietet also die Gelegenheit zur Verzögerung, zum Aufschub; die Zeit wird gedehnt, das Erzählen wird unökonomisch. Die Präsenz des Todes im Inventar, die Stifter ebenso wie die späteren inventarischen Erzähler nutzt liegt, also nicht nur in seinem Zweck, als Nachlassinventar die Besitztümer eines Verstorbenen zum Zwecke einer Erbübergabe zu registrieren und zu berechnen. Sondern auch in der tendenziell unendlich fortzusetzenden Erfassung des Lebens, das – »wer schreibt, ist nicht tot« – den Tod aufschiebt.

(Zit. n. Hildegard Mannheims: *Wie wird ein Inventar erstellt? Rechtskommentare als Quelle der volkskundlichen Forschung*, Münster 1991, 296.)

19 Adalbert Stifter: »Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben«, hg. v. Johann Lachinger, in: Adalbert Stifter: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe* 9.1, hg. v. Alfred Doppler u. Hartmut Laufhütte, Stuttgart 2005, 233.

20 Vgl. Ulrike Vedder: »Inventare, Akten, Literatur. Zur Kulturtechnik des Erbens bei Stifter und Raabe«, in: *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, hg. v. Uwe Wirth, Berlin 2008, 179-204.

21 Zit. n. Urban Roedl: *Adalbert Stifter in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1965, 150.

22 Ebd.

### 3. Museum

Auch das Museum ist, wie das Inventar, in vielfacher Weise auf den Tod und auf Erzählungen vom Tod bezogen: Seine Vorgeschichte ist mit Totenkulten und Grabbeigaben verknüpft; es fungiert als Mortifizierungs- und Wiederbelebungs-instrument; es bewahrt ausgestorbene Kulturen oder Hinterlassenschaften von Toten; es versucht, als rettendes kulturelles Erbe dem Tod, Verfall und Vergessen entgegenzutreten; es stellt z. B. als Völkerkunde- oder Sepulkralmuseum selbst unterschiedliche Umgangsweisen mit den Toten und dem Tod aus; und nicht zuletzt ist das Museum ein in der Literatur beliebter Ort für Todesfälle (bis hin zu Mord) und Todesreflexionen, vielleicht auch aufgrund der phonetischen Verknüpfung von Museum und Mausoleum.<sup>23</sup>

Wenn man den eingangs genannten Überlegungen Pomians zu den Semiophoren folgt, dann tragen auch museale Exponate stets Bedeutungsspuren jener Totenkulthandlungen und der Kommunikation mit den Toten mit sich, für die die Semiophoren stehen, die zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren vermitteln. Diese Kommunikation mit den Toten über die Museumsdinge interessiert hier besonders, denn in dieser Perspektive wird vielleicht auch die frappierende Beobachtung verständlich, dass die Art und Weise, wie ›Dinge im Museum‹ konzipiert und erzählt werden, entscheidend durch die Frage nach ihrer Tötung oder Verlebendigung geprägt ist.

Der Topos vom Grab oder Friedhof, d. h. von der mortifizierenden Kraft, durchzieht die Geschichte der Museumskritik. 1815 beklagt etwa Quatremère de Quincy die Dekontextualisierung der Kunstwerke im Museum, von denen nur leere Materialität ohne Aura übrig bleibe, ja sie würden sogar getötet, weil sie nicht länger in ihrem singulären Wert betrachtet würden, sondern nur mehr in ihrer historischen Positionierung innerhalb einer »chronologie moderne«.<sup>24</sup> Dass die geretteten Dinge im Museum neuen Wahrnehmungs- und Gebrauchsweisen unterliegen, die ihre vormalige physische und kulturelle Identität verändern, ja zerstören können, macht die Dialektik der Musealisierung aus. Aber auch die museale Überfülle raubt dem einzelnen Exponat das Leben, wie Paul Valéry in seinem berühmten Essay *Le problème des musées* (1923) beklagt: »Ich weiß nicht, auf welche Unsinnigkeit dieses Nebeneinander toter Visionen hinausläuft, die sich den Blick, der ihnen zur Existenz verhilft, neiden und streitig machen.«<sup>25</sup> Valéry spricht hier vom Blick als Belebungsmedium und führt so den Betrachter als drittes Element in die Dynamik

23 Vgl. zum Folgenden Ulrike Vedder: »Art. ›Museum/Ausstellen‹«, in: *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Bd. 7. Stuttgart/Weimar 2005, 148-190.

24 »c'est tuer l'Art pour en faire l'histoire; ce n'est point en faire l'histoire, mais l'épithaphe.« (Quatremère de Quincy: *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris 1815 [Nachdruck Paris 1989], 48.)

25 Paul Valéry: »Das Problem der Museen«, in: *Menschen im Museum. Eine Sammlung von Geschichten und Bildern*, hg. v. Christoph Stölzl, Berlin 1997, 417-420, hier 418.

zwischen Ding und Museum ein. Eine solche Belebung der Exponate durch den Blick des Museumsbesuchers kann sich aber auch umkehren und den Betrachter beleben, wenn nämlich, so Adornos Formulierung aus seinem Aufsatz *Valéry Proust Museum* (1953), der Betrachter die ›toten‹ musealisierten Kunstwerke erkennt als »ein Stück des Lebens dessen, der sie betrachtet«. <sup>26</sup> Damit aber ist das betrachtende Subjekt zugleich eines, das sich, von den Exponaten dazu provoziert, Erinnerungsprozessen aussetzt. In einer solchen Beziehung zwischen Exponat und Betrachter erscheinen beide verlebendigt, weil beide an das Vergehen der Zeit ›erinnern‹ und von diesem Vergehen der Zeit ›erzählen‹.

Allerdings zeichnet sich das Museum durch ein spezifisches Verhältnis zur Zeit aus, sowohl zur chronologisch vergehenden Zeit – in der linearen Folge von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – als auch zur gespeicherten Zeit. Das lässt sich ganz konkret an den ausgestellten Dingen im Museum ablesen: Sie sind zum einen präsent und damit nah und gegenwärtig; zum anderen aber sind sie fern und fremd, weil sie Spuren einer verlorenen Zeit aufweisen und sich so als »Zeitspeicher« <sup>27</sup> zu erkennen geben. Das Museum konserviert und tradiert also, aber durch die Dekontextualisierung der Objekte transformiert und zerstört es deren Vergangenheit auch. Dabei erscheinen die Dinge aus der Zeitlichkeit, der die Betrachter unterworfen sind, herausgenommen – gleichgültig, ob sie in einem historistisch rekonstruktiven Rahmen oder aber in einem vermeintlich zeichenlosen »white cube« ausgestellt sind. Die Dinge sind also gegenwärtig, während die Welt, der sie angehörten, vergangen ist bzw. ebenso vergeht wie die Welt derer, die die Dinge aktuell betrachten. Aber auch die Dinge selbst vergehen ja – in ihrer Materialität –, obwohl sie im Museum sind, in lichtgeschützten Behältnissen aufbewahrt und Restaurierungen unterzogen werden: Heideggers Formulierung von der »Vergänglichkeit, die auch während des Vorhandenseins im Museum fortgeht«, beschreibt eben auch die Tatsache, dass die vergehende Welt trotz einer Musealisierung der Dinge nicht zu retten ist. <sup>28</sup>

Anders als im sog. »virtuellen Museum«, in dem die Objekte digitalisiert sind, von allen Seiten betrachtet werden können, ihre fehlenden Teile ergänzt werden und sie in ein weitreichendes Verweisungsnetz eingebunden sind, sind die Dinge im konkret-physischen Museum durch eine eingeschränkte Verfügbarkeit gekennzeichnet. Denn dort bleibt – ganz konkret – immer etwas unsichtbar: Rückseiten, Unterseiten, Innenseiten, fehlende Teile, und gerade dadurch werden Abwesenheiten sichtbar, so der Psychoanalytiker und Museumsforscher Karl-Josef Pazzini: »Daß es woanders weg ist, fehlt, also der Hinweis auf einen anderen Ort

26 Theodor W. Adorno: »Valéry Proust Museum«, in: *Gesammelte Schriften* 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft* 1, hg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt 1997, 187.

27 Jean-Christophe Ammann: »Das Museum als Zeitspeicher. Ein Versuch, über Kunst öffentlich nachzudenken«, in: *Metamorphosen. Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, hg. v. Götz-Lothar Darsow, Stuttgart-Bad Cannstatt 2000, 123-131.

28 Martin Heidegger: *Sein und Zeit* [1926], Tübingen 1972, 380.

und eine andere Zeit, ist die erste Signifikanz, die dem Stückchen Materie zufließt, das da im Museum zu sehen ist.«<sup>29</sup> Die Objekte im Museum sind also nicht nur durch ihre Herkunft und die ihnen zugeschriebene kulturelle Bedeutung mit dem Tod und den Toten verbunden, sondern auch durch ihre Fremdheit und Unverfügbarkeit. Dies gilt auch für Objekte in Alben, umso mehr, wenn es sich um Alben mit Fotografien von Toten oder Verschwundenen handelt. Ein solches ist in Hans-Ulrich Treichels Roman *Der Verlorene* (1998) von zentraler Bedeutung.

#### 4. Album

Der »Verlorene« in Treichels Roman ist zunächst der ältere Bruder des Ich-Erzählers, der am Ende des Zweiten Weltkriegs auf der Flucht aus Ostpreußen verloren ging. Aber auch der kindliche Ich-Erzähler, selbst erst nach dem Krieg geboren, ist ein »Verlorener«, ist doch der ältere Bruder namens Arnold in der Familie allgegenwärtig, gerade weil er abwesend ist, und drängt den Ich-Erzähler an die Peripherie einer traumatisierten Eltern-Kind-Konstellation: Die Eltern schweigen von der Vergangenheit und bauen stattdessen einen Fleischgroßhandel auf; der namenlos bleibende kindliche Ich-Erzähler ist ständig erfüllt von Scham und Schuld, ohne zu wissen warum.

»Arnold, der untote Bruder«<sup>30</sup>: Über ihn wird nicht gesprochen, geliefert werden nur fragmentarische Beschreibungen und die immergleiche Szenenschilderung, wie die Mutter ihn in einem Moment der Gefahr einer fremden Frau übergeben hat. Und so bleibt dem Ich-Erzähler nur das eine Foto, das Arnold – ganz vorn im Album und auch auf der ersten Seite des Romans platziert – als lachendes Baby zeigt. Die Fotografie als das Medium der Spektralität steht auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, verwandelt sie doch lebende Menschen in feststehende Bilder und ermöglicht zugleich ihr Nachleben.<sup>31</sup> Dabei basiert die Verbindung von Fotografie und Tod – gerade bei Portraitfotos von inzwischen Verstorbenen – auch auf dem Wissen um die anteriore Zeitstruktur des Fotos, die den Betrachtern einen Zugang zum Reich der Toten zu eröffnen scheint. Denn gegenwärtige Betrachter beispielsweise von Familienfotoalben sehen die vergangene Gegenwart eines inzwischen längst verstorbenen Portraitierten, dessen Zukunft, die in ihrer eigenen

29 Karl-Josef Pazzini: »Das kleine Stück des Realen«. Das Museum als »Schema« (Kant) und als Medium«, in: *Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, hg. v. Michael Fehr, Köln 1998, 312-322, hier 314.

30 Hans-Ulrich Treichel: *Der Verlorene*, Frankfurt a. M. 1998, 17. Vgl. Ulrike Vedder: »Die Figur des Verschollenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts (Kafka, Burger, Treichel)«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 3, 2011, 548-562.

31 Vgl. Bernd Stiegler: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001, 134.

Vergangenheit liegt, sie kennen und ›mitsehen‹, während zugleich beider Gegenwärtigkeiten im Moment der Betrachtung synchron werden.<sup>32</sup>

Hier im Roman allerdings versperrt das Album jeglichen Zugang – oder anders gesagt: Das Foto drängt sich über seine anteriore Zeitstruktur hinaus in die Gegenwart hinein: So blockiert es den Zugang zu den im Album erst weit hinten eingeklebten Bildern des Ich-Erzählers, der auf seinen Fotos allerdings sowieso fast nie zu sehen ist, sind doch die kleinformatischen Aufnahmen von ihm nicht nur meist im Schatten, sondern auch aus großer Entfernung gemacht. Aber vor allem zwei Faktoren verstärken die Spektralität des ›untoten Arnold‹: die Ungewissheit über das weitere Schicksal des Portraitierten, ob er also lebt oder nicht, und die Ungewissheit über das heutige Aussehen dessen, der inzwischen ein junger Mann sein müsste. Als der Suchdienst das »Findelkind 2307« aufspürt, das möglicherweise mit dem gesuchten Arnold identisch ist, entsteht am Ende des Romans ein Schlussbild, das das Eingangsbild der Spektralität im Album überlagert: Denn es evoziert, wiederum in einem visuellen Medium, ein Bild des verloren gegangenen Bruders, das von seinem Betrachter, dem nachgeborenen Ich, nicht zu trennen ist. Als Medium fungiert hier die Schaufensterscheibe jenes Fleischereibetriebs, in dem das Findelkind, ein junger Mann namens Heinrich, arbeitet:

»Als ich durch die Schaufensterscheibe das Findelkind 2307 sah, erschrak ich und bemerkte sofort, daß Heinrich aussah wie ich. Ich sah in dem Laden mein eigenes, nur um einige Jahre älteres Spiegelbild [...]. Und während ich schluckte und die Übelkeit zu unterdrücken suchte, sah ich, wie auch mein Gegenüber hinter den Scheiben fahl wurde und bleich im Gesicht.«<sup>33</sup>

Es bleibt offen, ob das Erleben ein Zeichen für das schockartige Erkennen der Ähnlichkeit auch auf Seiten Heinrichs ist oder aber ein Indiz dafür, dass das offenbar blass gewordene Ich nur sein eigenes Spiegelbild sieht, wenn auch gealtert, oder ob damit dem Findelkind hinter der Scheibe eine zunehmende Totenblässe, ein Fahlwerden im Sinne des Verschwindens attestiert wird. Der Nachgeborene sieht im indessen gealterten verlorenen Baby, das schon länger abwesend ist, als er je anwesend war, sich selbst und zugleich seine eigene Zukunft, während er parallel im (v)erblasenden Gegenüber dessen vergangene und auch zukünftige Abwesenheit erblickt.

Beide, Fotoalbum und Schaufenster, mit ihrer jeweiligen Medialität und Rahmung, verräumlichen hier also eine Zeitrechnung, in der Gegenwart und Vergangenheit sich wechselseitig durchdringen. Eine solche Zeitrechnung ist nicht im Modus einer chronologisch linear ablaufenden, in Jahren gemessenen Lebenszeit angelegt, sondern involviert den Tod und die Toten in die jeweilige Gegenwart. Das Spiegelbild im Schaufenster und das Foto im Album stellen aber in ganz unterschiedlicher Weise eine Vergegenwärtigung der Toten her – einerseits als

32 Vgl. dazu beispielsweise Marianne Hirsch: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge (Mass.)/London 1997.

33 Hans-Ulrich Treichel: *Der Verlorene*, Frankfurt a. M. 1998, 174.

momenthaftes Aufblitzen in einem immobilen Schaufensterspiegel, das jedoch wieder verschwinden wird; andererseits als unveränderliches Foto, das im Album festgehalten, dadurch aber auch transportabel ist. Während das aufblitzende Spiegelbild mit der Situation vor dem Schaufenster wieder vergeht und damit der mit dem Bild verbundene Schrecken nur aus der Erinnerung wiederzukehren vermag, ist es die Handlichkeit des Albums selbst, die dafür sorgt, dass das Unheimliche einer Abwesenheit – in Form der Fotos – immer mitgeführt wird und so einen permanenten Schrecken evoziert.

## 5. Das Album und die Toten

Wenn wir und alle Kultur von den Toten herkommen, ja unter der »Herrschaft der Toten« stehen, so wie es Robert Harrison in seiner Studie *The Dominion of the Dead* (2003) profiliert hat, dann erscheint das Album geeignet, dem Verhältnis der Lebenden zu den Toten eine spezifische Form der Vermittlung zu geben, indem es etwas von den Toten auf die Lebenden zu übertragen vermag. Insofern in unserer Kultur der Tod mit Abwesenheit und unwiederbringlichem Verlust konnotiert ist, eröffnet das Album die Möglichkeit, den Toten – und allen Dingen, die in ein Album passen – einen Ort zu geben, der jederzeit aufsuchbar, besuchbar ist. Dabei macht sich das Album jene andere Eigenschaft zunutze, die dem Tod zugeschrieben wird: Totsein bedeutet Stillstand, der alle weitere Veränderung unterbindet. Diese relative Unvergänglichkeit ist eine Bedingung der Bewahrung all dessen, was von den Toten herkommt: die aufgezeichneten Worte und Stimmen, die Bilder, aber auch der sonstige materielle Nachlass, soweit er zwischen zwei Buchdeckel passt: Haarlocken, Stofffetzen, Fotos, Briefmarken.

Damit erfüllen Alben – und dies teilen sie mit anderen Medien der Bewahrung und Übertragung – gerade jene Funktion einer Humanisierung des Todes, die Robert Harrison den Toten selbst zuspricht. Nicht der letztlich abstrakt bleibende Tod – so Harrisons Heidegger-Kritik<sup>34</sup> –, auf den das Dasein als seine äußerste Möglichkeit vorläuft, um auf sich selbst in der unausweichlichen Sterblichkeit zurückgeworfen zu werden, eröffnet dem Einzelnen die konkreten Möglichkeiten, sein Dasein zu ergreifen und zu gestalten. Es sind vielmehr die Toten, die dem Tod ein Gesicht geben; es sind bestimmte Tote, verwandte, bewunderte, geliebte und gehasste Personen, von denen her der Einzelne sich individualisiert. Da jedoch unter Bedingungen der Moderne nicht die Toten selbst auftauchen, können nur ihre medialen Erscheinungsweisen, ihre Repräsentationen und Übertragungen diese Funktion einer Humanisierung des Todes übernehmen. Das Album ist ein solcher Ort der Vermittlung zwischen den Lebenden und den Toten – mit aller Nostalgie und allem Schrecken, den das Öffnen und Betrachten eines Albums bereithält.

34 Vgl. Robert P. Harrison: *Die Herrschaft des Todes*, München 2006, 141.



Helmut Lethen

## Schrecken und Schatten des *family frame* in Brieftaschen, privaten Sammlungen und öffentlichen Ausstellungen

»Diese grauen oder sepiabraunen Schatten«, bemerkte André Bazin zu den Bildern unserer Familienalben in seiner *Ontologie des fotografischen Bildes*,

»fantomhaft, fast unentzifferbar; sie sind mehr als nur traditionelle Familienporträts, sie sind aufregende Gegenwart des in seinem Ablauf aufgehaltenen Lebens, vom Schicksal befreit nicht durch den Zauber der Kunst, sondern durch die Beharrlichkeit einer leidenschaftslosen Mechanik.«<sup>1</sup>

In seinem Essay aus dem Jahre 1945 nennt Bazin die Argumente, die auch heute noch angeführt werden, wenn man in der Fotografie einen »Schattenwurf des Realen« erkennen will. Inzwischen setzte sich in den Kulturwissenschaften allerdings ein kulturalistischer Gedanke durch: Diese Schatten sind technisch kodiert. Fotos sind »Orte, eingefangen in das Rechteck eines Abzugs, eingeschlossen in die Zeit der Vergangenheit.«<sup>2</sup> Sie bilden eine Matrix, die Betrachter animieren müssen.

Trotz der elementaren Kritik an dem Anspruch der Fotografien, »Schattenwürfe des Realen« zu sein, ist ihre Geltung als Spur der Wirklichkeit ungebrochen. Nach wie vor regeln Fotos in den Massenmedien unseren Zugang zur Welt. Sie werden im Alltag wie Fundstücke behandelt, die der Welt von der Kamera entrissen wurden. In der Schwellensituation, in der die digitale Technik ihren Herrschaftszug beginnt und die analoge Fotografie ins Museum abgeschoben wird, in dem sie die Aura der Kunst, die man ihr so lange streitig gemacht hatte, zurückerobert, lebt ihr sagenhafter ontologischer Ruf wieder auf. Selbst Jean Baudrillard, dessen Skepsis gegenüber jedem Anspruch auf naturtreue Repräsentation bekannt ist, fällt der Abschied schwer: Nur das analoge Foto, sagt er, sei in der Lage, seinen Gegenstand »aus dem dröhnenden Kontext der realen Welt« zu reißen. Die Fotografie habe die tiefe Sehnsucht nach etwas gestillt, »was vollkommen in der Lage ist, ohne mich zu existieren.«<sup>3</sup>

1 André Bazin: »Ontologie des fotografischen Bildes«, in: *Theorie der Fotografie 3: 1945-1980*, hg. v. Wolfgang Kemp, München 1983, 58-64, 63.

2 Hans Belting: »Die Transparenz des Mediums. Das photographische Bild«, in: *Bild-Anthropologie*, München 2001, 213-239, 228.

3 Jean Baudrillard: »Das perfekte Verbrechen«, in: *Theorie der Fotografie 4: 1980-1995*, hg. v. Hubertus von Amelnunx, München 2000, 256-260, 257.

Allerdings darf sich die von ihm beschworene Magie der Präsenz für Wissenschaftler nur in Kulträumen des Gedenkens entfalten – wenn sie im Rahmen einer Erinnerungskultur abgesichert ist. Hier darf sich die kulturwissenschaftliche Skepsis entspannen und sich der spürbaren Gewissheit ausliefern, dass die »Photographie des verschwundenen Wesens [...] mich wie das Licht eines Sterns« berührt.<sup>4</sup> Ist es nur eine Leistung unserer Animation, dass wir an solchen Orten glauben, in den Schatten des für immer verlorenen Realen zu tauchen und eine innige Verwandtschaft mit uns zu entdecken? Wird diese Animation von Fotografien im Rahmen eines Familienalbums erleichtert? Welcher Wechsel der Perspektiven lässt sich feststellen, wenn Fotos aus einer illegal aufgebauten privaten Sammlung des Fotografen einer NS-Propagandakompanie in die Öffentlichkeit einer Ausstellung gelangen, deren politische Brisanz jede private Vernetzung sprengt?

## Verbrechen und Familienalbum

Die Provokation der ersten Wanderausstellung »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944«, die in den Jahren 1995 bis 1999 in 28 deutschen und sechs österreichischen Städten gezeigt wurde, wurde von Fotos ausgelöst, die nicht zum Schatz der kollektiven Erinnerung gehört hatten, aber z. T. aus den Brieftaschen und Alben deutscher Wehrmachtssoldaten stammten.<sup>5</sup>

Bilder von Mordpraktiken der Wehrmacht »auf freiem Feld« drangen plötzlich aus den eingehegten Räumen von Privatarchiven in die öffentliche Wahrnehmung. Der Blick wurde auf einen Tatbereich diesseits des begrenzten Raumes der Lager, Sonderkommandos und Polizeibataillone, der Gaskammern und Verbrennungsöfen in das Zentrum der Wehrmacht gelenkt. In der Ausstellung erhielten die Bilder einen Wert, den sie nicht hatten, solange sie in sowjetischen, polnischen oder serbischen Depots in Uniformjacken, Brieftaschen oder privaten Familienalben zum Müll der Geschichte gehörten, sorglos archiviert auf Interessenten warteten oder in exklusiven Kabinetten der Militärgeschichte den Blicken des großen Publikums entzogen blieben. Solange die Bilder des Mordes »auf freiem Feld« fehlten, konnten – wie Habbo Knoch bemerkt – die Bildhaushalte von Krieg einerseits und Verbrechen andererseits – säuberlich voneinander getrennt – parallel zueinander bestehen.<sup>6</sup> Der Skandal der Ausstellung bestand darin, dass sie die Trennungslinien

4 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985, 91.

5 Ich habe über diese Ausstellungen zweimal berichtet. Vgl. H. Lethen: »Der Text der Historiographie und der Wunsch nach einer physikalischen Spur. Das Problem der Fotografie in den beiden Wehrmachtsausstellungen«, in: *Zeitgeschichte* 29/2 (2002), 76-86; H. Lethen: »Der Schatten des Fotografen«, in: *Figurationen* 2 (2004), 83-101.

6 Habbo Knoch: *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001, 28.

überschritt und Überschneidungspunkte von Krieg und Verbrechen im Handlungsraum der Wehrmacht und im Gedächtnisalbum des Einzelnen *sichtbar* machte. Die Ausstellung von 1995 erinnerte daran, dass die Wehrmacht »die größte Schnittstelle zwischen der männlichen deutschen Bevölkerung und dem nazistischen Gewaltapparat und seiner Ideologie war«.7 Die »Schnittstelle« blieb keine abstrakte Größe, in der Ausstellung wurde sie zu einem Raum der Imagination.

Bei der Animation der Fotos spielt m. E. der *family frame* der Wahrnehmung unter den Ausstellungsbesuchern eine entscheidende Rolle, weil sie mit Fotos konfrontiert werden, die einem Familienalbum entrissen sein könnten, jetzt aber – des Schutzes, den ein privates Album ihnen hätte bieten können, beraubt – eine völlig neue Sprengkraft entwickeln. Ich untersuche, was mit der Magie der Präsenz, die Fotos im Rahmen eines familialen Netzwerks haben mögen, geschieht, wenn sie von der Rhetorik einer Ausstellung überlagert werden, in der sie im Rahmen eines Tribunals, das die »Verbrechen der Wehrmacht« aufdecken sollte, zu *Indizien* in einer Kette der Beweisführung geworden sind. Den Fotos wurde durch die Schriftrahmen, mit denen sie versehen wurden, in der juristischen Diktion des »Verbrechens« eine besondere Last der Evidenz zugemutet, die ihre Bedeutung, die sie in einer privaten Sammlung hatten, weitgehend auslöschte. Allerdings wurden in der ersten Ausstellung eine Reihe von Fotografien von jeglichem Schriftrahmen isoliert. Man traute ihnen offenbar zu, in dieser Isolation wie stumme Evidenzmaschinen einen so unvermittelten wie intimen Durchblick auf die Fakten zu ermöglichen. Das waren ausgerechnet die Fotografien aus den Brieftaschen von Wehrmachtssoldaten, welche Heiratsfotos, Kinderfotos und unverfängliche Soldatenportraits neben den Fotos von erhängten weiblichen und männlichen Partisanen zeigten. Da die Logik dieser Fotocollagen, die aggressiver als alle anderen Dokumentationen vor Augen führten, dass in den über dem Herzen getragenen Brieftaschen des Wehrmachtssoldaten die Verbindung der NS-Mordpraktiken mit der privaten Existenz eines Familienvaters offen zu Tage trat, offensichtlich *nur* der Moral der Ausstellungsmacher geschuldet schien und sie außerdem quellenkritisch nicht gesichert waren, fehlten sie in der zweiten Ausstellung.

Den Begriff des *family frame* übernehme ich von Marianne Hirsch, die ihre berühmte Arbeit mit einem Zitat von Roland Barthes aus seiner *Camera Lucida* beginnt: »Is History not simply that time when we were not born? I could read my non-existence in the clothes my mother had worn before I can remember her. There is a kind of stupefaction in seeing a familiar being dressed differently.« *Family pictures* versenken, Marianne Hirsch zufolge, das tote Rechteck der schwarz-weißen Ablichtung von Personen in ein Netzwerk vertrauter Perspektiven. Der Betrachter sucht süchtig nach dem *familial gaze*, um Differenzen zu löschen, Verwandtschaftsgrade zu eruieren, anthropologische Konstanten zu bestätigen, intime Beziehungen herzustellen, die »Natur« der Familie zu retten und Empathie zu ermöglichen.

7 Christian Semler: »Krieg um eine Ausstellung«, in: *die tageszeitung* (16. 12. 2000). Christian Semler: »Das Hässlichste aufs schönste gezeigt«, in: *die tageszeitung* (28. 11. 2001).

»Photographs mediate familial memory and postmemory, but in the face of the monumental losses figured by the Holocaust, they carry an emotional weight that is often difficult to sustain.«<sup>8</sup> Es fragt sich also, ob im Rahmen der Ausstellung »Verbrechen der Wehrmacht« die familiäre Wahrnehmung von uns total fremden Menschen überhaupt angemessen ist, ob wir die Fotos auf diese Weise nicht ins Etui unserer Selbstvergewisserung stecken, um sie unserem moralischen Familienalbum einzuverleiben. Es kommt zwangsläufig zu einem Konflikt der Perspektiven. Da wir aber nicht auf professionell juristisch codierte Wahrnehmung, die dem Titel der Ausstellung vielleicht gerecht geworden wäre, geeicht sind, reagieren wir auf die schrecklichen Fotos, die nun vorgestellt werden sollen, durchaus mit einem *familial gaze*. Ich gehe aber davon aus, dass genau dieser Konflikt der Perspektiven zur Brisanz der Ausstellungen, der ersten und der zweiten, beigetragen hat.

## Die Spur der Kleider

Die zweite Wehrmachtsausstellung, die 2002 eröffnet wurde, wartete mit überraschend neuen Fundstücken aus einer privaten Sammlung auf: in weißen Glasvitriolen eine leuchtende Dia-Serie mit acht Aufnahmen von Kleiderhaufen in der Schlucht von Babij Jar im Nordwesten von Kiew. Abgelichtet sind materielle Relikte, Habseligkeiten und Kleidungsstücke der kurz zuvor getöteten jüdischen Bewohner von Kiew. Dunkle Lederstiefel und helle Unterwäsche, Beinprothese, Pelzmantel, wollene Kinderhandschuhe. »Heilige Reste« der restlos Verschwundenen? Dringt das kultische Element der *arte povera* in den Raum der historischen Rekonstruktion?

Wie Fotografien, bemerkt Monika Wagner in ihrem Buch *Das Material der Kunst*, leben die Kleiderbündel, die man im Zeichen der *arte povera* ins Museum getragen hat, von der Imagination der abwesenden Körper und der Ahnung des Todes. »Abgelegte Textilien fallen in sich zusammen, verlieren ihr Volumen, werden flach.«<sup>9</sup> Die weggegebenen, freiwillig oder erzwungen ausgezogenen und dann zusammengefallenen Kleidungsstücke vermögen an die Plastik vergangenen Lebens zu erinnern. Man stellt sich den Körper vor, der im Kleid enthalten war, Beine und Füße, die die abgestreiften Strümpfe gefüllt haben, den Schatten, den der Hut gespendet hat, oder Reize, die einmal vom Kontrast mit der Haut ausgegangen sein mögen.

Getragene Kleidungsstücke waren in der Kriminalgeschichte immer hart umstrittene Beweismittel. Als Berührungsreliquien sind sie Gegenstand eines Kult-raumes der Erinnerung. Als Fetische können sie auch Spielmarken von Zergliederungsphantasmen sein. Als die *arte povera* in den 60er Jahren »Lumpen« ins

8 Marianne Hirsch: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge (Mass.)/London 1997, 14.

9 Monika Wagner: *Das Material der Kunst*, München 2002.

Museum brachte, ging es erst einmal um die schiere physische Präsenz niedriger Materialien, die das kulturelle Archiv »verschmutzten«. Die Rolle der Kleider in der Erinnerungskultur wurde später von Christian Boltanski eindrucksvoll vorgeführt. Er baute in seiner Installation »See der Toten« einen Holzsteg knapp über dem Museumsboden, auf dem getragene Kleider aufgehäuft waren. Boltanski habe, wie Monika Wagner bemerkt, nach den Individuen, deren Kleider man sieht, gefragt, »bis sich die Leerstellen mit Bildern der kollektiven Verdrängung füllen«.<sup>10</sup> Eine merkwürdige Formulierung. Sie wirft ein albraumartiges Licht auf unsere Erinnerungskultur: Die abwesenden Körper, die uns die Vorstellungskraft vor Augen führt, sollten nichts als Bilder unserer Verdrängung der Toten sein? Oder ist die magische Wiederkehr des »armen Materials« der Körper gemeint, welche durch die kollektive Verdrängung endgültig aus dem kulturellen Gedächtnis entfernt worden waren? Aber können die getragenen Sachen x-beliebiger Leute in dieser Installation plötzlich zu *Semioophoren* des Judenmordschreckens werden, obwohl es nicht dessen Relikte sind?

Die flach zusammengefallenen Kleidungsstücke im Museum sollen wie Fotografien den Tod vergegenwärtigen. In den Glasvitrinen der zweiten Wehrmachtausstellung sind keine Relikte, sondern Ablichtungen von Relikten zu sehen: Kleiderhaufen auf Sanduntergrund. Auf einer der Fotografien der Schatten des Fotografen.

## Das private Album eines Propagandakompanie-Fotografen

Der Berufsfotograf Johannes Hähle führt von Mai 1941 bis Winter 1942/43 im Rang eines Offiziers der Wehrmacht einen Zug der Propagandakompanie 637 an der Ostfront an. Unmittelbar nach der Erschießung der jüdischen Bewohner der Stadt Kiew am 29. und 30. September 1941 fährt Hähle, nachdem er Fotos vom Jüdischen Friedhof, der Ecke Melnik-/Rownoer Straße und der Markthalle gemacht hat, mit einem Motorrad oder PKW direkt zur Schlucht von Babij Jar im Nordwesten der Stadt. Er macht eine Serie von zwölf Farbdias von den Hinterlassenschaften der Getöteten. Hähle nimmt einige Fotos auf, die die Weite der Schlucht – die von hellen Sandwänden eingerahmt wird, die sich in einem Halbkreis bis zum Ende der Schlucht hinziehenden Reihen der abgelegten Kleider des Todeszugs – und undeutlich im Hintergrund drei Soldaten, wahrscheinlich bei der befohlenen Suche nach Geld und Wertsachen, zeigen.

Dann interessieren ihn einzelne Kleiderhaufen. Er beginnt Nahaufnahmen zu machen, lichtet die vorhandenen Gegenstände aber nicht einfach ab, sondern arrangiert sie. Findet er zwischen Wäschestücken, Jacken und Mänteln Fotografien, so steckt er sie sichtbar zwischen die Kleidungsstücke: ein junges Paar, ein Junge im Matrosenanzug, das Portrait einer jungen Frau. Eine Beinprothese. Nach den

<sup>10</sup> Ebd., 97.

Nahaufnahmen steigt der Fotograf auf das obere Plateau der Schlucht und macht von hier aus eine Überblicksaufnahme. Wir wissen nicht, wer die Männer sind, die sich in der Schlucht bewegen, und welcher Art ihre Arbeit ist. Beaufsichtigt werden sie, so viel ist zu erkennen, von einem vorn im Bild wachenden Angehörigen der Waffen-SS. Dem Fotografen liegt offenbar nichts an der persönlichen Identität der Soldaten.

Man sucht vergeblich nach Spuren der nackten Füße im Sand der Schlucht. Der Untergrund zeigt nur Spuren des festen Schuhwerks derer, die die Überbleibsel aus logistischen Gründen durchkämmten. Aus den Stilleben der Kleiderbündel sind alle Lebewesen weggegangen. Der Schatten des Fotografen bezeugt die Präsenz eines rätselhaften Beobachters.

Der Weg des Fotografen durch Kiew wurde aufgrund der Aufeinanderfolge der Fotos des vorliegenden Diafilms von Historikern des Instituts für Sozialforschung in Hamburg rekonstruiert. Meine Nacherzählung versucht, der Logik der Wehrmachtsausstellung folgend, die Perspektive und den Handlungsraum des Fotografen zu vergegenwärtigen. Eine zulässige Animation? Über die mentale Verfassung des Fotografen weiß man nichts. Meldungen der PK 637 verzeichnen nur, dass Hähle am 30. September 1941 188 Fotos zum Thema »Einsatz im Osten« und am 13. Oktober 1941 sieben Bilder zur »Umfassungsschlacht ostw. Kiew« abgegeben hat. Die Diaserie aus Kiew hat er offenbar nicht weitergeleitet. Hat dieser Mann heimlich ein Privatarchiv angelegt? Zu welchem Zweck? Hat es ihn als Berufsfotografen gereizt, für die Propaganda untauglichen Horror ins Bild zu bannen? Entstanden die Bilder in der Hoffnung, mit der Kamera eine Welt konstruieren zu können, zu der der Fotograf trotz seiner offiziellen Funktion nicht gehörte, die er sich vom Leibe halten will, indem er sie dem Propagandaapparat entzieht (man vermag sich auch nicht vorzustellen, welche Funktion sie dort hätten haben können) und seiner privaten Sammlung einverleibt? Will er seine Identität als *neutraler* teilnehmender Beobachter im privaten Raum stabilisieren, indem er dokumentiert, welchen stoischen Blick seine Dokumentationsmaschine auf die Ereignisse zu werfen imstande war? Der berühmte Nachkriegsfotograf Hilmar Pabel gehörte bekanntlich ebenfalls zu einer PK-Einheit. Im Gegensatz zu Pabel war Hähle allerdings seit 1932 Mitglied der NSDAP. Was sagt das? Die Dias wurden 1954 von der Witwe des am 10. Juni 1944 während der Kämpfe gegen die alliierten Invasionstruppen gefallenen Bildberichterstatters Johannes Hähle verkauft, standen als Schwarz-Weiß-Reproduktionen 1961 der Staatsanwaltschaft in Frankfurt a. M. zur Verfügung und gelangten mit der Aktenabgabe der Staatsanwaltschaft in das Hessische Hauptarchiv. Gegenwärtig gehören die Fotos zum Archiv des Instituts für Sozialforschung. Als Farbdias wurden sie zum ersten Mal in der zweiten Wehrmachtsausstellung in schneeweißen Schaukästen gezeigt: Grelles Oktober-sonnenlicht beleuchtet die Schlucht. Auf dem im Katalog abgebildeten fünften Dia fällt auf ein gemustertes Kleid ein Schatten. Der Schatten des Fotografen?

Der Schatten des Fotografen gehört einer anderen Ordnung als der der abgeliichteten Dinge an. Er gehört nicht zu den Relikten der Toten. Er wird schwerelos

weggleiten, wenn der Fotograf wieder auf sein Motorrad steigt. Er gehört nicht zur Ordnung der Familienfotos, die der Fotograf wie eine Grabbeigabe zwischen die Kleider gesteckt hat, ehe er den Schauplatz verließ. Sein Schatten sagt nichts, zeigt auf nichts. *Shifter* nennen die Linguisten die sprachlich leeren Gesten des »das da!«, »hier« oder »dort unten« – Zeichen, die leer sind, bis sie von einem »Referenten« gefüllt werden. So ist auch der Schatten des Fotografen ein leerer Behälter: Ich bin hier und ich werde hier gewesen sein. Er kündigt im Grunde nur vom Entzug des Lichts. Der Schatten des Fotografen ist keine schwarz ausgetuschte Fläche wie die klassische Silhouette. Er legt sich nicht wie eine schwarze Decke über den Stoff der Kleider, er ist durchaus transparent. Der Entzug des Lichts, der den Schatten erzeugt, ist nicht vollständig. Seine Kontur ist durch die Formen der Materialien gebrochen. Mehr als diese Kontur, die nichts beweist, haben wir nicht. Schattenrisse haben normalerweise keine Binnendifferenzierung. Die Binnenstruktur dieses Schattens wird durch die Falten des Kleids der Getöteten geprägt. Der Schatten des Fotografen hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit irgendeiner Identität. Er hilft höchstens dabei, den Stand der Sonne und den Winkel des einfallenden Lichts zu bestimmen, den der Fotograf für die optimale Qualität seiner Aufnahme gewählt hat. Trotz aller Ungewissheit scheint der Schatten die Echtheit der Aufnahme verbürgen zu sollen. Es ist der Schatten eines Mannes, von dem wir mit Sicherheit annehmen können, dass am rechten Unterarm seiner Uniformjacke ein 4,3 Zentimeter breiter schwarzer Ärmelstreifen befestigt ist, auf dem mit gotischen Buchstaben in silberner Einfassung gestickt die Bezeichnung *Propagandakompanie* stand.

Der nicht lautlose Horror, von dem Babij Jar am 29. und 30. September 1941 erfüllt gewesen sein muss, ist verebbt. Über der Schlucht scheint Stille zu walten. Vielleicht das Klirren der Spaten, Rufe der Soldaten, die die Hinterlassenschaften durchkämmen. Der Fotograf kommt spät, er fotografiert, als ob er nur noch das Leichentuch, das sich über den Boden der Schlucht erstreckt, ablichten wolle. »Der Schein des Bildes zieht ein verlorenes und wesentliches Sein auf sich, für das es in der Welt keinen Ort mehr gibt.«<sup>11</sup> Die Schriftquellen lassen erahnen, was sich unter diesem Leichentuch laut *Ereignismeldung UdSSR Nr. 106 vom 7. 10. 1941* verbirgt:

»In Zusammenarbeit mit dem Gruppenstabe und 2 Kommandos des Polizei-Regiments Süd hat das Sonderkommando 4a am 29. und 30.9.33.771 Juden exekutiert. Geld, Wertsachen, Wäsche und Kleidungsstücke wurden sichergestellt und zum Teil der NSV zur Ausrüstung der Volksdeutschen, zum Teil der kommissarischen Stadtverwaltung zur Überlassung an bedürftige Bevölkerung übergeben. Die Aktion selbst ist reibungslos verlaufen.«<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Belting: »Die Transparenz des Mediums« (Anm. 2), 190.

<sup>12</sup> *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944*, hg. vom Hamburger Institut für Sozialforschung, Hamburg 2002, 163.

Die anonyme Dimension der Taten, ihre Logistik und bürokratische Abhandlung kann nur in Schrift gespeichert, sie kann nicht fotografiert werden. Die Systematik des Verbrechens und der Schrecken der großen Zahl übersteigt die Evidenz des Augenscheins.

Über die Motive des Fotoprofis Hähle kann, wie gesagt, nur spekuliert werden. Ob sich die hier kommentierten Bilder, die Hähle seiner privaten Sammlung hinzugefügt hat, von den Fotografien unterscheiden, die als Propagandamaterial geeignet waren, müsste untersucht werden. Erst dann könnte vielleicht geklärt werden, inwiefern seine Beweggründe von denen der zahllosen Knipser unter den Wehrmachtssoldaten abweichen, die mit ihren Kameras in die offiziell verbotenen Zonen der Sichtbarkeit des Verbrechens vordrangen?<sup>13</sup> Die Gründe, warum ein lebhafter Tauschhandel mit den verbotenen Fotos bestand, sind dunkel. Die Funktion der Fotos in der Sammlung von Privatdokumenten neben Hochzeitsfotos, Kinderportraits und Erinnerungen an die Wehrmachtseinheit bleibt rätselhaft. War es antisemitischer Stolz, Angstlust oder der Wunsch nach Dokumentation der »Endlösung«, quasi dem Leistungsnachweis nationalsozialistischer Tugend? War es pornographisches Interesse, oder entstammte das Foto der »Furcht, die Kontrolle über die eigenen Erinnerungen zu verlieren«? Dieter Reifarth und Viktoria Schmidt-Linsenhoff, die 1983 in ihrem Aufsatz *Die Kamera der Henker* zum ersten Mal die Motive der knipsenden Landser untersuchten, führten folgende Überlegung an: Wenn der Landser knipst, muss er sich primär auf die Tätigkeit des Fotografierens konzentrieren, kann weder selbst handeln noch mit ungeteilter Aufmerksamkeit zuschauen. Ein großer Teil seiner Aufmerksamkeit ist an die Aufgabe gebunden,

»die Wirklichkeit des Augenblicks in Bilder zu verwandeln, ja, er erlebt sie als Fotografierender bereits als eine Abfolge von Bildern. Diese Erlebnisweise bedeutet eine massive Distanzierung von dem Geschehenen und eine starke Reduktion der sinnlichen und affektiven Wirkung, die von ihm ausgehen. [...]. Die Isolierung und Technisierung des Augensinns [ermöglicht ihm] eine versachlichte Wahrnehmung, die das Gesehene nicht in seine seelische Vorstellungswelt eindringen lässt. Der Fotoapparat neutralisiert sein Gefühlsleben, seine Phantasie und seine eigenen sensuellen Reaktionen. Mit Hilfe des zwischengeschalteten Apparats vermag er das im höchsten Maß affektiv Ergreifende mit »kaltem Auge« zu sehen [...]. Die Abtrennung des Sehvorgangs als eines rein optischen Vorgangs von den übrigen Sinneswahrnehmungen und vom Gefühlsleben befähigt den fotografierenden SS-Mann zu jener »Härte gegen sich selbst«, die das höchste Tugend- und Erziehungsideal aller Militärs, besonders aber der SS-Elite war.«<sup>14</sup>

13 Eine aufschlussreiche neue Dokumentation stammt von Petra Bopp: *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld 2009.

14 Dieter Reifarth / Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Die Kamera der Täter«, in: *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, hg. v. Hannes Heer u. Klaus Naumann, Hamburg 1995, 475-503, 497.



Die Entrückung des Ereignisses in kühlere Ferne mag ein Beweggrund gewesen sein. Aber funktioniert diese Form der Distanzierung nicht wie jede symbolische Praxis: Sie verschiebt das Grauen in ein technisches Medium, um es dann umso hautnäher erfahren zu können?

Die Vermutungen über die Rückwirkung des technischen Mediums auf die mentale Einstellung erinnert an Herkunft und Fortwirken der »mechanischen Objektivität« in der Wissenschaft, auf die Daston und Galison aufmerksam gemacht haben.<sup>15</sup> Die Übertragung des Wunsches nach selbstloser Wahrnehmung auf Apparate war einmal die Domäne von Experten gewesen. Jetzt findet sie sich bei wild streunenden Amateurfotografen, die den Tatort mit mechanischer Objektivität umzingeln. Die akustische, haptische und olfaktorische Dimension des Ereignisses wird ausgeschaltet oder der Animation überlassen. Wie die Fotografie eines vivisezierten Tiers: Das Faktum ist ein Präparat. Das Risiko der Wahrnehmungsschärfe der illegalen Schnappschüsse gehört zur technischen Maske »heroischer Selbstdisziplin«. Fotoapparat, Parteiapparat, Militärapparat – die apparative Wahrnehmung der Welt reißt ein Stück aus der Wirklichkeit, präpariert es und führt es ihren Zwecken zu. Die Fotografie, bemerkte Hans Belting, gehört zu den zirkulierenden Waren der Wirklichkeit. Sie bildet die Tatbestände nicht ab, »sondern sie synchronisiert unseren Blick mit der Welt«. <sup>16</sup> In den Landserfotos begegnen wir einer Synchronisationsleistung der Moderne, jetzt in Brieftaschen, getragen über dem Herzen.

Daston und Galison fanden einen »asketischen Unterton« der Selbstdisziplinierung in den Begründungen der fotografischen Herrichtung eines Objektes für wissenschaftliche Zwecke. Die im Heer kursierenden Fotos vermitteln eine Ahnung davon, wie eng Askese und Sadismus verschwistert sein können.

Im Fall des Berufsfotografen einer Propagandakompanie ist der Beweggrund, die Überreste der Getöteten abzulichten, nicht klar. Der Fotograf weiß, dass seine Kamera der vorgeschobene Posten eines Militärapparats ist. Die Filme der Kriegsberichterstatter wurden sofort entwickelt, von Kleinfilmen wurden Kontaktstreifen und von brauchbaren Negativen Vergrößerungen hergestellt. Nach einer Zensur unter militärischen Gesichtspunkten wurde unter propagandistischen Aspekten entschieden, welche Vergrößerungen für den Pressegebrauch freigegeben wurden. Diese Vergrößerungen wurden Bild-Agenturen zur Verteilung an die Presse weitergeleitet. In Berlin wurden die Negative der Kleinbildfilme, positive Kontaktkopien auf Fotopapier im Streifenformat der Negative und Rückvergrößerungen in das Bildarchiv des »Bildpresseamts« übernommen, das in Kriegzeiten dem Oberkommando der Wehrmacht unterstellt war. (Heute werden die

15 Lorraine Daston/Peter Galison: »Das Bild der Objektivität«, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hg. v. Peter Geimer, Frankfurt a. M. 2002, 29-100.

16 Belting: »Die Transparenz des Mediums« (Anm. 2), 215.

originalen Nitrofilme aus den Kameras der PK-Fotografen in Kühlcontainern verwahrt.)<sup>17</sup>

Vergegenwärtigt man sich die normale Verkettung des PK-Beobachters im Militärapparat, so wird klar, dass Johannes Hähle illegal handelte, wenn er Filme für sein Privatalbum abzweigte. (Auch das *Auschwitz Album* entstand auf quasi illegale Weise: Zwei Berufsfotografen zweigten Bilder für ein privates Album ab.) Hähle wird gewusst haben, dass sich diese Aufnahmen weder für die Propaganda eignen noch als Aktenbeilage in der bürokratischen Buchführung einer Todesmaschinerie dienen können. Der Schatten des Fotografen vergegenwärtigt den Rest des Handlungsspielraums, der dem Kriegsberichterstatter blieb. »Die Präsenz des Schöpfers hinterläßt stets den Schatten des Zweifels an dem Bild«, hatte André Bazin gesagt.

### *Rahmen der Empathie*

Allerdings zeigt die neue Ausstellung noch eine zweite albenhafte Bildserie von Hähle, die mehr über die Perspektive des Fotografen verraten könnte. Ich greife auf den Begriff des *familial gaze* zurück, den Marianne Hirsch erläutert hat: »The familial gaze situates human subjects in the ideology, the mythology, of the family as institution and projects a screen of familial myths between camera and subject.«<sup>18</sup> Bei der Betrachtung der Serie von 33 im Katalog der Ausstellung präsentierten Fotos<sup>19</sup> steuert eine einzige Bildlegende unsere Wahrnehmung: »Jüdische Opfer auf dem Weg zur Exekution, Lubny 16.10.1941«. Wir erfahren nur noch, dass 1865 Juden, Kommunisten und Partisanen in Lubny – wiederum »störunglos« – getötet worden sind. Die Fotos, die Hähle aufnimmt, stechen deshalb ins Herz, weil sie mit einem Kunstgriff der Einfühlung arbeiten, der schon dem TV-Film »Holocaust« zu tiefgreifend emotionaler Resonanz verholfen hatte. Hähle isoliert *family frames* aus dem Todestreck. Er fotografiert in Augenhöhe, registriert das Zusammensein von Generationen, geradezu Stereotype von Gemeinschaft – hoffnungslos umzingelt von der mechanischen Objektivität der Apparate, zu der seine Kamera zählt, bevor es die Tötungsapparaturen sein werden. Die Bilder von den auf dem Rasen lagernden Familien haben nichts Anonymes. Aber im Gegensatz zu dem Fernsehfilm steht ihnen hier kein Narrativ zur Seite, das dem Jungen mit dem hochgeknöpften Wintermantel (Bild 50) oder dem kleinen Mädchen neben dem Marktkorb (Bild 51) oder der Mutter, die vom ahnungslosen Kind

17 Wolf Buchmann: »Woher kommt das Photo. Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven« (1999). <http://www.archive.nrw.de/archivar/1999-04/Ao2.html> [2.7.2011].

18 Hirsch: *Family Frames* (Anm. 8), 11.

19 Institut für Sozialforschung: *Verbrechen der Wehrmacht* (Anm. 12), 168-173.

getröstet werden muss (Bild 53), Namen, Vergangenheit und Zukunft zu verleihen vermöchte. Sie sind abgeschnitten vom Leben. »Der Wunsch nach Kontinuität und Sinnerfüllung, mit dem wir sie betrachten und hoffen, daß den Namenlosen Namen gegeben werden [...] ist so radikal wie ohnmächtig«, bemerkte Hanno Loewy zu den Fotos aus Familienalben, die man im Gepäck ermordeter Juden in Auschwitz-Birkenau fand.<sup>20</sup>

Man sieht also Fotos im *family frame*. Im Mittelteil der Sequenz haben sich Familien niedergelassen. Es ist eine Ruhepause. Das ikonographische Muster des »Lagers auf einer langen Wanderung« ermöglicht die Reanimation; das Wissen, dass diese Menschen bald getötet werden, das der Betrachter mit dem Mann hinter der Kamera teilt, macht es schwer, das Foto zu ertragen. Die Mörder und kalten Beobachter geraten in unser Verwandtschaftssystem. Marianne Hirsch betont, dass das Entsetzen, das die Familienfotos auslösen, nicht im Bild verborgen ist, sondern in der Diskrepanz zwischen der hohen Konventionalität der Fotografie und dem Wissen des Betrachters um den tödlichen Kontext liegt.<sup>21</sup> Das gilt für die Familienalben in den Hinterlassenschaften. Auf den Fotos des Todeszugs von Lubny glauben wir, in verschiedenen Schattierungen der Gesichter das Bewusstsein von der tödlichen Situation erraten zu können.

Unversehens mündet das historiographische Unternehmen der zweiten Wehrmachtsausstellung – das alle Elemente der Magie, die der ersten Ausstellung angelastet worden waren, entfernen wollte – in einen Kultraum, in dem sich die magische Präsenz der Toten entfalten darf. Die wissenschaftlichen Reflexionen auf den Schriftraumen der Ausstellung und ihren Bildlegenden federn die Emotionen nicht diskursiv ab, sondern intensivieren sie durch ihre Kälte. Eine Zeile Bildlegende für 33 Fotos reicht: Die rasche Bewegung von Familien, die sich auf einen Flüchtlingstreck zu begeben scheinen, am Anfang; das ruhige Lagern am Rande von Sandgruben, das Bilden von Dreierreihen ... der Rest ist ausgespart.

Was bewegte den Fotografen also dazu, diese Ausschnitte zu wählen und den Auslöser zu betätigen? Der Fotograf, der hier tätig war, schnitt förmlich aus der Menge der in Richtung der Gruben Getriebenen Familienszenen heraus, wodurch die Anonymität des Vorgangs im Vorfeld der Tötung aufgehoben wurde. Wenn es heißt, Fotografien seien »Begriffe der Welt, die der Fotograf in Bildern verschlüsselt«,<sup>22</sup> dann ist es hier der Begriff der Familie, der die Imagination ermöglicht, sich aus den toten Rechtecken der Fotos die Vernichtung ihres Lebens zu vergegenwärtigen. »Es sind die symbolischen Bilder der Imagination, die von weither gekommen sind, wenn sie in dieses technische Medium einwandern«, meint Hans Belting.<sup>23</sup> Bei den Fotos im *family frame* ist der Weg der Imagination nicht weit.

20 Hanno Loewy: »2400 Fotografien, gefunden in Birkenau«, in: *Fotogeschichte* 55 (1995), 11-18.

21 Hirsch: *Family Frames* (Anm. 8).

22 Vilém Flusser: »Für eine Philosophie der Fotografie«, in: Amelunxen: *Theorie der Fotografie* (Anm. 3), 56.

23 Belting: »Die Transparenz des Mediums« (Anm. 2).

Was im »familialen Netzwerk der Blicke« mit Fotos geschieht, hat Marianne Hirsch untersucht. Eine Eigenschaft des Fotos, seine »Mortifikation«, wird aufgehoben, seine magische Reanimation in einem geschlossenen Raum der Erzählung, von Familienkulten, Festen und Ritualen geformt, erleichtert sie. Bilder in Familienalben demonstrieren den *natürlichen* Zusammenhang von Individuen in einer sozialen Gruppe. Dabei fördert die Konventionalität des fotografischen Schemas die Reanimation der Abgelichteten und jetzt ein für alle Mal Verschwundenen. Fotos im *familial gaze* steigern – wie der melodramatische Film – durch ihre spürbare Konventionalität des Fotografierens den Effekt der Empathie, weil sie so leicht Anschluss an unsere Gedächtnis- und Wahrnehmungsstrukturen finden. Sie suggerieren eine *family of man*, auch wenn sie lediglich ihre Verwüstung dokumentieren.

Birgit R. Erdle

## Maidon Horkheimers Album *Photographs*

1.

Noch im geschlossenen Zustand weist sich Maidon Horkheimers Album als Geschenk aus: durch ein um den vorderen Albumdeckel geschlungenes schmales Stoffband in den Farben Blau, Weiß und Rot, der Länge nach gestreift, welches das Album mit einer mehrfachen Schleife schmückt.<sup>1</sup> Nur ganz leicht ergraut sind die Farben des Geschenkbands, welche die drei vertikalen Balken der Trikolore aufrufen, während jener Jahrzehnte, die das Album im Archiv der Universitätsbibliothek in Frankfurt a. M. zubrachte.<sup>2</sup> Dort wird der Nachlass von Max Horkheimer aufbewahrt, in dem uns die *Photographs* überliefert sind.

Das aufgeklappte Album präsentiert die Innenseite des Albumdeckels als Glückwunschblatt – »best wishes« ist zu lesen, eine kleine Collage mit einem aufbrechenden Ei zu betrachten. Diese erste Seite zeigt, wie Maidon Horkheimer das blau-weiß-rote Band als graphisches Gliederungselement in der Fläche des Blattes einsetzt. Stückchenweise aber pflanzt sich das Geschenkband auf anderen Albumblättern fort – schon auf der gegenüberliegenden Seite ist ein abgeschrägtes Stück zu sehen, der Spitze des dort abgebildeten New Yorker Wolkenkratzers *The Pierre* angeklebt. So angefügt, zitieren die Farben des Stoffbands spielerisch die französische Nationalflagge, die auf dem Gebäude flattert. Dieses Gebäude, im Album sorgfältig aus einem Prospekt oder einer Zeitschrift ausgeschnitten und eingeklebt, befindet sich noch immer, als Hotel genutzt und unter demselben Namen, an der Upper East Side in Manhattan, an der 61. Straße, Ecke 5th Avenue. 41 Stockwerke hoch, wurde es am 1. Oktober 1930 eröffnet.

Doch kann eine solche Verankerung im Realen uns die Bildwelten in Maidon Horkheimers Album *Photographs* nur auf den ersten Blick erschließen. Was im »Hotel Pierre« stattgefunden hat, wissen wir nicht. Die Anspielungsrede, die sich

1 Aus den Gesprächen mit Annegret Pelz sind viele Ideen in diesen Text eingewandert, dafür sei herzlich gedankt. Auch bei Anne-Kathrin Reulecke möchte ich mich herzlich bedanken, bei Cornelia Ortlieb, Julia Schubert und den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Workshops »Papier-Objekte« an der TU Berlin im Februar 2011. Außerdem danke ich Monika Boll (Jüdisches Museum, Frankfurt a. M.) und Stephen Roeper (Archivzentrum der Universitätsbibliothek Frankfurt a. M.).

2 Ausschnitte aus dem Album wurden zuerst publiziert im Begleitbuch zur Ausstellung »Die Frankfurter Schule und Frankfurt. Eine Rückkehr nach Deutschland« im Jüdischen Museum Frankfurt, 17. 9. 2009 bis 10. 1. 2010. *Die Frankfurter Schule und Frankfurt. Eine Rückkehr nach Deutschland*, hg. v. Monika Boll u. Raphael Gross, Göttingen 2009, 201-217.

an die ausgeschnittenen und aufgeklebten Objekte knüpft, bleibt uns als Betrachtern verschlossen – zu Recht, wie man fast sagen möchte, denn so sind wir daran gehindert, das Album als Schlüssel zu intimen Geheimnissen zu benutzen. Der Wunsch, in den *Photographs* so etwas wie ein abgedunkeltes *Séparée* des Frankfurter Instituts für Sozialforschung zu betreten, wird enttäuscht, das Begehren, *la vie privée* des Instituts im Exil zu entdecken, die der öffentlichen Sichtbarkeit abgekehrte Unterseite des Materiellen und Privaten, verläuft sich im Zwischenraum der eingeklebten Bildelemente. Stattdessen sind wir darauf verwiesen, der Materials pur des blau-weiß-roten Stoffbandes zu folgen, das sich, wie beim Blättern im Album sogleich auffällt, auf drei weiteren Seiten fortsetzt: schräg in das Viereck des Querformats gesetzt, gliedern und akzentuieren die dreifarbigen Stoffabschnitte die leere Fläche des Blattes. Der Stoff des Geschenkbands zieht sich auf diese Weise vom Äußeren, vom Einband her, ins Innere des Albums und wandelt sich gleichzeitig vom schmückenden Beiwerk zum Material, das mit den anderen Materialien der Collage in Konkurrenz tritt und zu deren Heterogenität beiträgt. Die Reminiszenz an Frankreich, die die Farbstreifen des Bandes assoziieren, mag sich mit Reisen verbinden – zuletzt kehrten Maidon und Max Horkheimer nach ihrer gemeinsamen Emigration in die USA 1934 im August 1937 nach Europa zurück und besuchten neben Genf, Brüssel und London auch Paris. Von dort aus beschreibt Max Horkheimer in einem Brief vom 20. September 1937 seinen Eindruck von Europa: »Die Gesamtsituation in Europa ist recht traurig. Die Kriegsangst selbst bildet bloß ein Moment in einer gesellschaftlichen Entwicklung, in der jedenfalls alle kulturellen Werte, um die es sich lohnt, mit unheimlicher Notwendigkeit zugrundegehen.«<sup>3</sup> Welche Bedeutung Frankreich in dieser von Angst und Trauer bestimmten Gefühlslage erhält, deutet ein weiterer Brief an, den Max Horkheimer nach der Rückkehr von Europa an den französischen Soziologen Célestin Bouglé verfasst. Auch wenn der werbende Tonfall nicht zu überhören ist, ist die Liebesbekundung deutlich vernehmbar:

»Die tiefe Liebe, die meine Frau und ich schon immer für die französische Kultur empfanden, hat sich, sofern das möglich war, in diesen letzten Wochen noch verstärkt. In unserer heutigen Welt, die das Menschliche nicht nur vergisst, sondern völlig zu vernichten droht, erschien uns Ihr Land, ohne dass wir uns idealistischen Illusionen hingegeben hätten, als ein wahres Asyl für jene kulturellen Werte, die in anderen Teilen der Erde aus der Erinnerung ganzer Völker und der Individuen getilgt werden sollen.«<sup>4</sup>

3 Brief an Friedrich Pollock, 20. 9. 1937, in: Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften 16: Briefwechsel 1937-1940*, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M. 1995, 235.

4 Horkheimer: *Gesammelte Schriften 16* (Anm. 3), 239 (zitiert nach der dort abgedruckten deutschen Übersetzung). Der Brief datiert vom 8. 10. 1937 und ist in französischer Sprache verfasst. Die Schlussätze der zitierten Passage lauten: »Ich bin zutiefst überzeugt, dass das Schicksal der Menschheit in hohem Maße von den moralischen und physischen Kräften Frankreichs abhängt, die sich einer internen und externen Ausbreitung der überall drohenden Barbarei widersetzen.« (Ebd.)

Maidon Horkheimers Album entstand wahrscheinlich einige Zeit nachdem dieser Brief geschrieben wurde, Ende der 1930er/Anfang der 1940er Jahre – ob ihre Arbeit an den Collagen zum Zeitpunkt der deutschen Okkupation Frankreichs abgeschlossen war, lässt sich nicht genau sagen, und so lässt sich der Anspielungsreichtum, den die Trikolore des Geschenkbands dem Album anheftet, auch nicht eingrenzen. Stellt man zum Album anderes Material hinzu, wie die Zitate aus den Briefen Max Horkheimers, so bilden sich zwar Assoziationen zwischen der Bildsprache des Materials und der Sprache der Texte, den schriftlich verfassten Gedanken; der Dialog zwischen Maidon und Max Horkheimer aber lässt sich in diesem Assoziationsgeflecht nicht nachzeichnen. Beim Betrachten der Albumblätter entsteht so eine Diskrepanz zwischen dem, was wir sehen, und der Frage nach dem, was im Hintergrund geschieht – eine Diskrepanz, die sich nicht auflöst.

Als Maidon Horkheimer an dem als Geburtstagsgeschenk und Liebesgabe gedachten Album arbeitete, lag ihre Flucht aus Frankfurt a. M. über Genf nach New York schon mehrere Jahre zurück. Das noch in den zwanziger Jahren in Frankfurt gegründete, 1933 durch die Nationalsozialisten geschlossene Institut für Sozialforschung wurde – als Idee, als Netz von Mitarbeitern, als Ensemble von Projekten, als Archiv – mit ins Exil transferiert; 1934, nach der Ankunft vom Maidon und Max Horkheimer in New York, wurde es an der Columbia University wieder errichtet. Im Jahr 1940 übersiedelten die beiden – und mit ihnen das Institut – von New York nach Los Angeles.

Der Name, unter dem Max Horkheimer Maidon kennengelernt hatte, war Rosa Christine Riekher. Zu dieser Zeit, 1915, war sie Privatsekretärin seines Vaters, Moritz Horkheimer. »Maidon« wurde sie von Max Horkheimer genannt; schon in seinen frühen Briefen an sie findet man das Monogramm dieses Namens. Die Eltern Horkheimers waren über die Verbindung wenig erfreut; über die Reaktion der Eltern Maidons, die der christlichen Religion angehörten, ist nichts bekannt. 1926 heiratete Max Horkheimer die um acht Jahre ältere Maidon. Im Herbst 1949 kehrten beide zurück nach Frankfurt.<sup>5</sup> Nach ihrem Tod im Jahr 1969 bemerkte Max Horkheimer in einem Gespräch:

»Wir haben uns in jeder Hinsicht geholfen, und ich glaube, ich hätte die meisten Dinge, die ich in positiver Weise getan habe, nicht getan, wenn sie mir nicht dabei geholfen oder mich geradezu darum gebeten hätte – etwa gewisse Publikationen gemacht, etwa das Institut neu gegründet. Sie hat mein Leben so unendlich schön gemacht, dass ich nunmehr an der Trauer, die ich um sie habe, noch deutlicher das zeigen kann, was mich theoretisch so bewegt.«<sup>6</sup>

5 Vgl. dazu Raphael Gross: »Konvertiert. Warum die Frankfurter Schule nicht über Juden sprach«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25.9.2009), 32.

6 Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften 7: Vorträge und Aufzeichnungen 1949-1973*, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M. 1985, 476.

281 Briefe von Maidon Horkheimer, 207 Briefe an sie, fast alle unveröffentlicht, finden sich, zusammen mit Reiseberichten, dem Album *Photographs* und anderen Dokumenten, im Max-Horkheimer-Archiv in Frankfurt am Main.

2.

Dort, im Archiv, haben sich um das Album herum mehrere Para-Papierobjekte angesiedelt, von denen teils aber nicht klar ist, wie sie einander zugeordnet waren. Eines davon ist eine aufklappbare Karte. Sie ist so ausgeschnitten und überklebt, dass ein dreidimensionales Papier-Objekt entsteht: das Rechteck einer Tür in der Form eines Hauses, in dessen oberem Teil sich ein geöffnetes Fenster befindet, darin eingeklebt ein Ausschnitt aus einem Foto von Maidon Horkheimer. Die Fluchtlinie des Betrachterblicks weist auf diese Weise in einen Innenraum, dessen Zentrum Maidons Gestalt, sitzend auf einem Stuhl, bildet; ihr Blick aus dem Inneren trifft sich wiederum mit dem des Betrachters. Beim Anschauen dieser Mini-Collage fällt das Augenmerk zum einen auf das Spiel mit Räumen – ein Interieur wird entworfen, welches sich im Bild öffnet. Zum anderen bemerkt man die Anordnung mehrfacher Rahmung: das kleine Haus ist in einen goldenen Rahmen eingefasst, der wiederum rot umrandet ist; ein weiterer Rahmen ist durch den Fensterrahmen gegeben, der den Blick in den Innenraum freigibt und das Interieur einfasst. Vorausgezeichnet im Verhältnis zum Album ist in dieser Klebearbeit die Bedeutung des Hauses, der Behausung, des Gehäuses als Motiv. Die Gestalt Maidon Horkheimers agiert dabei als Fluchtpunkt des betrachtenden Blicks. In diesem räumlichen Gefüge scheint sich die Frage zusammenzuziehen, wie aus dem Exilort ein Wohnraum wird.

Ein weiteres Para-Objekt findet sich hier lose eingelegt, eine kleine weiße Karte im Format einer Visitenkarte.<sup>7</sup> Ob sich diese Karte wirklich auf das Album *Photographs* bezieht, ist nicht eindeutig; wahrscheinlicher ist, dass sie erst bei der Sichtung des Nachlasses dorthin geriet.

Und es gibt noch ein drittes Para-Objekt, ein Notizbuch, das man als Album hinter dem Album bezeichnen könnte. Es handelt sich dabei um ein kleines, in Goldpapier gehülltes Ringbuch, mit einer Schleife aus altrosafarbenem Seidenband versehen. Das kleine Buch im Quartformat (85 × 150 mm) enthält aber keine handschriftlichen Notizen, sondern wurde augenscheinlich als Experimentierraum für die Collagen benutzt. Die hellen Seiten, blau liniert, sind schon etwas vergilbt, viele sind leer geblieben. Die ersten fünfzehn Seiten sind bearbeitet, beklebt mit solchem Bildmaterial, wie die Autorin<sup>8</sup> es für die Gestaltung der Blätter im Album

7 Handschriftlich ist auf ihr vermerkt: »Geschenkmappe / Materieller Inhalt / von / Max Horkheimer / Künstlerische Ausführung / von / Maidon Horkheimer«.

8 Zur Geschichte der Klebpraxis als Autorschaft siehe Anke te Heesen: *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*, Frankfurt a. M. 2006, 44; zur Schere als Instrument von Autorschaft ebd., 282. Zur Geschichte des Ausschneidens und zur Semantisierung dieser Praxis siehe



*Photographs* heranzog: Ausschnitten aus den Prospekten der Kulturindustrie, aus in Illustrierten abgedruckten Reklamefotos und anderen Abbildungen, daneben Ausschnitten aus privaten Fotos von jenen Freunden, die auch im Album immer wieder auftauchen, vor allem von Friedrich Pollock, Felix Weil und ihren Ehefrauen.

Menschen und Dinge finden auf den Seiten dieses Notizbuchs, wie auch auf den Albumblättern, gleichberechtigt nebeneinander Platz. Maidon Horkheimer hat sich demnach ganz anders mit der Konsumwelt der Moderne befasst als Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihren Überlegungen zur Massenkultur – sie beschäftigt sich mit der Konsumwelt als Welt von Objekten. Deren Bildwelten sind es, die sie faszinieren. Dass das kleine golden eingebundene Buch Vorstudien zum Album enthält und in diesem Sinn als eine Art Werkstattbuch diene, zeigt sich daran, wie das Viereck der Seite zum Experimentierfeld wird, in dem Auswahl und Anordnung der Ausschnitte, Effekte von Verteilungen, von Montagen und Zwischenräumen ausprobiert, mit dem Verhältnis von Objekt und Person experimentiert, aber auch Ausschneide- und Klebetechniken erprobt werden. Insofern ist das Notizbuch Zeuge der »Zusammenstellungen, die sich auf dem Papier ereigneten«. <sup>9</sup> Die Blätter zeigen das Spiel mit visuellem Material – ein Spiel, welches das Material auf verschiedene Weise transformiert, um neue Bildräume zu stiften, oft aber auch Ähnlichkeitsbeziehungen zu erkunden scheint. In diesen experimentellen Vorstudien zeigt sich schon, wie die Autorin die graphische Funktion der Leere untersucht: bei der Organisation der Bildelemente auf der Seite, sogar im zusammengedrängten Notizbuchformat, spielen die linierte unbeklebte Fläche zwischen den Ausschnitten und deren Schnittkanten eine wichtige Rolle. Die sichtbaren Klebspuren und die Verstärkungsringe an den beiden Löchern an den Seitenrändern lassen vermuten, dass das Buch heftig genutzt und viel in ihm geblättert wurde, dass vielleicht auch die Blätter öfter herausgenommen und möglicherweise in ihrer Reihenfolge verändert wurden.

3.

Ein Blatt in dem zum Album *Photographs* komplementären kleinen Buch, das auf der Grenze zwischen Notizbuch und Album balanciert, mit seinen vielen leeren Seiten immer offen für weitere Klebeexperimente, ist mit einem einzigen Ausschnitt aus einem Prospekt oder einer Illustrierten beklebt, nämlich dem Schriftbild »Shocking«. Ein schlichter, der Kurrentschrift nachempfundener Schriftzug ist zu sehen, in Schwarz-, Weiß- und Grautönen. Das Einzelblatt zeugt davon, wie Maidon Horkheimer den visuellen Effekt eines solchen Schriftzuges in der Fläche der sonst leer gebliebenen Seite ausprobiert. Im Album *Photographs* sind sämt-

Juliane Vogel: »Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison«, in: *Öffnungen. Zur Geschichte und Theorie der Zeichnung*, hg. v. Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler, München 2009, 141-159.

<sup>9</sup> Vogel: »Schnitt und Linie« (Anm. 8), 157.

liche Schriftzüge aus Illustrierten ausgeschnitten oder aus Buchstaben montiert, die aus Zeitschriften stammen; nirgendwo taucht dort der persönliche, auf den Körper verweisende Zug der Handschrift auf. Jede Albedoppelseite trägt eine Aufschrift; da es sich aber bei den Buchstaben und Wörtern, aus denen sie zusammengesetzt ist, um Zeitungs- oder Zeitschriftenausschnitte handelt, präsentiert sich die Schrift ebenfalls als Collage, als Bild. Diese Aufschriften, die meist auf einem der beiden gegenüberliegenden Blätter in der Randregion des Blattes aufgeklebt sind, lauten in der Reihenfolge ihres Erscheinens beim Blättern durchs Album: »Best Wishes«, »Hotel Pierre«, »Materialism«, »Idealism«, »Bedroom Secrets«, »Traveling«, »Real Estate«, »Sensations«, »Gold«, »Danger«, »High Life«, »Non Olet«, »Sport«, »Cavalcade« und – dies ist das 25. und das 26. Blatt, mit dem das Album schließt – »Dreams«. Die Aneinanderreihung dieser Benennungen suggeriert die Vorstellung eines aus kleinen Episoden geformten Erzählstroms, der sich von Seite zu Seite auf schwarzem Grund entrollt. Die Benennungen selbst, jede für sich, treten als Narreme auf: als kleinste narrative Einheiten, die erzählende Funktion haben (énoncé narratif), nicht beschreibende (énoncé descriptif). Auffallend ist dabei, dass alle Benennungen englisch sind – das vorgefundene Material, in dem sich das Album einzurichten hat, bezieht sich nicht nur auf das Papier, sondern auch auf die Sprache.<sup>10</sup> Jede Doppelseite wird so einer Benennung unterstellt, die eine narrative Ordnung herstellt und die Streuung des figürlich Dargestellten im Viereck des Blattes bündigt.

Während das Notizbuch aufgrund seines Ringbuchformats sowohl eine lose Form der Blätter wie auch deren festgelegte Reihenfolge ermöglicht, ist das Album aufgrund der Spiralbindung, die es zusammenhält, gebunden – das heißt, es gibt eine Ordnung und einen inneren Zusammenhang. Es handelt sich um ein geschlossenes Buch, ohne leere Blätter. Der dem schwarzen Pappkarton des Albumdeckels in goldenen Großbuchstaben eingeprägte Aufdruck *Photographs* verweist auf die Verwendungspraxis dieses Sammelmediums: Es war offenbar als Fotoalbum gedacht, ein Format, dessen Ursprung im 19. Jahrhundert mit der Geschichte des Fotoapparats korreliert und sich mit dessen Entwicklung zum Massenprodukt im frühen 20. Jahrhundert ebenfalls popularisiert. Einige der materialen Eigenschaften des Sammelmediums, das wir mit Maidon Horkheimers Album vor uns haben, lassen sich aus dieser Verwendungspraxis erklären: so das Querformat (258 × 158 mm), das entfernt an das Rechteck einer Kinoleinwand erinnert, vor allem aber die tiefe Schwärze der Albumseiten, die sofort ins Auge sticht und fasziniert, wenn man die *Photographs* in die Hand nimmt. Doch das Format operiert hier nicht gegen den, der es nutzt: Beim Betrachten stellt sich vielmehr der Eindruck ein, dass die Autorin das Fotoalbum gerade der Schwärze der Seiten wegen für ihre Collagen ausgesucht hat.

<sup>10</sup> Konträr dazu steht der Sprachraum der Briefe, die zwischen Maidon und Max Horkheimer trotz englischer Einsprengsel meist in deutscher Sprache gewechselt wurden.

4.

Private Schwarz-Weiß-Fotos, zeitgenössische Kataloge und Zeitschriften – dies sind die Bildmedien, aus denen Maidon Horkheimer das Ausschneidematerial für ihre Collagen bezieht. Sie verarbeitet also Vorgefundenes. »Eingeklebt und zusammengestellt wird, was vorher schon da ist.«<sup>11</sup> Man kann sich gut vorstellen, wie ihr »flancierender Blick«<sup>12</sup> die ihr in Amerika zugänglichen illustrierten Zeitungen durchstreifte, jene Medien, von denen Siegfried Kracauer bemerkte, in ihnen sei »die Welt zur photographierbaren Gegenwart geworden und die photographierte Gegenwart ganz verewigt.«<sup>13</sup> Ende der zwanziger Jahre beobachtet Kracauer einen massenhaften Einzug der Bilder in den Printmedien: »Die Tageszeitungen bebilden immer mehr ihre Texte, und was wäre ein Magazin ohne Bildmaterial? Der schlagende Beweis für die ausgezeichnete Gültigkeit der Photographie in der Gegenwart wird vor allem durch die Zunahme der *illustrierten Zeitungen* geliefert.«<sup>14</sup> Die Konstruktionen, die Maidon Horkheimer aufs Blatt bringt, zerschneiden und verkleben Fragmente aus Illustrierten mit fotografischen Bildelementen: also öffentliches, massenmediales Bildmaterial mit Ausschnitten aus privaten Schnappschüssen. In den Fotocollagen, die so entstehen, sind die Körper und Gesichter so aus den Fotos ausgeschnitten, dass nur selten ihre figürliche Einheit gewahrt bleibt. Meist sind die Körper der Figuren, die die Albumseiten bevölkern, Zeitschriftenausschnitte: Und auf diese Körper, Gesten, Haltungen, die oft stilisiert oder klischiert sind, werden die aus den Fotos ausgeschnittenen Köpfe gesetzt. Die Gesichter, oft aus dem Rechteck des Albumblattes dem Betrachter zugewandt, sind identifizierbar – neben Max und Maidon Horkheimer selbst tauchen sehr häufig Friedrich Pollock und Felix Weil und einige ihrer Ehefrauen auf, gelegentlich auch Leo Löwenthal und Herbert Marcuse, nicht aber »Teddie's«, wie Gretel und Theodor W. Adorno von Maidon Horkheimer genannt wurden.<sup>15</sup> Friedrich Pollock, mit dem Max Horkheimer seit 1911, also seit beider Jugendzeit, eng befreundet war, und Felix Weil entwickelten in den frühen zwanziger Jahren gemeinsam die Idee der Gründung eines Instituts für Sozialforschung. Pollock, Ökonom und Soziologe, war zunächst verheiratet mit Andrée, die 1939 starb; 1946 heiratete er Carlota, eine Cousine von Felix Weil. Felix Weil, der fünfmal verheiratet war, hatte Nationalökonomie studiert und unterstützte die Gründung des Frankfurter Instituts mit erheblichen Finanzmitteln; er stiftete ihm auch ein eigenes Gebäude.

11 Vgl. den Beitrag von Annegret Pelz in diesem Band.

12 Vgl. te Heesen: *Der Zeitungsausschnitt* (Anm. 8), 182.

13 Siegfried Kracauer, »Die Photographie« (1927), in: *Ornament der Masse*, Frankfurt a. M. 1977, 21-39, 35.

14 Ebd., 33 (Kursivierung i. Orig.).

15 Durch Briefe aus den Jahren 1939, 1940 und danach, z. B. auch durch Theodor W. Adornos Briefe an seine Eltern, sind gemeinsame Auto-Touren, Ferientaufenthalte und wechselseitige Abendeinladungen belegt; den Gründen dafür, dass Maidon Horkheimer Gretel und Theodor W. Adorno nicht in ihre Albuminterieurs aufgenommen hat, soll hier nicht weiter nachgegangen werden.

Die Tradition des Albums als Buch, das ein Freundschaftsnetz dokumentiert, wird also in den *Photographs* durch die Präsenz der fotografischen Bildelemente aufgenommen. Ein Beispiel dafür bieten zwei einander gegenüberliegende Seiten, deren linke die Randschrift »Traveling« trägt. Auf dem rechten Blatt sind Insignien der Reise versammelt: viele Koffer und Taschen in schönem Design, Reise-mobile: zum Automobil auf dem linken Blatt tritt nun der Ozeandampfer, der die beiden Kontinente, Europa und Amerika, verbindet. In die rechte obere Ecke ist der Ausschnitt einer Weltkarte eingeklebt, und in diese Weltkarte, an deren unterem Schmittrand sich weiteres Gepäck aufhäuft, sind fotografische Elemente einmontiert, Ausschnitte aus Fotos, manche mit einem Stich ins Sepiabraun, die die Gesichter der Freunde zeigen. Auf dem Blatt erscheint die Karten-Collage als ein eingelegtes Bild im Bild, das eine Art Freundschaftskartographie entwirft: Maidon Horkheimer ist in Europa angesiedelt, in unmittelbarer Nähe von Paris, Max Horkheimer mit Hut in Amerika, weit oberhalb von New York; zwischen ihnen erstreckt sich der Atlantik. Rechts, weit in Osteuropa, ist Friedrich Pollock zu erkennen. Die Karten-Collage zeigt das geographische, transatlantische Versprengtsein der Freunde, oder – umgekehrt, wie das Beziehungsgefüge der Freunde die Verwerfungen und unausmessbaren Distanzen der politisch gewordenen Geographie überbrückt. Auffallend ist, wie das Motiv der Reise auf den beiden Blättern die Erfahrung der Emigration fast völlig in sich einsaugt; das Reisetagebuch scheint das einzige Format, das hier verfügbar ist. Nichts auf den beiden Blättern zeugt von Flucht.<sup>16</sup> »Traveling« bebildert den Traum vom geordneten Reisen.

5.

Für die Art und Weise der Präsenz der fotografischen Elemente in den *Photographs* ist jedoch bezeichnend, wie die Köpfe ganz aus ihrem ursprünglichen fotografischen Bildumfeld herausgeschnitten und in eine neue Papierumgebung versetzt werden – zwischen den Köpfen und den Körpern entsteht eine Brechung. Diese Brechung stellt einerseits heraus, dass die Collage, trotz der mit großer Sorgfalt und technischer Finesse aneinander angepassten Schnittkanten, als Gemachtes gesehen werden will; andererseits treibt sie permanent hervor, dass hier etwas nicht funktioniert: Die Köpfe sollen in dem neuen, aus Vorgefundenem gebastelten Interieur agieren, in das sie versetzt wurden, und das klappt nicht ganz. Der figürliche Zusammen-

<sup>16</sup> Und im Dunkel der Schreibtischschublade verborgen bleibt jenes Papierstück, das Max Horkheimer seit Jahren dort aufbewahrt, wie er beiläufig in einem Brief aus dem Jahr 1947 bemerkt: »Um über meinen eigenen Platz in der Welt niemals im Zweifel zu sein, halte ich seit den ersten Hitler-Jahren stets ein Exemplar der ›Besonderen Lager-Ordnung für das Gefangenen-Barackenlager‹ der ›Konzentrationslager Esterwegen Kommandantur‹ in meiner Schreibtischschublade bereit.« Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*. Bd. 17: *Briefwechsel 1941-1948*, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M. 1996, 814. Diese Lagerordnung stammt aus dem Jahr 1934; ihr erster Abschnitt widmet sich dem »Zweck« und beginnt mit dem Satz: »Es bleibt jedem Schutzhaftgefangenen überlassen, darüber nachzudenken, warum er in das Konzentrationslager gekommen ist.« ([www.gelsenzentrum.de/lagerordnung\\_esterwegen.htm](http://www.gelsenzentrum.de/lagerordnung_esterwegen.htm). download 28. 1. 2012).

hang zwischen den Köpfen und den Körpern bildet also eine herausragende Stelle, an der sich beobachten lässt, wie in den *Photographs* das Verhältnis von Schnitt und Linie sich organisiert. Verleiht die Linie den Formen »Konturen und Geschlossenheit«,<sup>17</sup> so bricht der Schnitt die Geschlossenheit wieder auf: Als Ausschnitt zeigen die Fotos den Abbruch der Zeit, aus deren Kontext die Aufnahme stammt. Insofern dem herausgeschnittenen Teilstück des Fotos der Zeitpunkt seines Entstehens noch eingeschrieben ist, stellt sich im Album so etwas wie eine Collage von Zeiträumen her.

Die Brechung zwischen Kopf und Körper erweckt auch deshalb den Eindruck des Nicht-Funktionierens, weil sie nicht einem Stil, einem Genre folgt – davon ausgenommen ist ein Blatt (die linke hier nicht gezeigte Doppelseite von »Real Estate«), auf dem eins der Bildelemente die Schocktechnik des Surrealismus perfekt nachahmt. Dennoch ist in Maidon Horkheimers Collagen die Kenntnis der Schnitt- und Klebebilder der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts zu erkennen. So lassen sich zum Beispiel Ähnlichkeiten zu den Collagen Hannah Höchs entdecken, die vor allem mit Bildmaterial aus Printmedien arbeiten.<sup>18</sup>

Im Rücken von Maidon Horkheimers Album liegt aber auch die Tradition des *scrapbook*, eines Sammelmediums, das sich im Lauf des 19. Jahrhunderts entwickelte: ein gebundenes Buch mit leeren weißen Seiten, das eigens für diese Form des Sammelns, Klebens und Zusammenfügens hergestellt wurde.<sup>19</sup> Das Weiß der Seiten des *scrapbook* ist mit jenem der aus dem 17. Jahrhundert überlieferten *common place books* weitläufig verwandt, also jener Textbücher, die Wissen in Schriftformen sammelten und aufbewahrten, z. B. Zitate und Exzerpte, medizinische Rezepte, Gedichte, Briefe, Tafeln mit Maßeinheiten und anderes. Das *scrapbook* streift aber auch die Albengenealogie, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht; der Etymologie und der Ursprungsgeschichte des Albums ist es gemäß, insofern es schwarze Schrift auf die weiße Beschreibfläche bringt.

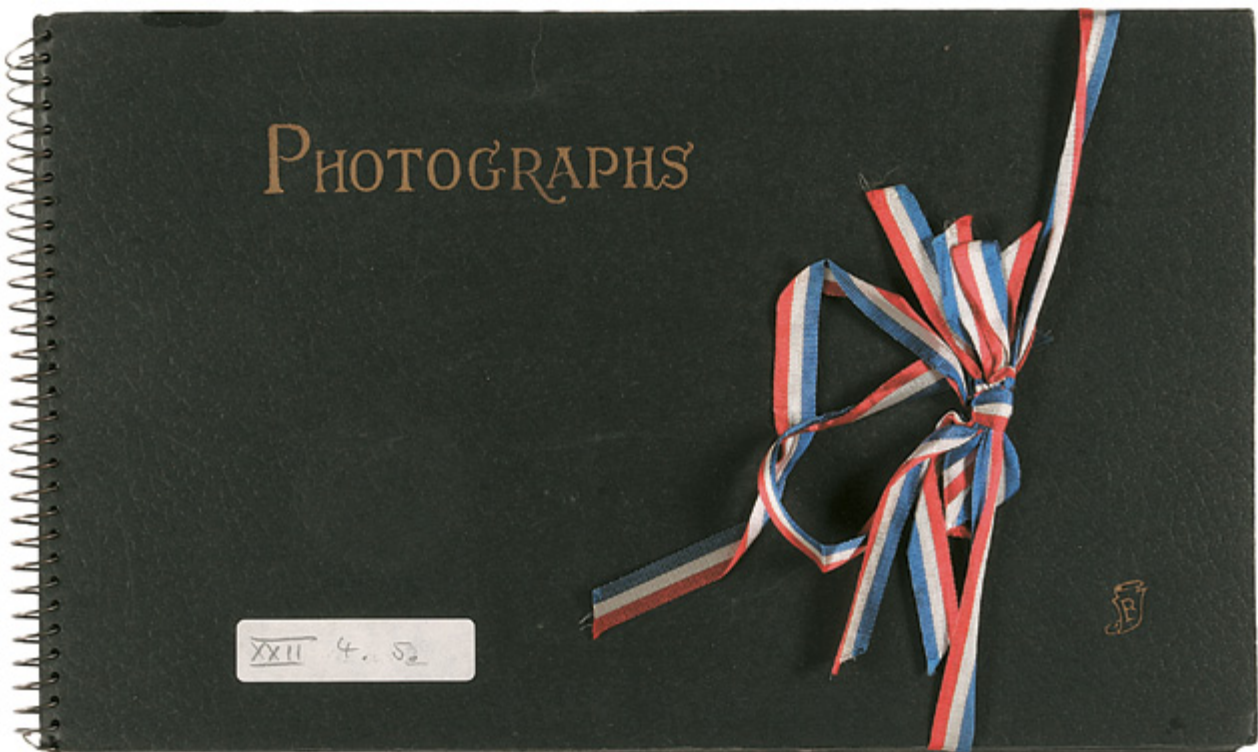
Wenn Maidon Horkheimers Album die Tradition des *scrapbook*<sup>20</sup> im Rücken hat, so besagt dies, dass es die Tradition einer Form und eines Verfahrens aufnimmt, welche die eigene individuelle Geschichte und die Familiengeschichte aufbewahren will. Doch im Unterschied zur Verwendungspraxis von Fotos im *scrapbook* bewahren die Fotofragmente im Album *Photographs* nicht eine Stimmung zum Zeitpunkt der Aufnahme. Denn hier wurden die Fotos einem Akt des Zerschneidens unterworfen, sie sind zu Partikeln, Schnipseln und Abfall geworden, herausgeschnitten aus dem Zeitkontext der Aufnahme, aber sie hören dennoch nicht auf, Authentizität und Wiedererkennbarkeit zu verbürgen. Doch sind sie nun an der Erzeugung ganz neuer Stimmungen und auch neuer Kohärenzen beteiligt.

17 Vogel: »Schnitt und Linie« (Anm. 8), 159.

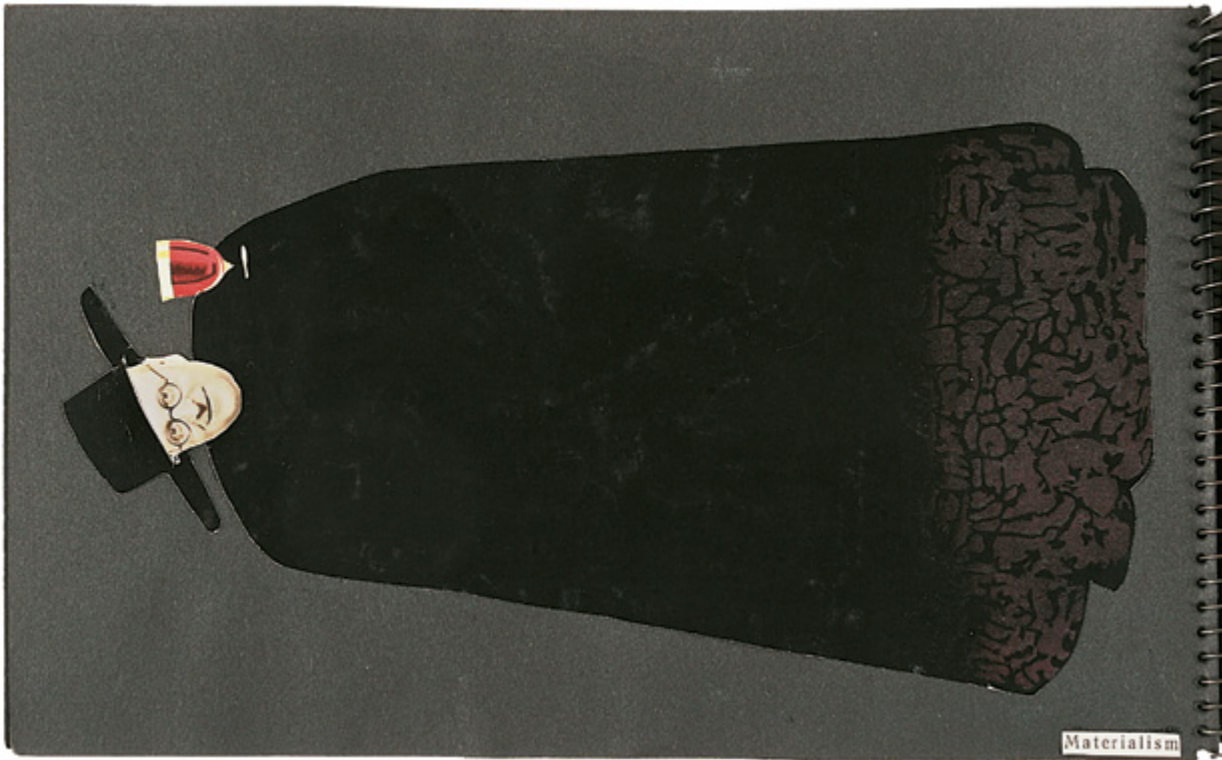
18 Dazu in diesem Band der Beitrag von Gisela Steinlechner: »Vom Verdichten und Anrichten der Bilder. Hannah Höchs *Album*«.

19 te Heesen: *Der Zeitungsausschnitt* (Anm. 8), 42.

20 Zur Geschichte des *scrapbook* als Sammlungsform vgl. te Heesen: *Der Zeitungsausschnitt* (Anm. 8), 42-45.



Maidon Horkheimer: *Photographs*. Universitätsbibliothek Frankfurt a.M./Archivzentrum/  
Nachlass Horkheimer.



Maidon Horkheimer: *Photographs*, Seite links: »Materialism«, Seite rechts: »Idealism«;  
Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. / Archivzentrum / Nachlass Horkheimer.





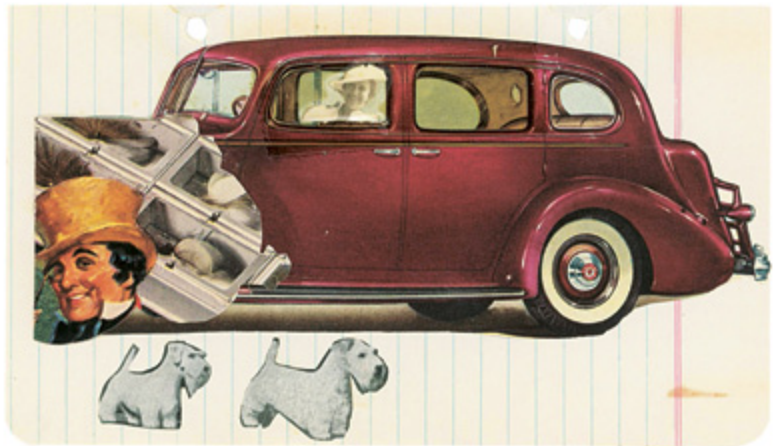
Idealism





Maudon Horkheimer: *Photographs*, Seite links und rechts: »Real Estate«; Universitätsbibliothek Frankfurt a.M./Archivzentrum/Nachlass Horkheimer.





S. 177-181: Maidon Horkheimer: Notizbuchblätter, Universitätsbibliothek Frankfurt a. M./Archivzentrum/Nachlass Horkheimer.





6.

Das Blatt »Idealism« zeigt, wie ein Interieur konstruiert und zusammengefügt wird. Die figürliche Anordnung der Bildelemente im Viereck des Blattes, die Brechung zwischen Kopf und Körper, das Spiel mit den Größenverhältnissen der Objekte, die Technik des Nebeneinander- und Übereinanderklebens lassen sich anhand dieses Blattes gut studieren.

Mehrere Schichten von Ausschnitten sind übereinandergeliebt. Die erste Papierschicht bildet die Wohnzimmerecke; darauf aufgeklebt ist eine zweite Schicht: nämlich die Figuren und Objekte, die sich im Wohnraum zusammenfinden. Eine dritte Klebeschicht wird durch das in halber Höhe über dem Kamin schwebende Sofa mit den sorgfältig eingepassten Miniabbildungen der Freunde (vermutlich Felix Weil mit seiner Frau und seiner Schwester Anita Weil) hinzugefügt. Hält man das Album als Objekt in der Hand, sieht man, wie das Gemachte und dessen Details herausgestellt sind – die Lust beim Betrachten entsteht gerade aus der Spannung zwischen der Herausstellung des Gemachtseins und der Präzision.

Bemerkenswert ist, wie sich die rote Farbe auf dem Blatt verteilt: Viel davon findet sich in dem Stuhl, in dem Maidon Horkheimer sitzt, einiges auch in dem blauen Sessel unten rechts, in dem Max Horkheimer mit Hut zu erkennen ist, vor allem aber sammelt sich das Rot in den beiden Schalen mit den Süßigkeiten. Deren Größe – vor allem in der Anordnung auf der diagonalen Bildachse, auf der sich auch das Sofa befindet, durch welche die Frauen in einer Reihe mit den Candies positioniert sind – deutet an, wie sich hier das Begehren im Raum verteilt. Das kleine Bildchen in Schwarz-Weiß unten in der Mitte wirkt wie ein Emblem, welches Baratmosphäre der dreißiger und vierziger Jahre anzitiert. Es ist ein Innenraum der Geselligkeit und des Genusses, in den wir als Betrachter blicken. Stellt man bei der Betrachtung des Albums die Hinweissprache des Objekts auf das Institut für Sozialforschung und seine Theoriesgeschichte in den Vordergrund, so mag interessant erscheinen, wie die Einrichtung des Interieurs kleine Zeichen der Selbst-Amerikanisierung des Instituts und seiner Mitglieder setzt. Das Blatt zeigt aber auch, wie die Fluchtlinien des Idealismus eingerichtet werden, wie man versucht, sich in der Fremde häuslich einzurichten, und wie dies nicht ganz gelingt.

Das Blatt auf der linken Seite, dem »Idealism« gegenüberliegend, ist, kaum überraschend, »Materialism« benannt. Auf ihm erkennen wir eine große Gestalt, die aus dem Ausschnitt eines Fotos und aus einem Zeitschriftenausschnitt zusammengesetzt ist: Das Gesicht der Figur zeigt Max Horkheimer, der Körper der Figur ist versteckt unter einem schwarzen Cape. Die rote Farbe taucht hier nur in einem Detail auf: in Form des mit rotem Wein gefüllten Glases, das in die schwarze Gestalt wie ein kleines Accessoire unterhalb der Schulter hineingeklebt ist. Blättert man im Notizbuch Maidon Horkheimers, dem Album hinter dem Album, so stößt man gleich auf der vierten Seite auf ein Korrelat dazu: auf ein liniertes Notizbuchblatt nämlich, in dessen oberer Hälfte dieselbe Figurencollage im Kleinformat eingeklebt wurde, doch in einem früheren Stadium der Zusammenfügung – fast alle

Bestandteile des späteren, fertigen Albumblattes sind da, aber in der Fläche anders verteilt und teils noch getrennt voneinander aufgeklebt. Man entdeckt, dass das fürs Album verwendete Bildmaterial aus der »Sandeman Port & Sherry«-Reklame stammt (»Famous for Pleasure«), der Schriftzug der Herstellerfirma ist in dem im Notizbuch eingeklebten Ausschnitt bis auf das »n« am Schluss noch vorhanden, und der hier nicht darüber, sondern daneben geklebte Ausschnitt des Glases, gefüllt mit leuchtend rotem Portwein, ist auch von der Größe her exakt derselbe wie in der Collage im Album. Der einmontierte Ausschnitt aus der Aufnahme von Max Horkheimer ist dagegen im Notizbuch ein anderer als der, welcher in die Collage eingearbeitet wurde.

Leichtfüßig, frech, respektlos ist der Gestus der beiden Albumblätter – sie erscheinen als ironischer Kommentar zu den Konzepten, die in den philosophischen Debatten der Intellektuellen des Instituts mit den Begriffen »Materialismus« und »Idealismus« verbunden waren. Ein Spiel mit der Verkehrung von Traum, Illusion und Materiellem, vielleicht, das sich gerade auch im Interieur entfaltet.

Der Bezug des Interieurs zum Freundschaftsnetz, wie ihn Max Horkheimer und Friedrich Pollock formulieren, ist im Memorandum eines Gesprächs zwischen den beiden festgehalten, dessen Niederschrift vom August 1935 stammt und das den Titel »Materialien für die Neuformulierung von Grundsätzen« trägt. »Das Interieur geht immer dem Exterieur vor«, heißt es dort. Diese programmatische Regel erläuternd, findet sich unter anderem die folgende Feststellung:

»In der Beurteilung von Dingen, Menschen und Situationen und in den daraus resultierenden Handlungen darf auch nicht um großer Vorteile willen das Interieur zugunsten des Exterieur verletzt werden. (Beispiel: Aufgabe der Solidarität oder unseres Stolzes aus taktischen Gründen.)«<sup>21</sup>

Unter Punkt III. des Memorandums finden wir eine »Definition des Interieur«, die wie folgt lautet: »1. Unsere Gemeinschaft; 2. Unsere Wertordnung; 3. Unsere Haltung zur Welt«. <sup>22</sup> Die Haltung zur Welt wird mit drei Begriffen umschrieben, nämlich »Gaieté«, »Courage« und »Fierté«, also Heiterkeit, Mut und Stolz (Stolz im Sinn eines *estime de soi*). Die »Fierté«, der Stolz, erhält im Memorandum einen eigenen Abschnitt, der wie folgt lautet:

»Mangelnder Stolz, mangelnde Freude an sich selbst und am anderen, mangelndes Selbstbewusstsein, Geducktsein, Schuldgefühle (trotz einmal gefasstem Entschluss ein bestimmtes Leben aus bestimmten Gründen zu führen), haben als gemeinsame Wurzel eine durch die Erziehung (Verhinderung das zu tun, was einem Spaß macht) geschaffene bürgerliche Triebstruktur. Nur bewusster Stolz, der das Recht und den Wert unserer Gemeinschaft einer feindseligen Welt entgegensetzt, kann

<sup>21</sup> Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften* 15: *Briefwechsel 1913-1936*, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M. 1995, 380-389, 381.

<sup>22</sup> Ebd., 381.

diese Triebstruktur überwinden helfen, von der auch die Maximen *gaieté et courage* fortwährend in Frage gestellt werden.«<sup>23</sup>

Dreizehn Kapitel enthält das Memorandum. Unter Punkt 12, unter der Überschrift »Gemeinsames Leben«, lesen wir:

»Gemeinsames Leben soll sich auch in der Gemeinsamkeit der täglichen Freuden und Sorgen, nicht bloß in der Bekümmernung um die großen Probleme äußern. Z.B. die Einstellung zum Institut, seinen Arbeiten und seinen Mitarbeitern. Institut kein ›Geschäft‹, keine ›Institution‹, sondern eine Gruppe mit gemeinsamen Anschauungen und Zielen. Notwendigkeit, gemeinsam darüber zu wachen, daß Instituts-kern möglichst homogen ist, größte Sorgfalt in der Wahl der engeren Mitarbeiter.«<sup>24</sup>

Das Netzwerk, von dem in Maidon Horkheimers Album erzählt wird, wird von dieser Gedächtnisschrift aus nochmal anders beleuchtet. So gesehen besteht das ganze Album aus Interieurs, hergestellt durch Collagen aus Papier – und das Album ist selbst ein Interieur. Es zeugt von dem Wunsch der Autorin, Interieurs zu schaffen, die sich gegenüber dem, was von außen hereinbricht, zu bewahren suchen.

7.

Das Thema des Gehäuses, des Wohnens, ist auf den Albumblättern aber auch in anderen Bildmotiven zu Hause. So beispielsweise auf dem Blatt »High Life«, auf dem ein mobiles Gehäuse zu sehen ist: eine mit einem royalblauen Monogramm »M« und kleiner Krone verzierte Kutsche, wobei ein Fotoausschnitt von Maidon Horkheimer so eingeklebt ist, dass sie aus der Rahmung des Fensters lehnt, während Max Horkheimer es sich mit der Lektüre eines Buches auf dem Dach des Gehäuses bequem gemacht hat. Oder auf dem letzten Blatt des Albums, das »Dreams« benannt ist, eine Collage aus dem Ausschnitt eines geräumigen, samtig dunkelgrün schimmernden Automobils mit feinen hellbraunen Ledersitzen, wohl ein Reklamebild aus einer Illustrierten, in welches Kopf und Oberkörper aus Fotos von Maidon und Max Horkheimer eingefügt sind (Horkheimer am Steuer, Maidon auf dem Beifahrersitz).

In einigen Briefen Maidons an Max Horkheimer – z.B. in einem Brief vom 21. Juni 1949, als Max Horkheimer in Europa war – taucht das Auto als Objekt auf, das sehnsuchtsvoll auf Horkheimer wartet.<sup>25</sup> Hier, auf dem letzten Albumblatt,

<sup>23</sup> Ebd., 385.

<sup>24</sup> Ebd., 387f.

<sup>25</sup> Das Auto als schützendes Gehäuse tritt umgekehrt auch in einem Brief Max Horkheimers in Erscheinung, den er während seiner ersten Erkundigungsreise nach Europa schrieb, in Zürich

stellt sich das erträumte Automobil wiederum als Gehäuse dar, welches die Intimität der beiden umschließt, dabei aber mobil bleibt und damit als Zeichen geglückter Anpassung an die amerikanischen Verhältnisse fungiert. Mit diesem Schlussbild endet das Album; es handelt sich dabei um die Innenseite des hinteren Albumdeckels, dessen Rückseite schwarz ist, ohne Aufschrift.

Thematisch wird die Frage des Behaustseins aber auf der Doppelseite »Real Estate« – wobei durch die Benennung hier der Rechtsaspekt des Grundstücks- und Immobilienkaufs im Exilland in den Vordergrund gestellt ist. Ironisch werden die möglichen Varianten des Sich-Niederlassens durchgespielt (einschließlich, auf der gegenüberliegenden Seite, Wolkenkratzer und Hängematte). Dieses Blatt zeigt besonders gut, wie jede Albumseite zum Schauplatz wird, an dem sich Objekte und Personen versammeln. In diesem Sinn antwortet Maidon Horkheimers Album auf eine Bemerkung von Roland Barthes, die das Albenuniversum als ein zerfasertes, nicht-hierarchisiertes charakterisiert, welches seine Struktur der Verteidigung der Idee des Zusammengenähten, des Flickwerks verdankt.<sup>26</sup> In den Collagen, die wir auf den Albumseiten von Maidon Horkheimer sehen, verdoppelt sich diese Struktur, insofern sich die Idee des Albums auf jeder Seite noch einmal in der Fläche wiederholt.

Und auch die visuelle Simultaneität, die kleine Mikronarrationen übers Blatt streut, lässt sich hier gut beobachten: Es entsteht eine Art Erzähltableau, dessen topographische Form dadurch bestimmt ist, dass hier der Bildraum nicht um eine einzige Collage organisiert ist, die das Zentrum bildet, wie etwa im Blatt »Idealism«, sondern dass die Collagen als Minisequenzen gleichmäßig im Viereck der Seite verteilt sind und der Schwärze des Blattes gleichmäßig Raum geben. Die Schwärze verteilt sich je nach der unterschiedlichen Dichte der Beklebung von Blatt zu Blatt anders.

Jede Sequenz besteht aus einem Zeitschriftenausschnitt und einem Fotoausschnitt, wobei hier, mit einer Ausnahme, die Körper nicht verfremdet sind. Am rechten seitlichen Rand ist Friedrich Pollock zu erkennen, auf einer Triumphsäule sitzend; bei der Figur, die sich am Fuß der Säule befindet, bemüht, sie hochzuklettern, handelt es sich vermutlich um Herbert Marcuse. Interessant ist auch der

am 20. Mai 1948, adressiert an Leo Löwenthal: »Von allen Seiten wird mir geraten, einen kleinen Wagen zu kaufen, um ihn entweder in Deutschland oder hier wieder zu verkaufen. Die Züge im Inland sind so voll und gehen so unregelmässig, das Koffer Schleppen und Warten ist mit so viel Risiken verknüpft, in den Trambahnen ereignen sich so häufige antisemitische Flegeleien, dass jeder der nicht fliegt oder wenigstens einen Regierungsauftrag hat, aufgeschmissen ist. Dazu kommt die Unmöglichkeit ohne Wagen die für Vorlesungen so notwendigen Bücher mitzunehmen.« Horkheimer: *Gesammelte Schriften* 17 (Anm. 16), 972. Als selbst gesteuertes, mobiles, schützendes Gehäuse erscheint das Automobil so auch als metonymisches Zeichen für den heftigen und uneingelösten Wunsch, »für sich [zu] sein und [zu] denken und [zu] schreiben«. Ebd., 983.

<sup>26</sup> Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*, Frankfurt a. M. 2008, 290.



kleine Fotoausschnitt am oberen Rand, der ein Fenster mit offenen Läden zeigt, aus dem zwei Gesichter heraus schauen: zwei Freunde aus dem Umkreis des Instituts (möglicherweise Marcuse und Leo Löwenthal) – durch diese Mini-Collage entsteht der Effekt, dass das ganze Blatt zur Hauswand wird, also zu der Fläche, die vom Interieur zum Exterieur überleitet. Die Gestalt in Sepiabraun, die rechts unterhalb vom Fenster zu sehen ist, präsentiert die Autorin mit Hund (Horkheimers besaßen nacheinander zwei Hunde, zunächst »Cookie«, später »Sperber«).

Bleibt die kleine Figur in der linken oberen Ecke, die uns den Rücken zukehrt und im Begriff ist, aus dem Bild zu laufen. Vermutlich handelt es sich dabei um Max Horkheimer. Weshalb ist die aus dem Foto ausgeschnittene Figur von der Autorin so an den Rand platziert worden, aus der Mitte des Geschehens entfernt? Nimmt diese Platzierung die Erinnerung an eine theoretische Standortbestimmung auf, die Max Horkheimer, über die Bedingungen gesellschaftlicher Erkenntnis reflektierend, einige Jahre früher, nämlich 1934, formuliert hat, wenn er unter dem Titel »Der gesellschaftliche Raum« notiert:

»Je mehr er aus der sicheren Mitte sich entfernt, sei es durch Verringerung oder Verlust seines Vermögens, seiner Kenntnisse, seiner Beziehungen – ob mehr oder weniger durch sein Verschulden, spielt kaum eine Rolle –, erfährt er praktisch, dass diese Gesellschaft auf der völligen Negation jedes menschlichen Wertes beruht. [...] Die zentralen Stationen sind aus den mehr peripheren zu begreifen.«<sup>27</sup>

Man kann nur mutmaßen, ob diese Notiz als Kommentar zur Position der Figur im Raum taugt, die die Autorin hier gewählt hat. Nicht erst durch dieses Zitat aber, sondern schon durch die Fragmente aus privaten Familienfotos, die das Material für die Collagen auf dieser Seite liefern, wird ein Raum hergestellt, in dem verschiedene Zeitschichten in eine Dimension gebracht sind.

8.

Bleibt noch die Schwärze des Grundes, in den die Interieurs gesetzt sind. Was bedeutet es, wenn die Schwärze auf die Buchseite gebracht wird? Wenn, wie im Fall der *Photographs*, das unbeschriebene Blatt nicht weiß ist, sondern schwarz? In seiner Klassifikation von Räumen fragt Georges Perec nach der Leere, indem er »nicht eigentlich die Leere« untersucht, sondern »vielmehr das, was drum herum oder darin ist«.<sup>28</sup> Diesem Gedanken folgend, wäre hier nach dem zu fragen, was um

27 Max Horkheimer: *Dämmerung. Notizen in Deutschland (1931/1934)*, in: *Gesammelte Schriften 2: Philosophische Frühschriften 1922-1932*, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M. 1987, 309-452, 394. – Zu den Veränderungen von Max Horkheimers Denken in den dreißiger und vierziger Jahren siehe Werner Konitzer, »Zugehörigkeit und die Moral des Einzelnen. Nation, Internationalität und Transnationalität im politischen Denken Max Horkheimers«, in: *Die Frankfurter Schule und Frankfurt* (Anm. 2), 242-251.

28 Georges Perec: *Träume von Räumen*, Bremen 1990, 10.

die Schwärze herum ist – nämlich die Enden der Seite – und was darin ist. Sofern Weiß als die Farbe gilt, auf der es noch alles zu entdecken gibt, die Farbe, die erst noch mit Spuren besetzt werden muss, so ist Schwarz umgekehrt die Farbe, die alles schon verschluckt hat. Man könnte spekulieren, die Autorin habe sich in der Wahl des Schriftträgers auf die Tradition des Fotoalbums und dessen materielle Vorgaben gestützt, weil sie ihre Collagen wie fotografische Lichtbilder erscheinen lassen wollte. Oder könnten wir die durchdringende Schwärze als einen in die Fläche gebrachten kinematographischen Raum verstehen, in den die Collagen wie *film stills*, wie stehende Bilder gestellt sind? Wäre dann die Schwärze in Maidon Horkheimers Album eine filmische Schwärze? Hat die Ästhetik des Filmvorspanns, beispielsweise von Billy-Wilder-Filmen aus den dreißiger Jahren, hier ihre Spur hinterlassen, der Anblick des gleitenden Vorüberziehens von Objekten, die wie Schwebefiguren erscheinen? Wir wissen, dass die Horkheimers häufige Kinogänger waren. Blättert man im Album und vertieft sich in die Collagen, die wie kleine Bildwolken durch die Schwärze schweben, so wird einem klar, dass hier die Schwärze mehr ist als nur Hintergrund, aber auch nicht Hauptfigur. Ihr Sog könnte sich auch anders lesen lassen: als Emphase des Selektiven.

Der Kunsthistoriker Max Raphael, der ebenfalls, nachdem er im Juni 1941 aus Frankreich nach New York entkommen konnte, mit Max Horkheimer Kontakt aufnahm, bemerkt zur Raumfunktion des schwarzen Grundes, diese erschöpfe sich »in der bloßen Schließung« – »im Stehen der Fläche«. <sup>29</sup> Er bezeichnet das Schwarz als »Farbe einer schlechthin undurchdringlichen Nacht«. <sup>30</sup> Das Schwarz, das zugleich Dunkelheit ist, mag also unterschiedlich gedeutet werden: als filmische Schwärze, als die Nacht des Kinos oder die Nacht der fotografischen Dunkelkammer. Man könnte das Schwarz aber auch als Anspielung auf Max Horkheimers Schlaflosigkeit lesen. Von ihr hat Alexander Kluge im ersten Band seiner »Chronik der Gefühle« berichtet. Im Abschnitt »Horkheimers Gedankenreisen« lesen wir:

»Im Gegensatz zu Th. W. Adorno, der einschlieft wie ein diszipliniertes Kind, das den Gute-Nacht-Kuß empfangen hat, vermochte sich Max Horkheimer nur unter Skrupeln und auf zeitlich aufwendigen Umwegen zum Einschlafen zu bringen. Er verzettelte sich, verpaßte in Skepsis die Augenblicke der Müdigkeit, durchfristete die Nacht, indem er las oder Kontaktadressen anrief in Ländern, von denen er wußte, daß dort jetzt noch keine Schlafenszeit war. Z. B. unterstellt, daß sich Frederick P. um drei Uhr nachts Horkheimer-Zeit in seinem Quartier an der Ostküste der Vereinigten Staaten zur Nachtruhe rüstet, so dringt das Telefonat des Schlaf-süchtigen zu dem 23-Uhr-Menschen in New York und verhilft ihm zu Wachheit: Vielleicht sind Vigilanten notwendig, um den Schlaf der Welt zu bewachen. [...] So wacht Horkheimer, von Müdigkeit verfolgt.« <sup>31</sup>

<sup>29</sup> Max Raphael: *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, Frankfurt a. M. 1984, 32 f.

<sup>30</sup> Ebd., 49.

<sup>31</sup> Alexander Kluge: *Chronik der Gefühle* 1, Frankfurt a. M. 2000, 864 f.

Doch ist die Undurchdringlichkeit der Schwärze im Album *Photographs* damit keineswegs erschöpft. Denn was sich beim Betrachten der Albumblätter ebenfalls einstellt, ist ein Effekt, der sich gerade der profunden Schwärze der Seiten verdankt: der Eindruck nämlich einer Farbspur – die leuchtende Spur der Farbe Rot, die sich durch das ganze Album zieht. Das Rot zieht sich manchmal in einen Buchstaben zurück (das B in »Bedroom Secrets« oder das D in »Dreams«), es breitet sich wie eine Lache aus (im Blatt »Danger«), es kommt durch drei quergeklebte rote Stoffbandstücke auf die Seite (»Real Estate«) oder als roter Farbstreifen in dem der Trikolore nachempfundenen Geschenkband. Diese rote Farbspur bildet auch für eine Bilderzählung, die sich durch das Album blättert, einen roten Faden, ähnlich dem, von dem es in den *Wahlverwandtschaften* heißt, er gehe »durch das Ganze« durch, und man könne ihn »nicht herauswinden [...], ohne alles aufzulösen«. <sup>32</sup> Als »bewegte Leidenschaft« <sup>33</sup> interpretiert Max Raphael die Farbe Rot – den Ursprung dieser Farbspur vermeint man im Archiv zu entdecken, auf einer schlichten Postkarte ohne Adresse, auf deren Rückseite mit Bleistift eine Liebeserklärung geschrieben ist. <sup>34</sup> Als würde die Farbe den Namen der Geliebten zum Monogramm verdichten, ist dort das M des Namens Maidon mit einem roten Farbstift nachgemalt.

32 Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman*, Frankfurt a.M. 1972, 130.

33 Raphael: *Die Farbe Schwarz* (Anm. 29), 66.

34 Max-Horkheimer-Archiv, Blatt 139, Signatur: XVIII, 1.1-143, Maidon H., 1915-28 (Datierung 1915).

Franz M. Eybl  
Alben der Analphabeten  
*Religiöse Bücher als Speicher*

Um von den Alben der Analphabeten zu sprechen, muss zuerst von jenen kaum des Lesens Mächtigen gesprochen werden, die wenig bis gar nichts lesen. Ihren Lektürehabitus hat Rolf Engelsing im Gegensatz zur verbrauchenden Lektüre der Vielleser als »intensive Lektüre« ganz weniger Lesestoffe bezeichnet. Es ist die Lektürewise von Menschen am Rande des Analphabetismus, die Gedrucktes zum Lesen kaum besitzen und diese Fertigkeit auch nicht gut beherrschen. Wer nichts hat, wie ein armer Seidenarbeiter in Lyon, besitzt wenigstens »ein Gebetbuch, aus dem seine weinenden Kinder, die zu kurz die Schule besucht hatten, um lesen zu können, die letzten Tröstungen der Religion stammelnd buchstabirten«.<sup>1</sup> Was in dieser Schilderung Karl Gutzkows vorliegt, ist ein spezifisches, ist religiöses Lesen, und wenig überraschend unterstreichen empirische Untersuchungen der historischen Leseforschung, dass das Gebetbuch in den unteren Gesellschaftsschichten, etwa unter den westungarischen Bauern des 18. Jahrhunderts, »by far the most common type of book«<sup>2</sup> gewesen sei. Das Lesen solcher religiösen Lesestoffe funktioniert dabei ein wenig anders als die uns geläufige Kulturtechnik.<sup>3</sup> Religiöse Leser entziffern Texte unter vorgegebenen Wahrheitsbedingungen von Ontologie, Epistemologie und Ethik, reduzieren also den potentiellen Sinnreichtum ihrer Lektüren. Sie erweitern aber die Lektüren selbst, indem sie nicht unbedingt nur Geschriebenes so lesen, sondern Zeichenketten in allgemeinerer Bedeutung, in einer Auffassung, die wir als historische Metapher der »Welt als Buch« kennen. Die unerschöpfliche Redundanz der religiösen Botschaft führt zu unerschöpflicher Wiederholungslektüre, diese wiederum zur gezielten Aktivierung des Gedächtnisses.

So weit die Konvergenzen der Leseforschung, an die es nun anzuknüpfen gilt. Nach einer (1.) Differenzierung von Text und Schmutz geht es (2.) um Techniken und Praktiken des analphabetischen Umgangs mit dem Buch, bevor (3.) eine Funktions-

1 Gutzkow über den Tod eines »armen Seidenarbeiters« in Lyon. Karl Ferdinand Gutzkow: *Die Ritter vom Geiste* 2, Frankfurt a.M. 1998, 5. Kap., 460.

2 »The scattered data available show that, among the eighteenth-century Hungarian peasantry, the prayer-book was by far the most common type of book.« István György Tóth: *Literacy and Written Culture in Early Modern Central Europe*, übers. v. Tünde Vajda u. Miklós Bodóczy, Budapest/New York 2000 [Originalausgabe: *Mivelhogy magad írást nem tudsz*, 1996], 71. Vgl. Kap. »Prayer-books in the Hands of the Illiterate«, 69-72.

3 Paul J. Griffith: *Religious Reading. The Place of Reading in the Practice of Religion*, New York/Oxford 1999, »How Religious People Read«, 40-54.

analyse des Gebetbuchalbums fünf Aspekte entfalten wird: Gedächtnis, Trost, anthropologische Lektüre, ritualisierte Vollzugsformen und zuletzt die Funktionsformen der Popularität.

## I. Text und Schmutz

Aus dem gedruckten Buch wird ein Album, indem das Buch Zusätzliches aufnimmt. Es wird zum Gefäß eigener Notate, es wird aber auch zum Werkstück seiner Benutzer, zu seinem materiellen Speicher für flache, papierkompatible Sammelgegenstände. Der Antiquariatsbuchhandel, dem solche Alben noch am ehesten in die Hände fallen, nennt solche mit Zusätzen gespickte Bücher »getrüffelt«: »Exemplare eines Werkes, die mit thematisch damit zusammenhängenden Dokumenten angereichert sind, zum Beispiel Autographen, Manuskripte, Photographien, verschiedene Souvenirs und dergleichen.«<sup>4</sup> Diese Form der Bucherweiterung kann als hybrid bezeichnet werden. Sie gehört zur Rezeption des Buches als Textträger, weil eine Interaktion von Text einerseits und Einlage oder Einschreibung andererseits vorliegt: Lesezeichen, Handschrift, Ausriss, Bemalung, »Auszierungen« (W. Schnabel) beziehen sich auf den Text als Ergebnis des Lesens. Sichtbar wird auf diese Weise eine Performanz der Lektüre und eine textbezogene Erweiterung des Buches – »getrüffelte« Bücher enthalten »documents en rapport avec son thème«, sie bereichern den Textträger im Hinblick auf das Textthema. Die Performanz des Sammelns und Aufbewahrens gehört nicht mehr zur Rezeption des Buches als Textträger und Zeichenvorrat, sondern zu dessen materiellem Objektstatus. Zwar ist die Geschichte des buchförmigen Albums auch eine des gedruckten und umfunktionierten Buches, etwa bei den durchschossenen Emblembüchern der Renaissance, die als Stammbücher fungierten. Das lässt sich mit Werner W. Schnabel als hybride »Sekundärverwertung« beschreiben.

Extrembeispiel solcher Sekundärverwertung können die Bücher der Gelehrten sein, wie etwa der Nachlass Reinhart Kosellecks zeigt:

»Einlagen gehören zu sämtlichen Bänden, denen Koselleck besondere Bedeutung zumaß. Der Vielfalt dieser Einlagen sind dabei kaum Grenzen gesetzt: Briefe, Postkarten, Fotografien, Lesezeichen und Zettel, aber durchgehend auch Todesanzeigen, Zeitungsausschnitte, Sonderdrucke, Manuskripte, Karikaturen, getrocknete Pflanzen und Mahnbescheide entleihender Bibliotheken.«<sup>5</sup>

4 *Truffé (exemplaire)*: »Il s'agit de l'exemplaire d'un ouvrage enrichi de documents en rapport avec son thème; par exemple, des autographes, manuscrits, photographies, souvenirs de diverses natures, etc. Cela en fait un exemplaire unique dont la valeur peut être importante.« Michel Galantaris: *Manuel de Bibliophilie*, Paris 1997, darin: »Petit glossaire du bibliophile«.

5 Reinhard Laube: »Zur Bibliothek Reinhart Koselleck«, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 3.4: *Kampfzone* (Winter 2009), 97-112, zit. 100.

Zugleich wird die Hybridisierung des Textes durch eine zweite Charakteristik der Beilagen erweitert, die sich vom Inhalt geradezu zu entfernen scheinen. Die Speicherfunktion in der Bibliothek des Gelehrten gleicht exakt jener der Alben der Analphabeten, deren Handhabung des Buches als Aufbewahrungsmittel sich *per definitionem* allenfalls partiell auf den Text bezieht, dessen einigermaßen adäquate Realisierung ihnen ja kaum gelingt. Über die Texterweiterung hinaus entsteht beim Albengebrauch gedruckter Bücher eine Relation zwischen vorfindlichem und neuem Text, die ich hier parasitär nennen möchte. Denn das im Buch Gesammelte muss dem Inhalt nicht entsprechen, braucht im Gebetbuch nicht religiösen Inhalts zu sein, hier kann auch etwas ganz anderes aufbewahrt oder auch »versteckt« werden. Der religiöse Druck »deckt« durch die Unantastbarkeit und Unverbrauchbarkeit dessen, was er bezeichnet, den dazu nicht passenden Inhalt. Er verbirgt und verleiht als Archiv zugleich Dauer.

Dem Verständnis dieser sowohl hybrid wie auch parasitär bereichernden Praktiken stellt sich ein Hindernis entgegen, nämlich die in der (insbesondere unter den Mitgliedern der germanistischen Gelehrtenrepublik) kulturell habitualisierten Hürde der korrekten Buch-Politik (»bookish correctness«, FE). Sie ist Resultat einer Textfixierung, die auch den Textträger, das gedruckte Buch, durch besondere Sorgfalt auratisiert, was die Ehrfurcht gegenüber den heiligen Büchern ins Profane verlängert. Unter diesem Aspekt erzeugen die hier zu erforschenden Gewohnheiten zusätzlicher Buchausstattung durchaus unerwünschte Resultate, die seit langer Zeit und in vielen Bereichen bekämpft werden. Bereits dem barocken Buchtheoretiker missfällt der sorglose Umgang mit dem Medium, wenn Benutzer das Buch mit Materialien bestücken, die dort nicht hingehören und das Objekt beschädigen:

»Manche pflegen in die Bücher zu schreiben und es mit Sande zu streuen / oder unterm Lesen mit zu essen / daß die Krumen ins Buch fallen. Oder sie legen so viel Brieffe / und Zeddel ins Buch / daß es davon fast noch ein mal so dicke wird«, beklagt sich Johann Gottfried Zeidler am Beginn des 18. Jahrhunderts über eine ihm als Missbrauch erscheinende Inbetriebnahme des Mediums.<sup>6</sup>

Unter der Dominanz des Textes in seiner gedruckten Erscheinungsform wird alles Dazugekommene zur lästigen Beifracht degradiert, zum Schmutz, der, anders als die Patina bei Gemälden und Plastiken,<sup>7</sup> bei erster Gelegenheit der Entsorgung anheimfällt. Ein Handbuch für Buchrestauratoren meint zur »Manuellen Trockenreinigung« vor allen weiteren Arbeitsschritten:

6 Johann Gottfried Zeidler: *Buchbinder-Philosophie Oder Einleitung In die Buchbinder Kunst*, Halle 1708, Neudr. Hannover 1978, Kapitel »Von den Mängeln der Bände«, 163.

7 Vgl. auch Anja Lemke: »Die Säuberung der Plastik. Zur Rolle des Schmutzes in der Ästhetik der Statue«, in: *Schmutz/Dirt*, hg. v. Barbara Naumann u. Caroline Torra-Mattenklott, Köln u. a. 2008, 59-72. – Vgl. zur Aktualität des Aspekts auch das nicht reinigungstechnisch, sondern kulturwissenschaftlich orientierte Symposium »Staub« der Arbeitsgemeinschaft »Wissenschaft und Kunst« der Österreichischen Forschungsgemeinschaft, 20.-21. 5. 2011, Graz, Institut für Architekturtheorie, Kunst und Kulturwissenschaften.

»Alte Bücher sind mit vielerlei Verschmutzungen behaftet. Staub, Brotreste, Stroh, gepreßte Pflanzenteile, tote Fliegen, Schimmelrasen, Nadeln, Münzen, Glassplitter und vieles andere ist besonders in den Falzpartien alter Bücher zu finden. Mit Pinsel oder Bürste werden alle trocken entfernbaren Verschmutzungen beseitigt.«<sup>8</sup>

Das gilt umso mehr im ordentlich organisierten Alltag. Im Magazin »Kaffee oder Tee?« des Südwestdeutschen Rundfunks gab es am 11. 11. 2004 eine Sendung über Bücherpflege mit folgenden Tipps:

- »• 1 bis 2 mal jährlich werden alle Bücher unter leichtem Zusammendrücken aus dem Regal genommen [...] und mit der Möbeldüse des Staubsaugers abgesaugt oder mit einem breiten Pinsel abgestaubt. [...]
- Dann werden die Bücher kurz durchgeblättert und alle inliegenden Zettel oder Lesezeichen entnommen und die Eselsohren entfernt [...].«<sup>9</sup>

Expertin im Studio war Silvia Frank vom Deutschen Hausfrauenbund Karlsruhe. Dass die Reinhaltung des Buches mit dem Pflichtenheft der Hausfrauenrolle deutlich korreliert und überdies männlichem Ordnungswillen untersteht, den Schmutz »peinlich berührt«, zeigt sich indessen bereits wesentlich früher. In einem beliebten Briefsteller des frühen 20. Jahrhunderts befasst sich ein Musterbrief unter der Rubrik »Vorwurf wegen Beschädigung eines geliehenen Buches« mit der Frage des Schmutzes so:

»Geehrtes Fräulein! Sie haben mir die Ihnen geliehenen Bücher in einem Zustande zurückgeschickt, der mich peinlich berührt, weil dieselben nicht mir, sondern meinem Bruder gehören. Dieser ist sehr auf die Sauberkeit seines Eigentums bedacht und wird mir daher die bittersten Vorwürfe machen. Ich wage daher kaum, ihm diese Werke zurückzugeben [...].«<sup>10</sup>

Bücher, so lässt sich lernen, haben eben keine Patina. Unter dem Aspekt der Textdominanz hat die Ausstattung des gedruckten Buches mit Sammelobjekten, die seinem Inhalt womöglich parasitär zuwiderlaufen, einen schmutzigen, potentiell subversiven Zug. Die Wortgeschichte ist aufschlussreich, weil der Terminus »Kladde«, ein Medium des Unfertigen und Vorläufigen ganz in der Nachbarschaft des Albums, im Niedersächsischen und Holländischen mit dem Schmutz etymologisch verwandt ist.<sup>11</sup>

8 Wolfgang Wächter: *Buchrestaurierung. Das Grundwissen des Buch- und Papierrestaurators*. 3. Aufl. Leipzig 1987, 60.

9 <http://www.ifragen.com/haus/2277-haus.html> [30. 5. 2011]. In einer neueren, 2009 gesendeten Fassung des Textes beschränkt sich die Säuberungsforderung auf das Entfernen der Eselsohren: <http://www.swr.de/buffet/ratgeber/-/id=4116004/nid=4116004/did=4558064/trrqbd/index.html> [30. 5. 2011].

10 Alexander Ortleb: *Vollständiger Briefsteller für Liebende. Ein treuer Berater in Herzensangelegenheiten und für sonstige Veranlassungen. Musterbriefe aus dem Liebes- und Familienleben u. s. w. für junge Damen*, Reutlingen 1904, Neudruck Heidelberg 1984, 78 f.

11 »ein nd. wort, eig. schmuz«. Art. »kladde«, in: Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches*

## II. Techniken und Praktiken

Zur Einlage neuer Textträger kommt die Einlage von neuen Texten selbst: Hineinschreiben macht aus einem Buch ein Album, es verwandelt die statische Abgeschlossenheit des erworbenen Zeichenvorrats in einen stets erweiterbaren, provisorischen, offenen Status. Die geläufigste Form der *Einschreibung* ins Buch ist der handschriftliche Kommentar, sind jene bekannten Lektürespuren, die die Verarbeitung des Gelesenen dokumentieren, Widerspruch oder Zustimmung zum Inhalt signalisieren und Querverweise bieten, auch auf andere Lektüren oder eigene Notate. Andere Einschreibungen gehen darüber hinaus, und die wohl weitestverbreitete Art der parasitären Einschreibung in das religiöse Buch ist dessen Gebrauch als Familienchronik. »Hausbibel« nennt das *Deutsche Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm eine »bibel die dem familiengebrauche dient«, mit dem Beleg aus Jean Pauls *Quintus Fixlein*, wo erzählt wird, »daz ich im schränkchen des untergegangnen bruders eine alte hausbibel, worin die jungen buchstabieren lernten, mit einem weiszen buchbinderblatte gefunden, auf das der vater die geburtjahre seiner kinder geschrieben hatte«. <sup>12</sup> Hier sind die Elemente des religiösen Albums beisammen: die mangelnde Lesefertigkeit seiner Benutzer und das Nebeneinander vorgefundener und neu eingetragener, aber in gleicher Weise verbindlicher Texte. Schon in der grundlegenden Definition des *Deutschen Wörterbuchs* ist die Hausbibel eine durch »privaten« Text erweiterte, eine parasitär besiedelte Buchform.

Ein Beispiel für die Funktionalisierung des Gebetbuchs als Gedächtnisspeicher gibt ein Buch von 1741, das eine das 19. Jahrhundert durchziehende Familiengeschichte enthält: Kilian Kazenbergers *Wissenschaft des Heyls, Oder Ubllicher Unterricht Von der Christlichen Vollkommenheit* (3 Teile, München 1741). Vermutlich vom Vorbesitzer Joseph Merkhel, Wirt »Zum Engel«, hat Leopold Kainrath 1819 das (heute in einer Privatsammlung befindliche) Buch erworben, das in der Folge zum Familienalbum wurde. Vielleicht war es ein Geschenk an Jakob Kainrath, dessen Sohn Anton (1821-1882) 1821 zur Welt kam, ein Hochzeitsgeschenk? Jedenfalls trägt Jakob eine undatierte testamentarische Verfügung ein: »Dieses büchlein ist | angehörig den Jacob Kainrath | Wenn Mein Sohn mir folget in | allem seinen Vatter, so ist er | Erb um alles was liegt und | Steht im Hause wie auch | alle grundstücke auch das | was seÿn Vatter besitze«. Damit ist die Aufzeichnungsfunktion von der bloßen Dokumentation zur rechtlichen Kodifikation erweitert, wobei, nebenher gesagt, der Eintrag auf eine nicht ganz unvermögende, vermutlich bäuerliche Familie verweist, die Haus und Grundbesitz zu vererben hatte. Als memorialen Besitz jedoch reichen die Generationen das Gebetbüchlein weiter, denn die nächsten Notate über eine Therese (29.12.1843) und einen Ferdinand

*Wörterbuch* 5, Leipzig 1873, 891. – Goethe fand in exakt gleicher Bedeutung den Schluss von Kleists *Penthesilea* »klatrig«.

<sup>12</sup> Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch* 4.2, Leipzig 1877, 654.





Mit Einlagen »verschmutzte« Gebetbücher: Bilder, Dankbrief, Edelweiß und ein Werbeblatt für »wassertreibenden Tee« (Privatbesitz).

Kainrath (3. 10. 1852) bezeichnen wohl Kinder des Anton, der demnach jung gefreit haben dürfte, während die darauf folgende Generation in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts zur Welt kommt: Hedwig (22. 7. 1873), Maria (7. 7. 1875), die Schreiberin dieser Aufzeichnung Josefa (21. 1. 1877), dann Ferdinand jun. (15. 1. 1879) und Julie Kainrath (10. 2. 1883). Vier bis fünf Generationen haben dieses Buch als Speicher und Chronik aufbewahrt, um Familiengeschichte zu dokumentieren.

Die zweite verbreitete Form, aus religiösen Büchlein Alben zu machen, ist die Praxis des *Einlegens*. Dass man in religiösen Büchlein Heiligenbildchen antrifft, wird noch durch den Text gedeckt. Doch finden wir auch unter den als Schmutz zu entfernenden Einlagen Elemente des Albumgebrauchs.<sup>13</sup> Die Mixtur aus textbezo-

<sup>13</sup> Der Weblog »bibliomab« berichtete im Oktober 2008 über Entdeckungen in alten Büchern, und dort kann man Zettel und getrocknete Pflanzen aus dem 19. sowie eine eingelegte gemalte Spielkarte (ein Herz-Sechser) aus dem 17. Jahrhundert bewundern. »Petites découvertes dans les livres anciens«, <http://bibliomab.wordpress.com/2008/10/27/petites-decouvertes-dans-les-livres-anciens/> [23. 10. 2009].

genen und textfernen, also hybriden und parasitären Einlagen ist auch in den auf der Abbildung gezeigten Büchern zu sehen, deren Inhalt nicht restauratorisch gesäubert wurde: Bilder, ein Dankbrief, ein Werbezettel für »wassertreibenden Tee«, gar ein Edelweiß sind hier die Einlagen.

Zu sehen ist an diesen Beispielen die Ausbildung eines bestimmten Buchtyps, der zusätzlich zur geläufigen Erscheinungsform eine Funktion als Album anbietet. Bisweilen kennzeichnet eine spezielle Buchgestaltung diese Funktion. Das Büchlein *Himmelsbrot. Gebete und Andachten für alle frommen Katholiken. Nach den Schriften des hl. Franz von Sales* (Winterberg/Wien/New York 1919) trägt die Goldprägung »Anderken an die heilige Firmung«, eine dem Text nicht wirklich entsprechende Gebrauchsanweisung, die auf die Memorialfunktion verweist. Mit Metallappliken, Schließe, Goldschnitt und feinem Vorsatzpapier ist Johann Peter Toussaints *Gott meine Zuflucht. Vollständiges Lehr- u. Andachtsbuch für kathol. Christen* (Dülmen s. a., Imprimatur 1886) als Geschenk ausgestattet. Hier prangt ein auszufüllendes Widmungsblatt als in Richtung Album hybridisierende Zutat, was den geselligen Zweck der Gattung Album auch in unserem Bereich belegt. Schlichter dagegen erscheint Gottlieb August Wimmers *Gebetbuch für evangelische Christen* (Güns 1847), in dem sich neben genealogischen Einträgen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert besagtes Edelweiß als Einlage findet.

Parasitäre Einschreibung und hybride Einlage bleiben bis heute die wichtigsten Ergänzungsformen des als Album dienenden Gebetbuchs, mit der Speicherung familiärer Memoria als Bezugspunkt beider Funktionen. Gut geführt, übertrifft das Gebetbuch an chronikalischer Relevanz sogar das klassische Familienalbum:

»In dieser Gesinnung ließ sie die großen Einkaufspakete ohne Furcht vor Taschen- und Päckchendieben in ihrer Kirchenbank, in der sie die Wartezeit vor dem Beichtstuhl verbracht hatte, indem sie in ihrem Gebetbuch blätterte, das, vollständiger als ein Photoalbum, die Bilder der bereits gestorbenen Verwandten enthielt.«<sup>14</sup>

### III. Realobjekt und Phänotyp

Das Gebetbuch ist ein reales Objekt mit prekärem, weil von Säuberung bedrohtem Albumstatus, aber im Horizont unserer Buchkultur auch ein motivisches Zeichen, ein Phänotyp. Es wäre unklug, in den (erstaunlich häufigen) literarischen Erwähnungen von Gebetbuchalben empirische Beweisstücke zu sehen. Dennoch lassen sich auch die motivischen Belege bestimmten Funktionsparametern zuordnen.

<sup>14</sup> Martin Mosebach: *Das Bett*, Hamburg 1983, 18. Den Hinweis verdanke ich Katharina Sint, die mir auch die soeben erwähnten Gebetbüchlein zur Verfügung gestellt und deren Abbildung gestattet hat.

Gleich in mehreren literarischen Darstellungen fungiert das Gebetbuch als Bilderspeicher, und zwar nicht der Endabnehmer, sondern der Verteiler. In Brentanos *Chronika eines fahrenden Schülers* verteilt ein Abt »drei Bildlein aus seinem Gebetbuch«, in Eichendorffs *Schloß Dürande* spendet eine Priorin Kindern »aus ihrem Gebetbuch ein buntes Heiligenbild und ein großes Stück Kuchen dazu.« Bereits in Goethes *Götz von Berlichingen* hatte Bruder Martin dem Knaben Georg auf gleiche Weise aus gleichem Speicher beschenkt:

»MARTIN. Auch gut. Wie heißt du?

GEORG. Georg, ehrwürdiger Herr!

MARTIN. Georg! da hast du einen tapfern Patron.

GEORG. Sie sagen, er wäre ein Reuter gewesen; das will ich auch sein.

MARTIN. Warte! *er zieht ein Gebetbuch hervor, und giebt dem Buben einen Heiligen.* Da hast du ihn. Folge seinem Beyspiel, sey brav und fürchte Gott. *Martin geht.*«<sup>15</sup>

Die Verbindung von mangelnder Lektürefertigkeit des Lesepublikums und Dauerhaftigkeit des Gebetbuchalbums als Speicher machte sich das Volksstück zunutze, wenn die ländliche Bevölkerung in ihrer Zurückgebliebenheit glaubhaft zu charakterisieren war. In Ludwig Anzengrubers *Meineidbauer* (1871) signalisiert der Großknecht der zur Magd degradierten Vroni seine ehemalige Liebe zu deren Mutter mit Hilfe des bewussten Requisites.

»Aber am Sonntag, da fecht mich nix an, da hab ich mein Betbüchl und hör d' Orgel spieln! (*Vertraulich, indem er ein in ein Tuch geschlagenes Gebetbuch sorgfältig aus der Rockschoßtasche zieht.*) Siehst, Vroni, damit setz ich mich mittn unter die Leut mit gflickte Röck zur zweit Meß in ein Kirchbank-Eck hin. – (*Öffnet behutsam die Schließen und halb die Blätter.*) Da is a Veigerl vom Bach, wo wir's erst Mal vertraulich mit einand gredt habn, und paar Blatteln weiter von dem Strauch auf ihm Grab die wilde Rosen, die ich mir einmal von Ottenschlag gholt hab! (*Schließt das Buch und birgt es sorgfältig an dem früheren Orte.*) Und wenn ich das Buch so in der Kirch vor mich hinleg, da siech ich s' ordentlich vor mir liegn, dö Örter, wo ich meine Täg zubracht hab [...].«<sup>16</sup>

Das zum Album umfunktionierte Gebetbuch vergegenwärtigt die Lebens- und Liebesorte, hier mittels eingelegter Blumen. Man wird von Ich-Bezug und von Wiederbelebung des Vergangenen sprechen können, von einer privaten Form nachlesbarer Erinnerung, deren Speicher das Gebetbuch ist.

15 Johann Wolfgang v. Goethe: »Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand«, Zweite Fassung, 1. Akt, »Herberge im Wald«, in: *Sämtliche Werke* 4: *Der junge Goethe*, hg. v. Ernst Beutler, Nachdr. Zürich/München 1977, 651.

16 Ludwig Anzengruber: »Der Meineidbauer« (1871), I/2, in: *Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* 3: *Ländliche Trauerspiele*, hg. v. Rudolf Latzke, Wien 1921, 12 f.

Ein zweites zum Album umfunktioniertes Gebetbuch bringt im »Meineidbauer« die moralisch korrekte Konfliktlösung, weil es den entscheidenden Beweis des Meineids enthält, durch den die Geschwister um ihr Erbe gebracht worden waren. Es spricht der todkranke Bruder zur verarmten Schwester von Vaters Verlassenschaft:

»[...] das G'wand hab ich verkauft, um a Wegzehrung bis her z' haben, aber Vaters Betbüchl wollt ich dir oder der Ahnl geb'n – is doch a Andenken. (*Zieht das in ein rotes Tuch gehüllte Buch hervor und wickelt es heraus.*) Nimm du's!  
VRONI. Ich dank dir recht, Jakob. (Indem sie sinnend die Hände mit dem Gebetbuch sinken läßt, blättert sie dasselbe auf.) Da liegt ja ein Brief drein?!«<sup>17</sup>

Hier speichert das Gebetbuchalbum ein für die Familie und deren Geschick belangreiches – und vom Besitzer nicht gelesenes! – Schriftstück, das die unterschlagene Erbregelung bezeugt. Es spricht für die Faszination des Phänotyps Gebetbuchalbum, dass sowohl die eingangs exponierte Vorgeschichte als auch die Peripetie an das Erinnerungsarchiv eines Gebetbuchs geknüpft wird. Und noch bemerkenswerter bleibt: in beiden Fällen von Männern besessen und gehütet, in beiden Fällen aus textiler Hülle sorgsam aufgeschlagen. Die priesterliche Entbergung des Messkelchs oder der Monstranz liefert hier das sakrale Vorbild männlicher Geheimnispflege gegenüber zusehenden Frauen.

Beobachten lässt sich an diesen Beispielen ein literarischer Verklärungsvorgang: in jenem Maße, wie im Buchbindergewerbe des 19. Jahrhunderts Geschäftsalben als Speicher des Briefverkehrs und sonstiger bürgerlicher Handelsunterlagen florieren, erfolgte die Idyllisierung des Gebetbuchs als Speicher der Ungebildeten und Unterbürgerlichen. Unnachahmlich hat Heinrich Heine bei Besprechung der Gemälde, mit denen Ary Scheffer Goethes *Faust* illustriert hat, die Koppelung von Gebetbuch und Beschränktheit in leise ironischer Formulierung aufs Korn genommen:

»Gretchen ist ein Seitenstück [zum *Bildnis Fausts*, FE] von gleichem Werte. Sie sitzt ebenfalls auf einem gedämpft roten Sessel, das ruhende Spinnrad mit vollem Wocken zur Seite; in der Hand hält sie ein aufgeschlagenes Gebetbuch, worin sie nicht liest und worin ein verblichen buntes Muttergottesbildchen hervortröstet.«<sup>18</sup>

17 Ebd. 38f. – Eine genaue Inventur eingelegter Bildchen lässt Martin Mosebach die dem Sterben nahe Tante für den Leser vollziehen. Mosebach: *Bett* (Anm. 14), 512 ff.

18 Heinrich Heine: »Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris. 1831«, in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. v. Manfred Windfuhr, 12.1: *Französische Maler. Französische Zustände. Über die französische Bühne*, bearb. v. Jean-René Derré u. Christiane Giesen, Hamburg 1980, 13, über A. Scheffer: *Marguerite au rouet* (1831).

## IV. Funktionen des Gebetbuchalbums

Aus der spezifischen Struktur religiöser Lektüre nun führt eine direkte Linie zum Gebetbuchalbum, was sich zuletzt in fünf Aspekten zusammenfassend zuspitzen lässt.

### 1. Gedächtnis

Bei religiösen Büchern lagert sich die stets wiederholte Lektüre im Gedächtnis ab, ein Einverleibungsvorgang, der durch die Speisemetapher ihr Bild erhält: Der Text wird so lange gekaut und verdaut, bis er im Körper aufgegangen ist.<sup>19</sup> Das Album erlaubt eine zentrale Gedächtnisfunktion, nämlich als Gedächtnisstütze die Vergewärtigung des Vergangenen, wie oben bei Anzengruber zitiert: »da siech ich s' ordentlich vor mir liegn, dö Örter, wo ich meine Täg zubracht hab«. Die Materialität des Gedächtniszeichens im Album ist gegenüber seiner Memorialfunktion zweitrangig. In Arno Holz' »Buch der Zeit« findet der Erzähler ein »verstaubtes Büchlein« »mit vergilbten Lettern«, das – und damit ist es ebenfalls Album – ein Souvenir enthält: »Gepresst lag eine Schlehdornblüthe | Drin als ein Pfand verjährt'r Lust«. <sup>20</sup> Verewigung (Todesresistenz?) resultiert mittels des Ich-Bezugs auch durch unscheinbarste materielle Merkmale. Über ein Gebetbuch aus dem Besitz von Franz Liszt schreibt sein mit dem Komponisten befreundeter schwärmerischer Nachbesitzer: »Es liegt beim Feste ›Peter u. Paul‹ der grüne Faden noch an der selben Stelle, an die ihn Meisters Hand mir gelegt! – – –«<sup>21</sup> Damit ist eine »private« Zeichenrelation angesprochen, die nur mehr als Performanz beschreibbar ist, weil das Bezeichnete im individuellen Gedächtnisraum abgerufen wird. Die Sammelpuren sind für ihre Besitzer und »Autoren« Lebensspuren.

19 Griffith: *Religious Reading* (Anm. 3): »intellectual practices that constitute the ideal type of religious reading«, 46; vgl. Franz M. Eybl: »Vom Verzehr des Textes. Thesen zur Performanz des Erbaulichen«, in: *Aedificatio. Erbauung im interkulturellen Kontext in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Andreas Solbach, Tübingen 2005, 105-123.

20 Arno Holz: *Buch der Zeit. Lieder eines Modernen*, Zürich 1886, hier nach der zweiten, erweiterten Ausgabe Berlin 1892, 137: »Dir ward das Köstlichste verliehen / [...] Ich aber las schnell längs den Brettern / Die bunten Titel Band für Band, / Bis endlich mit vergilbten Lettern / Ich ein verstaubtes Büchlein fand. / Gepresst lag eine Schlehdornblüthe / Drin als ein Pfand verjährt'r Lust; / Ich schlug es auf, mein Antlitz glühte, / Und klangvoll brach's aus meiner Brust: [...]«.

21 August Göllerich über ein aus dem Besitz von Franz Liszt an ihn übergegangenes Gebetbuch, aus dem er dem Meister immer wieder vorlesen musste. Brief an Marie Fürstin Hohenlohe, 13.9.1886. Wilhelm Jerger: »Franz Liszts Gebetbuch in Privatbesitz in Linz«, in: *Oberösterreichische Heimatblätter* 30.1/2 (1976), 95-98, zit. 96.

## 2. *Trost*

Eine der Hauptfunktionen religiöser Bücher ist der Trost, man sprach zu Recht von den »Alten Tröstern«. Auch diese Funktion geht vom Gebetbuch auf das Gebetbuchalbum über. Anzengrubers Großknecht bezieht aus seinem Album Trost: »da fecht mich nix an, da hab ich mein Betbüchl und hör d' Orgel spieln!«, auch in Heines Formulierung »tröstet« die Albumeinlage »hervor« (s. o.). Das Nebeneinander von Trost und Gedächtnis erhält dann seinen historischen Ort, wenn die lateinischen Termini erscheinen: *consolatio* und *memoria* sind die Leittopoi im Zusammenhang der Funeralrhetorik. Und so ist es nicht überraschend, dass das gedruckte religiöse Buch als Obituarium und Totenbuch fungieren kann und das individuelle Gedächtnis sich mit dem ins trostreiche Druckwerk eingetragenen Familiengedächtnis verschwistert.

## 3. *Anthologische Lektüre*

Ganz grob klassifiziert Griffith religiöse Literatur zweifach: in Formen des Kommentars (die gesamte Predigtliteratur), die auf die Umsetzung von Offenbarung in Lebenspraxis bedacht sind, und Formen der Anthologie (die gesamte Gebet- und Liedliteratur), die »das Beste« dem fleißigen Gebrauch zur Verfügung stellt. Gebet- und Liederbücher sind im Sinne ihrer Textorganisation Anthologien, deren Konstituens jenes vom Anthologisten bewerkstelligte Auswählen und Anordnen ist, das auch das Album charakterisiert. Der Lesehaltung des Blumensammelns kommt der Buchtyp der Anthologie sehr entgegen: »Religious readers are in search of flowers«,<sup>22</sup> und so kommt es zu Büchlein wie Joseph Kremers *Eucharistische Liebesblumen mit Marianischen Rosen* (Verlag Riffarth, um 1900). Dem widerspricht nicht, dass Alben wie Anthologien thematisch gegliedert sein können und durch Kontextualisierung den Einzeltext funktionalisieren. Alben werden so wenig gelesen wie Anthologien. Denn auf die Linearität (und auch Narrativität) ihres Textes kommt es nicht an, es gilt vielmehr die Diskontinuität und Unterbrechung auswählender Lektüre. Hier wird nicht gelesen, sondern gepflückt, in einem, sozusagen, erbaulichen Botanisierungsvorgang.

## 4. *Ritualisierte Vollzugsformen*

Das religiöse Buch ist nicht bloß Zeichenspeicher, sondern hat unter bestimmten Praktiken bedeutenden Dingcharakter, es ist ein Gegenstand von beträchtlicher

<sup>22</sup> Griffith: *Religious Reading* (Anm. 3), 97; vgl. die Abschnitte »Anthology Defined« 97 f., »Anthology's Formal Features« 98-101 und »Anthology's Purposes« 101-104.

ritueller Signifikanz.<sup>23</sup> Nicht nur wird das Messbuch oder die Bibel im Rahmen von Riten benutzt, auch das Gebetbuch gehört zum Alltagsritus, sei es bei täglicher Lektüre, sei es beim wöchentlichen Kirchengang. Für diesen Schautzweck konnte sich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die prächtige Ausstattung der Gebetbücher mit ihrem reich vergoldeten oder bemalten Einband entfalten und halten, mit dem punzierten Goldschnitt sowie der metallenen Schließe, die an Wert bis zum Silber, am Volumen bis zu einem Viertel der Deckelfläche reichen mochte und jenen Distinktionswettbewerb gestattete, der in den Kleider- und Polizeiordnungen ansonsten untersagt war. Man könnte hier von einer »sekundären« Funktion des Buches sprechen, die nicht in der Lektüre, sondern in einer anderen Performanz wurzelt,<sup>24</sup> oder von »folkloristischen« »Brauchtumsgestalten« (worauf der Buchmarkt mit einschlägigen Buchformen reagiert).

### 5. Popularität

Gedächtnis, Trost, pflückende Lektüre und Ritual: Wenn die eingangs entwickelte Allgemeinverständlichkeit des Buchtyps und seine sodann entfaltete Affektivität kommunikationstheoretisch die Kennzeichen des Populären sind, dann ist der Gebrauch des Gebetbuchs als Album auch ein Phänomen der Populärkultur. Allgemeinverständlichkeit, so theoretisiert Urs Stäheli, ist Kennzeichen von kulturellen Artefakten, die für viele, also für die Masse, kommunikative Anschließbarkeit ermöglichen: Der Begriff der »Hyper-Konnektivität« bezeichnet in diesem Kontext »die Verwendung semantischer Formen, die in einer Vielzahl unterschiedlicher Kontexte anschlussfähig sind.«<sup>25</sup> Das gilt nun zweifellos von den Gebetbüchern selbst, die möglichst unspezifisch und universal verwendbar ihr christliches Publikum bedienen sollten. Davon kaum zu trennen ist die Affektivität, die im Gegensatz zur »Zitierbarkeit von Formen in Kommunikationsprozessen«, also kommunikativer Anschließbarkeit, »auf eine nicht-kommunikative Anschluss-

23 Griffiths Formulierung lautet »considerable ritual significance«, ebd. 52.

24 Helmut Glück spricht von »Verwendungsweisen bzw. Funktionen von Schriftprodukten«, »in denen die [...] primäre Repräsentationsbeziehung [von Schrift auf Sprache] durch Darstellungsfunktionen anderer Art überlagert und zurückgedrängt wird, die wir sekundäre Funktionen nennen. Solche *sekundären Funktionen* sind dadurch charakterisiert, daß sie Zeichenrelationen zwischen Objekten, die die *Form* von Ausdrücken der geschriebenen Sprachform besitzen, und Zeichensystemen anderer Ordnung herstellen. Die primäre Funktion der geschriebenen Sprachform, sprachliche Zeichen in einer materiellen Substanz, nämlich graphisch auszudrücken, wird überlagert und dominiert von der Funktion, Zeichen anderer Ordnung auszu-drücken.« Helmut Glück: *Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie*, Stuttgart 1987, 203 f. Das gilt analog von Druckwerken. – Vgl. auch Eybl: »Verzehr des Textes« (Anm. 19).

25 Urs Stäheli: »Das Populäre als Unterscheidung – eine theoretische Skizze«, in: *Popularisierung und Popularität*, hg. v. Gereon Blaseio, Hedwig Pompe u. Jens Ruchatz, Köln 2005, 146-167, zit. 160.

fähigkeit« zielt,<sup>26</sup> auf das Erlebnis gläubiger Lektüre. Die affektive Anschließbarkeit der Gebetbuchalben, so lässt sich von unseren Ergebnissen her ergänzen und erweitern, liegt in den Praktiken der Aufbewahrung und Erinnerung von Texten und Gegenständen. Um der Erinnerung nachzufühlen oder darüber zu sprechen, wird das Album aufgeschlagen. Die Form der Besiedelung von gedruckten Büchern mit eigenen Kollektaneen demonstriert dabei aufs einleuchtendste, dass das Populäre, wie Stähelin mit Michel Serres unterstreicht, nicht als medialer Effekt beschrieben werden kann, sondern vielmehr »der Logik des Parasiten« folgt.<sup>27</sup>

Ein parasitärer Gebrauch des Mediums »religiöses Buch«, aber keine parasitäre Performanz. Denn gegenüber einem unernsten, inszenierenden Gebrauch der Sprache in Gestalt von Parodie oder Verachtung liegt beim Gebrauch religiöser Albenformen die für den Performanzbegriff »essentielle Gelingensbedingung der Ernsthaftigkeit« durchaus vor.<sup>28</sup> Der Horizont der Religiosität und ihrer Achtung bildet die mentalitätsgeschichtliche Konstante des Gebetbuchalbums, aller Säkularisierung zum Trotz. Der Pattloch-Verlag verbreitet unermüdlich religiöse Bücher mit hoher Album-Eignung: etwa *Alles Gute zum Hochzeitstag* von Wolf-Dietmar und Ursula Unterweger »[i]n glitzernder Grußkarten-Optik«, oder, 2009 erschienen, *Meine Konfirmation. Erinnerungsalbum* von Jutta Geyrhalter und Renate Kopp (wobei der hier buchstabengetreu zitierte Werbetext des Verlags die Nachrangigkeit der Sprache gegenüber dem sonstigen Albuminhalt unmissverständlich unter Beweis stellt):<sup>29</sup>

»Über den Tag hinaus« ist das Motto der Pattloch-Erinnerungsalben. Seit Jahren gehören diese Alben zu den erfolgreichsten ihrer Art. Die Alben sind überaus ansprechenden und abwechslungsreichsten ihrer Art. Die Alben sind überaus ansprechenden und abwechslungsreich gestaltet. Die Kombination aus Festlichem, Besinnlichen und der Möglichkeit Eintragungen zu machen und Bilder einzukleben lassen diese Bücher zu einem besonderen Geschenk für die großen Festtage im Leben eines Kindes werden.«

Nochmals: das ist buchstabengetreu zitiert. Es könnte kein schlagenderes Beispiel dafür geben, wie sehr das Album, im Sinne Hans Ulrich Gumbrechts,<sup>30</sup> ein Phänomen nicht der Sinnkultur, sondern der Präsenzkultur ist.

26 Ebd., 161.

27 Ebd., 164.

28 Uwe Wirth: »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokutionalität, Iteration und Indexikalität«, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt a. M. 2002, 9-60, 18.

29 <http://www.droemer-knauer.de/buecher/Meine+Konfirmation.149697.html> [30. 5. 2011].

30 Hans Ulrich Gumbrecht: »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen und gesellschaftlichen Phänomens*, hg. v. Josef Früchtel u. Jörg Zimmermann, Frankfurt a. M. 2001, 63-76; *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004.



# Monika Seidl

## Das Scrapbook

»Is it a Diary, Commonplace Book, Scrapbook, or Whatchamacallit?« ist der Titel eines Artikels, der 2009 in einer bibliothekarischen Fachzeitschrift<sup>1</sup> erschienen ist und sich, wie die Autoren sagen, mit »mixed material items« aus Bibliotheksbeständen in Neuengland beschäftigt. Die US-amerikanische Kulturwissenschaft hat sich in den letzten Jahren intensiv mit diesen »Whatchamacallits« auseinandergesetzt, für die sich im anglophonen Raum der Name Scrapbook etabliert hat. Im deutschen Sprachraum sind dafür eine Reihe von Begriffen im Umlauf, wie Klebealbum, Collagenwerk, Montagebuch und hybrides bzw. hybridisiertes Buch. Neben einer Reihe von Dissertationen<sup>2</sup> und Artikeln<sup>3</sup> liegt auch eine umfassende Monographie zum Thema vor, Jessica Helfands *Scrapbooks. An American History*.<sup>4</sup>

In einem Band über Alben darf ein Artikel zu Scrapbooks auf keinen Fall fehlen, da hier im Namen bereits das steckt, worum es in den Alben geht, nämlich das Material, die Schnipsel, die *Scraps* eben, die vielen Teile und Teilchen, die sich zum Inhalt der jeweiligen Alben fügen. Beim Wort Album drängt sich ja die Grund- und Projektionsfläche, das Weiße, immer ein wenig in den Vordergrund; reden wir jedoch von Scrapbook, gehen wir gleich in die höhere Schicht, die Schicht der Schnipsel und gesammelten Fundstücke, die Schicht der Dinge selbst, die sich zu Projektionen verdichten; und wir verweilen gar nicht bei der Potentialität der Projektionsfläche.

1 Ronald J. Zboray/Mary Saracino Zboray: »Is It a Diary, Commonplace Book, Scrapbook, or Whatchamacallit? Six Years of Exploration in New England's Manuscript Archives«, in: *Libraries & the Cultural Record* 44.1 (2009), 101-123.

2 Leigh Ina Hunt: »Victorian Passion to Modern Phenomenon: A Literary and Rhetorical Analysis of Two Hundred Years of Scrapbooks and Scrapbook Making«, Diss. University of Texas at Austin, 2006; Amy L. Mecklenburg-Faenger: »Scissors, Paste and Social Change: The Rhetoric of Scrapbooks of Women's Organizations, 1875-1930«, Diss. Ohio State University, 2007; Kurt Wumli: »The Power of Image: Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Buto«, Diss. University of Hawai'i at Manoa, 2008.

3 Claire Farago: »Scraps as It Were: Binding Memories«, in: *Journal of Victorian Culture* 10.1 (2005), 114-122; Thomas Farrell/Katriel Tamar: »Scrapbooks as Cultural Texts: An American Art of Memory«, in: *Text and Performance Quarterly* 11.1 (1991), 1-17; Ellen Gruber Garvey: »Scissorizing and Scrapbooks: Nineteenth-Century Reading, Remaking, and Recirculating«, in: *New Media, 1740-1915*, ed. Lisa Gitelman and Geoffrey B. Pingree, Cambridge (Mass.) 2003, 207-227; Leigh Anne Palmer: »A Thing of Shreds and Patches: Memorializing Shakespeare in American Scrapbooks«, in: *Shakespeare in American Life*, ed. Virginia Mason Vaughn and Alden T. Vaughn, Washington, D. C., 2007, 145 f.

4 Jessica Helfand: *Scrapbooks. An American History*, New Haven (Connecticut) 2008.

Auch die kulturwissenschaftliche Kritik hat Abgrenzungen vom Begriff der Alben versucht. Hier sei Leigh Ina Hunt erwähnt,<sup>5</sup> die in ihrer Definition feststellt, dass sich das Scrapbook von herkömmlichen Alben vor allem darin unterscheidet, dass es auf dem Prinzip der Inklusion und nicht dem der Exklusion basiert. Das heißt, im Gegensatz zu Alben, wie Fotoalben oder Poesiealben, beschränkt sich das Scrapbook nicht nur auf eine Sorte von Material, sondern kann sich aus einer Vielfalt von Materialien, wie beispielsweise aus Fotografien, Texten, Zeitungsausschnitten und sogar dreidimensionalen Objekten aus dem Alltag, zusammensetzen. Zwar gibt es auch Fotoalben, in denen Fotos beschriftet werden, oder Poesiealben, in denen Gedichte mit Bildern illustriert werden, doch die Verwendung von weiteren Materialien wird bei der Gestaltung dieser Alben nicht erwartet. Darüber hinaus handelt es sich bei solchen Materialien nur um begleitende Paratexte, die den Basistext kommentieren oder ergänzen, aber kein definitorisch essentieller Bestandteil dessen sind.

Den Belegen des *Oxford English Dictionary* folgend, erscheint ein Scrap Book genanntes Werk erstmals 1825 in Dublin. Statt einen Autor zu nennen, hält das Titelblatt im Untertitel fest, dass hier eine Sammlung von interessanten und authentischen Anekdoten vorliegt. Und im Vorwort wird nochmals darauf verwiesen, dass alle hier abgedruckten Geschichten doppelt auf ihren Wahrheitsgehalt geprüft wurden und somit als wahr erachtet werden können.<sup>6</sup> Dieses frühe Scrapbook zeigt schon eine beachtliche Anzahl an Genre-Merkmalen, die sich dann später als unerlässlich durchsetzen werden. Es geht um eine Sammlung ziemlich disparater Dokumente, die hier freilich narrativ anekdotischer Natur sind, und es steht das Alltägliche im Zentrum. Wir erfahren in *Scrap Book* viel Tratsch aus dem 19. Jahrhundert, wie über Entscheidungen des Prinzen Eugen in Bezug auf marodierende Soldaten. Wir können uns daran erfreuen, wie zwei Hunde in Sibirien einen Mord aufzudecken vermochten, und lernen Interessantes über die Mönche am St.-Bernhard-Pass. Die meisten Geschichten sind kleine Szenen und Episoden, die heute alle in den Lokalseiten von Tageszeitungen stehen könnten.

Das erste *Scrap Book* hat sich daher dem Gewöhnlichen und Trivialen verschrieben, der interessanten Episode, und es schließt damit an die Tradition der *Commonplace Books* an, die seit der Renaissance als Bezeichnung von Büchern in Verwendung ist, die durch Glossen, Zitate und Notizen sowie durch persönliche Anekdoten und Einlagen verschiedenster Art ergänzt wurden. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts prägte der englische Pfarrer James Granger den Begriff *grangerize*, der das Illustrieren und Erweitern von Büchern anhand von Zeichnungen, Gravierungen, Schnipseln und Ausschnitten anderer Bücher bezeichnet.

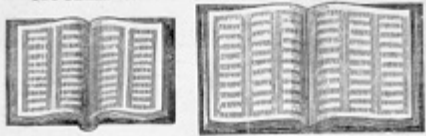
5 Hunt: »Victorian Passion« (Anm. 2), 63.

6 »... the stories here given are well authenticated as true.« (*The Scrap-book, or, A Selection of Interesting and Authentic Anecdotes*. Dublin: Chambers and Hallagan, 1825, 3).

The convenience of the ready gummed page, and the simplicity of the arrangement for scrap pasting, make this book indispensable to all Scrap-book users.

**NEWSPAPER CLIPPINGS.**

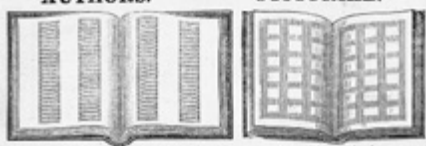
Two Column Book. Three Column Book.



Page 6½x9¼ inches. Nos. 0 and 40, 6½x9¼ in. Paged and Indexed in Front, except No. 0 and 40, 00 and 09.

Page 9x11¼ inches. Nos. 00 and 50, 9½x11 inches. Paged and Indexed in Front, except No. 0 and 40, 00 and 09.

**AUTHORS. PICTORIAL.**



Page 9x11¼ in., paged and indexed. Page 11x16 inches.

**MARK TWAIN'S DESCRIPTION OF HIS INVENTION.**

HARTFORD, Monday Evening.

MY DEAR SLOTE—I have invented and patented a new Scrap Book, not to make money out of it, but to economize the profanity of this country. You know that when the average man wants to put something in his scrap book he can't find his paper—then he swears; or if he finds it, it is dirty so bad that it is only fit to cut—then he swears; if he uses something it mingles with the ink, and next year he can't read his scraps—the result is harveis and barrels of profanity. This can all be saved and devoted to other irritating things, where it will do more use and lasting good, simply by substituting my self-gumming Scrap Book for the old-fashioned one.

If Messrs. Slaters, Woodman & Co. wish to publish this Scrap Book of mine, I shall be willing. You see by the above paragraph that it is a sound moral work, and this will commend it to editors and clergymen, and in fact to all right feeling people. If you want testimonials I can get those, and of the best sort, and from the best people. One of the most refined and cultivated young ladies in Hartford (daughter of a clergyman) told me herself, with grateful bow-a-stand in her eyes, that since she began using my Scrap Book she has not sworn a single oath.

Truly yours,  
MARK TWAIN.

USE BUT LITTLE MOISTURE, AND ONLY ON THE GUMMED LINES.

Moisten one gummed line first, so as to properly secure the top of the scrap, then moisten as many of the remaining gummed lines as you need to use, one at a time, pressing the scrap down as you proceed.

**NEWSPAPER CLIPPINGS.**

Two columns.

No. 0	64 pages, Half Cloth, Paper.....	\$0 65
" 40,	64 " Full Cloth, Stamped.....	75
" 100	" Half Cloth, Paper.....	1 00
" 1½,	100 " Full Cloth, Stamped.....	1 00
" 2,	150 " Half Roan, Cloth, Library Style.....	1 75
" 3,	100 " Cloth and Gold, Fancy Stamp.....	1 50
" 4,	150 " Cloth and Gold, " ".....	2 50
" 6,	150 " Full Morocco, " ".....	2 50
" 7,	150 " Full Russia, Rich Finish.....	3 25

**NEWSPAPER CLIPPINGS.**

Three columns.

No. 00,	64 pages, Half Cloth, Paper.....	\$1 00
" 50,	80 " Full Cloth, Stamped.....	1 25
" 8,	100 " Half Cloth, Paper.....	1 50
" 8½,	100 " Full Cloth, Stamped.....	1 50
" 10,	150 " Half Roan, Cloth, Library Style.....	2 50
" 11,	100 " Cloth and Gold, Fancy Stamp.....	2 00
" 12,	150 " Cloth and Gold, " ".....	2 75
" 14,	150 " Full Morocco, " ".....	3 50
" 15,	150 " Full Russia, Rich Finish.....	4 50

**AUTHOR'S SCRAP BOOK.**

Arranged with wide margins for each column of clippings. Adapted for Marginal Notes, References, &c. 2 columns.

No. 9,	150 pages, Half Roan, Cloth, Library Style.....	\$2 50
--------	---	--------

**PICTORIAL SCRAP BOOK.**

No. 20,	100 pages, Half Roan, Paper.....	\$2 35
" 21,	100 " Cloth and Gold, Fancy Stamp.....	2 50
" 22,	200 " Half Roan, Cloth, Library Style.....	3 50
" 24,	200 " Three quarters Russia, Cloth.....	5 00

**DRUGGISTS' PRESCRIPTION BOOK.**

Gummed in two wide columns, to suit the ordinary prescript.

No. 30,	200 pages, page 9x11¼ inches, Half Cloth, Paper.....	\$1 75
" 32,	300 " " 9x11¼ " Half Roan, Paper.....	2 50

**POCKET SCRAP BOOK.**

No. 100,	48 pages, Size, 3½x5½, 1 Column, Flexible Cover.....	\$0 15
" 110,	48 " " 4½x5½, 3 Columns, Flexible Cover.....	20

**CHILD'S SCRAP-BOOK.**

No. 120,	80 pages, Size, 5½x7½, 2 Columns, Half Cloth, Paper.....	\$0 40
----------	--	--------

Send your order or call and purchase one of Mark Twain's Scrap Books, AND USE NO OTHER. Copies will be sent by mail or express, prepaid, on receipt of price.

Abb. 1: Zwei Seiten aus dem Werbeprospekt, den Mark Twain für sein Scrapbook entwarf, Virginia University Library Special Collections; vgl. Stephen Railton: *Mark Twain In His Times*, Virginia University (Online-Publikation).

Im Jahr 1872 meldet Mark Twain das Patent für ein selbstklebendes *Scrap Book* an,<sup>7</sup> ein Buch ohne Worte, das ihm im Vergleich mehr Einkommen verschafft als alle seine anderen Arbeiten. Twains selbstklebende Alben verstärken die Verbindung von Projektionsfläche und den sich dort fixierenden Projektionen. Er erfindet den Kleber, um, wie er sagt, »to economise the profanity of this country«<sup>8</sup>. Twains unterschiedliche Entwürfe für seine *Patent Scrap Books* rücken mögliche Ordnungssysteme in den Vordergrund und beschränken das freie Spiel der Schnipsel auf den Untergrund. Aus Gründen der Praktikabilität werden unterschiedliche Gummierungen für zwei- oder dreispaltige Bücher angeboten sowie eigene Systeme für Autoren (hier wird davon ausgegangen, dass Rezensionsschnipsel eingeklebt werden) und wieder andere Systeme für jene, die Bilder kleben möchten. (Abb. 1)

7 Helfand: *Scrapbooks* (Anm. 4), xix.

8 Stephen Railton: »MT's Most Profitable Book?«, <http://etext.virginia.edu/railton/marketin/scrpbook.html> [29. 3. 2011]

Wie wir sehen werden, gibt es hier Anschlussstellen an die *Scrapbooking*-Kultur des 21. Jahrhunderts. Geänderte Produktionsbedingungen spiegeln sich schnell in den Scrapbooks exemplarisch wider: Mit der billigen Reproduktionstechnik der Chromolithographie finden ab dem Ende des 19. Jahrhunderts die bunten Schnipsel Eingang in die Scrapbooks. Später wird die Kommerzialisierung der Fotografie neue Möglichkeiten zur Gestaltung von *Scrapbooks* eröffnen, wenn beispielsweise gefundenes Material mit persönlichen Schnappschüssen kombiniert wird.

Um 1900 etablieren sich Scrapbooks endgültig als populärkulturelle Belege exzessiver Obsessionen und individueller Alltagsgeschichten. Die klassifizierende Wissenschaft schlägt dafür folgende Einteilung vor: Leigh Ina Hunt spricht von *biographical scrapbooks* und *collectible scrapbooks*.<sup>9</sup> Bei *collectible scrapbooks* handelt es sich um Werke, die sich auf ein Thema oder eine Persönlichkeit konzentrieren und in denen damit verbundenes Material verschiedenster Art gesammelt wird. *Biographical scrapbooks*, die im 20. Jahrhundert an Bedeutung gewinnen, sind Alben, in denen das Leben der Scrapbook-Gestalter oder das ihnen nahestehender Personen dokumentiert wird.

Das Gestalten der individuellen Scrapbooks mag als eine Form dessen, was Henry Jenkins als *textual poaching* bezeichnet, angesehen werden. Während die Bedeutung der gesammelten Materialien in herkömmlichen Alben wie Fotoalben, Briefmarkenalben und Poesiealben meist erhalten bleibt und unverändert reproduziert wird, werden in Scrapbooks durch das Sammeln und Kombinieren von teilweise bereits vorhandenen Materialien auf eine kreative und oft auch kritische Art und Weise neue Bedeutungen und Bezüge geschaffen.

Die Vielfalt der Schnipsel ermöglicht in einem Scrapbook die Spannung individualisierten Gegenüberstellens völlig ungebunden von jeglicher Reglementierung, die durch das Genre Fotoalbum oder Poesiealbum vorgegeben wäre. Die dadurch vorgegebene Offenheit macht auch eine Form von haptischer Materialität möglich, wenn die Ebene der Zweidimensionalität gesprengt wird und mehr Sinne einbezogen werden und aus Greifen schnell Begreifen werden kann. Helfand beschreibt in ihrer Geschichte der Scrapbooks wunderbar individuelle Oppositionen, die sie in Scrapbooks gefunden hat, »a wrapped toothpick next to an obituary ... or a gum wrapper next to a college diploma«.<sup>10</sup>

Die bisweilen sehr fassbaren Schnipsel in Scrapbooks – Helfand erwähnt auch »loose earrings, gobs of candle grease« oder »long-ago-extinguished cigarette butts«<sup>11</sup> – tanzen als Revue von Dingen über die Seiten und legen in ihrer Zufälligkeit die Funktionsweise von Erinnern dar. Geordnet unorganisiert ordnen sich die Schnipsel des Scrapbook wie die Erinnerungsfetzen während der Freud'schen

9 Hunt: »Victorian Passion« (Anm. 2), 61 ff.

10 Helfand: *Scrapbooks* (Anm. 4), 56.

11 Ebd., 113.

Traumarbeit zu Bildern an.<sup>12</sup> Die Blätter und Doppelseiten des Scrapbook bieten somit manifeste übersichtliche Darstellungen individueller und zeitlich kontingenter Gefühlstrukturen, um den Begriff von Raymond Williams zu verwenden. Im Schneiden, Arrangieren und Kleben fügen sich die gesammelten Schätze zu einer neuen höchst individuellen räumlichen und zeitlichen Ordnung, zu einem neuen Individualchronotop. Mit ihren *objets trouvés* trägt sich Erinnerung zu einer episodischen Zeit zusammen, mit Schwerpunkten in den Ritualen des erinnerungswürdigen Alltags, der sich um die Eckpfeiler Geburt, Hochzeit, Tod und die Feste des Jahreskreises rankt, was besonders für jene Bücher gilt, die eigene Biographien im Vordergrund haben.

Ein biographisches Scrapbook ist aber nie ein Tagebuch, denn die genrebedingte formale Ausgestaltung verlangt nicht nach langen Textpassagen in Form einer therapeutisch wirksamen Beichte. Es braucht zu keinen Konfessionen zu oder über die Traumbilder und Projektionen zu kommen. Das Anordnen und die damit erzielte visuelle Übersicht genügen als Erkenntnisgewinn, der nächste Schritt ins Bereden und Zerreden muss nicht getan werden. Die Schnipsel werden auf der Seite angeordnet, dort liegen sie dann bloß und offen aus und bleiben so. Damit umgibt die Scrapbooks ein Hauch der Sehnsüchte nach dem Ganzen, wobei das Wissen über dessen Vergänglichkeit mitreflektiert wird. *Scrapbooker* machen sich die sie umgebenden Fragmente zu eigen, um sie im übersichtlichen Glanz der Scrapbook-Seiten in einer flüchtigen Gesamtheit zu fixieren, so lange, bis man umblättert.

Im Roman *The English Patient* (1992) von Michael Ondaatje spielt ein *Scrapbook* eine wichtige Rolle. László Almásy, der Protagonist des Romans, hat eine Ausgabe der *Historien* des Herodot *grangerized*, indem er das Buch mit Fotos und Zeitungsausschnitten beklebt, freie Ränder mit Zeichnungen befüllt sowie Grafiken und kleine Aquarelle einlegt und damit in die Geschichten des Herodot seine Geschichten einschreibt. Überdies wiederholen Teile der Handlung des Romans die Geschichten des Herodot, dessen *Historien* damit als Palimpsest aufleuchten und trotz der Interventionen von Almásy durchscheinen. Zugleich verhandelt Almásys Herodot ein wesentliches Kennzeichen der Scrapbooks in Bezug auf deren gesellschaftlichen Stellenwert. Almásys *Scrapbook*, wie Scrapbooks im Allgemeinen, füllen die vielen kleinen Lücken, die das große Narrativ der Geschichtsschreibung offenlassen muss. »This history of mine«, Herodotus says, »has from the beginning sought out the supplementary to the main argument.«<sup>13</sup> Scrapbooks erzählen also die individuellen Geschichten, die, wie es im obigen Zitat heißt, Supplemente zur Hauptgeschichte sind. Als Supplemente schmiegen sie sich um die chronikwürdigen Ereignisse, breiten sich aus und vergrößern und erweitern damit den Blick auf eine Epoche. Bedingt durch

<sup>12</sup> Ebd., xix.

<sup>13</sup> Michael Ondaatje: *The English Patient*, London 2004, 126.

die Supplementstruktur wird aber auch deutlich, dass die große Erzählung die Schnipselsammlung der Scrapbooks benötigt, um überhaupt Sinn zu machen.

Und über die Scrapbooks erhält die große Erzählung der Geschichte auch die Perspektive der Frauen zurück, denn wie Jessica Helfand in ihrer Monographie deutlich zum Ausdruck bringt, sind *Scrapbooks* weiblich konnotiert. Scrapbooks als Orte des Weiblichen, als Repositorien des Alltäglichen, des Trivialen und der kleinen Geschichten stellen keinen Anspruch an die Hochkultur. Dann kann es natürlich passieren, dass alles, was in die Nähe dieser Sammelsurien kommt, an kulturellem Kapital verliert und abgewertet wird. »Scrapbook Art« nennt Henry James beispielsweise verächtlich die Ästhetik der Innenräume von Poynton, dem Landhaus im Zentrum von *The Spoils of Poynton* (1897).

An weibliche Industria bindet sich ein weiteres Merkmal der Scrapbooks, die uns nun ins 21. Jahrhundert führt. Während bei herkömmlichen Alben wie Fotoalben das endgültige Resultat, d. h. das fertige Album, im Vordergrund steht, wird in der englischen und amerikanischen Tradition des Scrapbook dem Gestaltungsprozess eine bedeutende Rolle beigemessen.<sup>14</sup> Dieser Schwerpunkt auf der Aktivität des Gestaltens eines Scrapbook spiegelt sich auch in der Verwendung des Wortes *scrapbook* als Verb im englischen Sprachgebrauch wider.<sup>15</sup> Beim *Scrapbooking* sind weiblich konnotierte Handfertigkeiten gefragt, wenn kunstvolle Nahtführungen die einzelnen Blätter verbinden und gestickte Rahmen und Ornamente die *Scraps* auf ihrer Unterlage befestigen.

Im 19. Jahrhundert setzten sich Frauen aus der Mittel- und Oberschicht in ihren Salons zusammen und zeigten und tauschten ihre *scraps*. Ähnliches passiert heute, Frauen kommen zum Gestalten in Bastelrunden zusammen. Was sich geändert hat, ist der Zweck des Zusammenkommens – damals ging es um die Schnipsel und deren Inhalte, heute geht es um das Buch selbst und dessen Ausstattung. *Scrapbooking* im 21. Jahrhundert bezeichnet die Herstellung eines hochornamentalen Buchs aus Versatzstücken der Scrapbook-Industrie. (Abb. 2) Fingerfertigkeit ist gefragt und vor allem Wissen über Klebematerialien, Schneidwerkzeuge und Besorgungsquellen.



Abb. 2: Seitenansicht eines mit diversen *embellishments* verzierten student's scrapbook [<http://www.news.cornell.edu/stories/June07/scrapbooksKammen.html>, 18.12.2011].

Zur Grundausrüstung zählen Karton und farbiges Papier, Klebstoffe, Stempel und Stanzer, Schneidwerkzeug und vor allem *embellishments*,

<sup>14</sup> Helfand: *Scrapbooks* (Anm. 4), 160 ff.; Hunt: »Victorian Passion« (Anm. 2), 46.

<sup>15</sup> Eine der frühesten Erwähnungen des Begriffs »scrapbook« als Verb findet sich in einem am 12. November 1879 verfassten Brief von Mark Twain an seine Ehefrau Olivia Clemens: »Please put the enclosed scraps in the drawer and I will scrap-book them« (Mark Twain: *Mark Twain's Letters 1*, ed. Albert Bigelow Paine, New York 1917, 369).

wie Knöpfe, Borten und Litzen, die alle industriell vorgefertigt und vorsortiert sind. Für 149,99 Dollar kann beispielsweise auf [scrapbook.com](http://scrapbook.com) Erinnerung en gros als *Making Memories – Fabrique Collection* käuflich erworben werden. Damit bekommen die Rahmen für Erinnerungen auch gleich erschwingliche Preistafeln. *Scrapbooker* des 21. Jahrhunderts treffen sich auf *Scrapbook*-Messen und Börsen, wo die prächtigen Hüllen für Erinnerungen en gros und en détail gestaltet, verkauft und getauscht werden. Auf Veranstaltungen, wie der jährlich stattfindenden *Memory Expo*,<sup>16</sup> stellt sich nicht mehr die Frage nach *Whatchamacallit*, denn da finden Artikel wie *Me Mini Album* oder *Remember Then* reißenden Absatz.

Im 21. Jahrhundert bedeutet *Scrapbooking*, eine Hülle aus vorgefertigtem Material zu erzeugen. Es wird geschnitten, gestanzt und geklebt, und ganze YouTube-Seiten<sup>17</sup> widmen sich ausführlichen Bastelanleitungen. Das Individualisierte ist nun die Hülle, die einmal reine Projektionsfläche war. Bei dieser Hülle haben aber die *scraps* in Form von vorgefertigten Projektionen aus einem reichen Marktangebot die Vorherrschaft gewonnen. Es gibt keine weißen leeren Blätter mehr, auf denen sich gesammelte oder gefundene *scraps* entfalten könnten. Was einmal die eigentlichen *scraps* waren, die individuellen Fotos, Eintrittskarten, Ansichtskarten, Zeichnungen oder kleinen Texte, sind nur mehr sekundäre Staffage. Ein perfekter Rahmen aus industriell vorgefertigten Scrapbook-Materialien soll Wirkung erzeugen, was darin wirkt, ist austauschbar. Mark Twain hätte seine Freude gehabt, schließlich hat er mit seinen patentierten Gummierungen das Rahmenbauen und Vorgeben von Ordnungen eingeleitet und sein Ziel, »to economise the profanity of this country«, hat er auch wirklich gut erreicht.<sup>18</sup>

16 <http://www.midlandcareconnection.org/Page.aspx?pid=849> [29. 3. 2011].

17 <http://www.youtube.com/watch?v=yFlwx31pK5k> [29. 3. 2011].

18 Ich bedanke mich bei Eugenie Theuer für ihre vorbildliche Recherche und Editionsarbeit.

*Album Amicorum –  
Gruppenkonstitution –  
Netzwerke*





Werner Wilhelm Schnabel

Das Album Amicorum

*Ein gemischtmediales Sammelmedium und  
einige seiner Variationsformen*

»Referam te in album meorum amicorum. Ich will dich in das register darinn meine freund stehen / zeychnen.« Mit dieser Wendung und ihrer Übersetzung, die Georg Dasypodius in sein 1537 erstmals erschienenes »Dictionarium« aufgenommen hat,<sup>1</sup> scheint der Gegenstand, um den es hier geht – das Album Amicorum –, historisch hinreichend hergeleitet zu sein. Ja mehr noch: Schon 1521 hatte Martin Luther den berühmten Wiener Humanisten Johannes Cuspinian gebeten, ihn »in tuorum album« aufzunehmen,<sup>2</sup> und nochmals sechs Jahre früher hatte Willibald Pirckheimer dem gleichen Empfänger gedankt, ihn eines Briefes für würdig befunden zu haben und »in album amicorum acceptare«.<sup>3</sup> Ähnliche Aussagen gibt es auch von anderen Gelehrten der Zeit.<sup>4</sup> Andreas Corvinus hat sie später sogar auf Seneca zurückgeführt und ihnen damit die zusätzliche Würde antiker Tradition zugesprochen.<sup>5</sup>

Freilich trägt dieses Bild.<sup>6</sup> Weder Seneca noch Pirckheimer oder Luther haben mit ihren Formulierungen die Realie gemeint, die man in der Forschung heute darunter versteht. Sie hatten eine vom Besitzer geführte Liste, ein matrikelartiges Verzeichnis im Sinn, das die Namen aller »amici« enthielt, oder gar eine erlesene

1 Petrus Dasypodius: *Dictionarium latino Germanicvm Et Vice Versa Germanicolatinum* [...], Straßburg o. J. [1537], s. v. »albus«.

2 Lotte Kurras: *Zu gutem Gedenken. Kulturhistorische Miniaturen aus Stammbüchern des Germanischen Nationalmuseums 1570-1770*, München 1987, 22.

3 *Johann Cuspinians Briefwechsel*, hg. v. Hans Ankwicz von Kleehoven, München 1933, 71.

4 Etwa von Hermann Schoten 1527 (*Jan van der Noot »Stammbuch«*, o. O. 1971, 7) oder Erasmus von Rotterdam (C[hris] L[ambert] Heesakkers u. K[ees] Thomassen: »Het album amicorum in de Nederlanden«, in: *Alba Amicorum. Vijf Eeuwen Vriendschap op Papier gezet: Het Album Amicorum en het Poëziealbum in de Nederlanden*, hg. v. K[ees] Thomassen, 's Gravenhage 1990, 9). Der bisher früheste bekannte Nachweis stammt von Mutianus Rufus 1503 (Franz Josef Worstbrock: »Album«, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 41 (2006), 245-264, hier 257).

5 Andreas Corvinus: *Limpidissima tam docendi quàm discendi Latinam Lingvam scaturigine denuò exsiliens Fons Latinitatis sive Totius Lingvæ Latinae Compendium* [...], 2. Aufl. Leipzig 1627, 52.

6 Vgl. Werner Wilhelm Schnabel: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003, 281-285.

Gruppe verbundener Personen selbst.<sup>7</sup> Der Gebrauch der Sammelform, die später mit der metaphorischen Bezeichnung ›Album Amicorum‹ versehen wurde, bildete sich erst in den späten 1530er Jahren heraus; zunächst hatte man dafür aber noch keinen Namen, sprach schlicht von ›Büchlein‹, ›Büchern‹ oder ›Blättern‹, in die bzw. auf denen man sich selbst handschriftlich mit spezifisch gebauten Texten einzeichnete.<sup>8</sup> Die Übertragung der älteren Metapher auf das neu entstandene Medium war noch in den 1570er Jahren eher sprachspielerischer Natur. Als Appellativ in breiterem Ausmaß durchgesetzt hat sich die syntaktische Fügung erst seit der zweiten Hälfte der 1580er Jahre.

Hingegen wurde die deutsche Bezeichnung ›Stammbuch‹, die aus dem familien- und dynastiegeschichtlichen Bereich stammt, bereits früher, nämlich spätestens in den frühen 1570er Jahren, auf die vielbenützten Alben übertragen. Sie akzentuierte – mehr noch als das lateinische Pendant – die Vorstellung einer matrikelartigen Zusammenstellung, die durchaus nicht nur den Aspekt genealogischer Diachronie, sondern auch den der Synchronie, des Nebeneinanders von Bekanntschaften bzw. deren Notaten, bezeichnete<sup>9</sup> und sich – entgegen anderen Behauptungen<sup>10</sup> – auch in anderen germanischen (etwa im Niederländischen, Dänischen, Schwedischen) und slawischen Sprachen (z. B. im Polnischen) einbürgerte. Über die Eigenart der Alben, über ihre Form und die darin aufgenommenen Notate, über die beteiligten Instanzen und deren Intentionen vermitteln beide Bezeichnungen aber erwartungsgemäß keine detaillierteren Informationen. Das sollte auch davor warnen, der populären Auszeichnung als ›Freundschaftsbuch‹ allein zentrale Bedeutung zuzumessen, zumal die Geschichte der sich wandelnden Freundschaftskonzepte immer mitbedacht werden muss.<sup>11</sup>

7 Wortgeschichtlich grundlegend Worstbrock: »Album« (Anm. 4).

8 Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 275 ff.

9 Ebd., 285-295.

10 Wolfgang Klose: *Das Album Amicorum (»Stammbuch«) des Magisters Abraham Ulrich, Theologe in Zerbst, und seines Sohnes David, öffentlicher Notar in Zerbst, zwischen 1549 und 1623*, Karlsruhe 1997, 9.

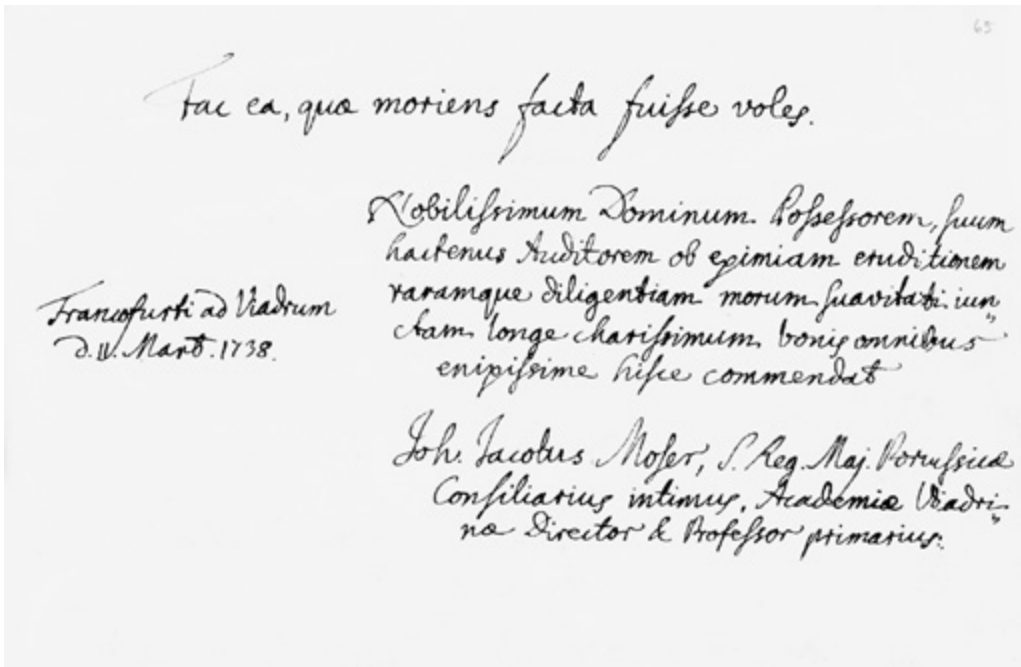
11 Vgl. etwa A[lexander] von Gleichen-Rußwurm: *Freundschaft. Eine psychologische Forschungsreise*, Stuttgart o. J. [um 1925]; Wolfdietrich Rasch: *Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts. Vom Ausgang des Barock bis zu Klopstock*, Halle, S. 1936; dazu Wolfgang Adam: »Wieder gelesen: Wolfdietrich Rasch: Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts«, in: *Ars et Amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift für Martin Bircher zum 60. Geburtstag am 3. Juni 1998*, hg. v. Ferdinand van Ingen u. Christian Juraneck, Amsterdam/Atlanta 1998, 41-55. Ferner Heinz Wilms: *Das Thema der Freundschaft in der deutschen Barocklyrik und seine Herkunft aus der neulateinischen Dichtung des 16. Jahrhunderts*. Phil. Diss. Kiel 1962; Friedrich H. Tenbruck: »Freundschaft. Ein Beitrag zu einer Soziologie der persönlichen Beziehungen«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 16 (1964), 432-456; Walter Rüegg: »Christliche Brüderlichkeit und humanistische Freundschaft«, in: *Ethik im Humanismus*, hg. v. dems. u. Dieter Wuttke, Boppard 1979, 9-30.

Wortgeschichtliche Rekonstruktionen und Kontextualisierungen können etwas über die Konzepte, Vorstellungen und Konnotationen der Sprachverwender aussagen (›Begriffsgeschichte‹), mehr noch über ihre ludifikatorischen Fähigkeiten bei der Bezeichnung bislang namenloser Dinge. Über die Bestimmung der Dinge selbst, ihre Entstehung, Ausprägungen und Funktionen (›Sachgeschichte‹) erlauben sie aber keine zuverlässigen Angaben. Das ist auch im Fall des *Album Amicorum* oder Stammbuchs nicht anders. Angesichts der komplexen Entwicklungsgeschichte und der im Laufe der Zeit sehr unterschiedlichen Funktionszuweisungen hat sich eine Gegenstandsbestimmung deshalb primär an dem zu orientieren, was die Zeitläufte einigermaßen unverändert überdauert hat: nämlich am greifbaren Medium selbst, den in ihm zusammengetragenen Sammelobjekten und den Verwendungszusammenhängen, die sich über zeitbedingte und gegebenenfalls interessenbestimmte Funktionsaussagen hinaus in verschiedenen Nutzermilieus feststellen lassen.

Dabei erweist sich das *Album* (als übergeordnete Sammelform) zunächst einmal als ein buchförmiges oder an der Buchform orientiertes Medium, das der Aufnahme bestimmter, oft gemischtmedialer Sammelobjekte dient. Im Fall des *Album Amicorum* bestehen diese Objekte in erster Linie aus autographen Texteinträgen, die von einer Mehrzahl nicht mit dem Albumhalter identischer Personen stammen, meist an unterschiedlichen Orten entstanden sind, überwiegend nur eine, allenfalls zwei beschriebene Seiten umfassen und eine bestimmte Struktur aufweisen.<sup>12</sup> Die Inskriptionen bestehen nämlich aus einem im weiteren Sinne ›poetischen‹ Textteil, der oft sententiöser, gnomischer Art ist oder sich der epigrammatischen Form bedient. Eine oder mehrere Sentenzen, Gedichtzeilen oder auch kurze Prosatexte statuieren apodiktisch bestimmte Einsichten oder Gesetzmäßigkeiten, regen zum Nachdenken an oder fordern appellativ zum Befolgen von Maximen auf. Inhaltlich dominant sind dabei Aussagen über (religiös und moralisch) richtiges Verhalten oder den Zustand der Welt; neben der Formulierung von Wertvorstellungen und Maximen der Lebensklugheit gehören in späterer Zeit aber oft auch Auseinandersetzungen mit persönlichen oder kollektiven Lebenssituationen oder mit der Beziehung zwischen Schreiber und Empfänger zum stammbuchtypischen Kanon.

Instrumentalisiert werden diese meist kurzen Textpartikel durch einen Zueignungsteil, der nicht selten länger ist als der eigentliche Textteil. Er verweist in aller Regel deiktisch auf den Textteil zurück und funktionalisiert diesen auf einen bestimmten Verständnis- und Verwendungszusammenhang hin. Oft nennt er noch einmal den Adressaten, enthält aber ansonsten Aussagen über Stellenwert und Funktion des voranstehenden Literaturpartikels. Obwohl die in diesem Zusammenhang verwendeten Formeln weitgehend topisch sind, lassen sie in Gestaltung und Nuancierung doch Aussagen über die Nähe der Beziehung zwischen den beiden Kommunikationspartnern und über bestimmte Verwendungszusammenhänge der Inskription zu. Abgeschlossen werden diese dedizierenden und funktionalisie-

<sup>12</sup> Eingehender dazu Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 58-114.



Stammbucheintrag Moser, typische Form eines professoralen Eintrags aus dem früheren 18. Jahrhundert (Privatbesitz).

Der Eintrag lässt auf eine engere persönliche Verbindung des Schreibers zum Empfänger schließen. Die Inskription – ganz in der Gelehrtensprache verfasst – enthält als Textteil eine appellative Sentenz, die auch in ihrer verdeutschten Fassung heute noch geläufig ist (›Tue, was Du, wenn Du stirbst, wünschen wirst getan zu haben‹; ähnlich Christian Fürchtegott Gellert: *Geistliche Oden und Lieder*, 1757: Vom Tode, V. 7f.). Der Adressat, der hier – wie oft – nicht namentlich, sondern nur in seiner Funktion als Albumbesitzer genannt wird, erhält eine besondere Auszeichnung nicht nur durch die ehrende Benennung seiner ›edlen‹ Herkunft, sondern mehr noch durch den Hinweis auf den ›Schüler‹-Status, der persönliche Nähe signalisiert. Überdies werden ihm, durch die nahe und ausdrücklich schon länger bestehende Bekanntheit untermauert, herausragende Bildung, seltene Sorgfalt und vorbildliche Sitten attestiert. Dem durch ein solches Übermaß an positiven Eigenschaften Ausgezeichneten empfiehlt sich der Schreiber aufs eifrigste. Dabei nennt er wie üblich seinen Namen erst am Ende der aus einem Satz bestehenden Zueignungspassage und verzichtet im Anschluss daran nicht auf die Anführung seiner prominentesten Titel (in absteigender Folge). Sie weisen den seinerzeit berühmten Staatsrechtler Johann Jacob Moser (1701-1785) als königlich preußischen Geheimen Rat, als Rektor der Universität Frankfurt an der Oder und als Professor primarius der dortigen Juristischen Fakultät aus – Ämter, die der streitbare und überzeugungstreue Jurist allerdings wenig später nach einem Streit mit seinem Dienstherrn aufgab. Datiert ist der Eintrag aus Frankfurt a. d. O. auf den 2. März 1738.

Beim Empfänger dieser geradezu als rühmendes Zeugnis dienenden Inskription handelte es sich um den aus Pillau stammenden Studenten der Juristerei und Mathematik Johann Wilhelm Bergius (1713-1765), der später als Hofrat in Berlin tätig und eng mit den Kreisen der aufklärerischen Literaten in der preußischen Hauptstadt vernetzt war. Das Album wurde zwischen 1738 und 1741 in Frankfurt a. d. O., Hartensdorf, Berlin, Leipzig und Halle geführt.



Stammbuchblätter mit standestypischen Eintragungsmustern (Privatbesitz).

Beide Stammbuchblätter zeigen Ausprägungen eines Eintragstypus, der im Allgemeinen dem adeligen Milieu zugeschrieben wird. In zentraler Mittelposition lenkt das gouachierte Wappen die Aufmerksamkeit auf sich; oft sind die Textbestandteile in aquarellierte Schriftbänder oder Rollwerkkartuschen eingeschrieben worden. Die Bildeinträge orientieren sich an den Notationskonventionen von Wappenbüchern, wie sie in standesbewussten Adelsfamilien häufiger geführt wurden. In diesem Fall gehörten zumindest die Inskribenten allerdings nicht zu dieser sozialen Gruppe; die Verwendung des standesspezifischen Eintragungsmusters diente hier eher dazu, soziale und kulturelle Nähe zu den Führungsschichten zu markieren, denen auch der Altbesitzer entstammte.

Im linken Eintrag hat sich der Inskribent mit einer Sentenz verewigt, die als etwas leichtsinnig konnotiert war und v.a. in zeitgenössischen Adelsalben recht häufig anzutreffen ist (»Glück vnd vnglück Ist alle morgen mein früstuck«). Anders als das Eintragmodell nahelegt, handelte es sich bei dem Einträger aber wohl um einen Handelsgesellen. Stephan Schwertmann, der sich hier am 19. Februar 1616 verewigte, stammte ursprünglich aus Bamberg und lässt sich ab 1623 als Handelmann und Genannter des Größeren Rates in Nürnberg nachweisen. Er ist wohl im Seuchenjahr 1632 gestorben.

renden Passagen durch eine Sprachhandlungsformel, die den Akt der Niederschrift meist als ›Festhalten‹, ›Schenken‹, ›Widmen‹ oder ›Sich-Empfehlen‹, aber auch als Aufforderung oder Mahnung akzentuiert. Es folgt die Unterschrift des Inskribenten, der selten vergisst, sich über seinen Namen hinaus mit genaueren Angaben zu seiner Herkunft und seinem gesellschaftlichen Status zu identifizieren. Enthalten sind ferner regelmäßig Orts- und Datumsangabe der Niederschrift. Ergänzt werden können diese mehr oder minder obligatorischen Eintragsbestandteile durch weitere Textbausteine wie etwa ein Symbolum, stichwortartige Memorabilia, kurze Konjunktionsformeln oder ligierte Initialen als Personensiglen oder Segensformeln. Als besondere Auszier dienen Bildbeigaben in ganz unterschiedlichen künstlerischen Techniken, gelegentlich auch dingliche Objekte (etwa Haarlocken) oder musikalische Notationen.

Die Stammbuchinskription kann strukturell somit als ›pragmatisierter Text‹ beschrieben werden: Das ›poetische‹ Textpartikel weist nicht nur eine eigene Aussage und ein gegebenenfalls genau kalkuliertes lebensweltliches Anspielungspotential auf,<sup>13</sup> sondern wird explizit für verschiedene, noch näher zu beschreibende Funktionen instrumentalisiert. Das Stammbuch wiederum kann als Sammelform verstanden werden, die speziell für die Akquisition und Aufnahme derartiger Gefügetexte bestimmt ist. Entsprechende Profile ließen sich übrigens auch für zahlreiche weitere Sammelformen entwickeln, die in manchem verwandt sind, sich aber in bestimmten pragmatischen Eigenschaften mehr oder minder deutlich von den *Alba Amicorum* unterscheiden:<sup>14</sup> das Besucherbuch (in gastronomischen Einrichtungen, Ausstellungen oder Sehenswürdigkeiten) etwa oder das Gipfelbuch, Karzerbuch und Gesellschaftsbuch, das *Album d'hommage*, *Album gratulatorium* und die Festschrift, das Willkommbuch und Gästebuch, der *Liber adoptivus* und die ganze Breite anthologischer Sammelformen literarischer oder expositorischer Texte (Familienbücher, Hausbücher, Tagebücher, Geschlechterbücher, Chroniken, Matrikeln, Gebetsverbrüderungsbücher, Seelbücher, Nekrologien, Aufschwörbücher, Bruderschaftsbücher etc.). Nimmt man die zahlreichen Sammelformen primär nichtliterarischer Objekte wie Foto-, Postkarten-, Sammelbilder- und Briefmarkenalben oder Herbarien hinzu, so ist damit ein ganzer Kosmos möglicher Erscheinungen (und ihrer möglichen künstlerischen ›Verarbeitung‹) abgesteckt, die einer präziseren wissenschaftlichen Bestimmung und Abgrenzung noch harren.

13 So in jüngster Zeit anhand verschiedener Modellanalysen überzeugend Walther Ludwig: »Bildungsreise und Stammbuch des Schlesiens Wolfgang von Rechenberg zu Pürschkau und die Tübinger Adelsakademie im frühen 17. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 67 (2008), 63-127; Walther Ludwig: *Beispiele interkonfessioneller Toleranz im 16.-18. Jahrhundert. Zwei humanistische Stammbücher und die christlichen Konfessionen*. Hildesheim/Zürich/New York 2010; Walther Ludwig: »Der Dreißigjährige Krieg und Schweden in drei zeitgenössischen Stammbüchern deutscher Studenten«, in: *Neulateinisches Jahrbuch* 12 (2010), 225-260.

14 Schnabel: *Das Stammbuch*, 201 f., 203-208.

Uns sollen hier freilich ausschließlich die Alba Amicorum im Sinne der Stammbücher interessieren. Sie haben im Laufe einer fast 500-jährigen Geschichte erwartungsgemäß unterschiedliche Ausprägungen erfahren, die nicht nur von kulturgeschichtlichen Kontexten und ›Zeitmoden‹ abhängig waren, sondern auch von den gesellschaftlichen Milieus, denen sich ihre Träger jeweils zugehörig fühlten. Gleichwohl haben sie die vorgestellten Bestimmungsmerkmale weitgehend unverändert beibehalten, so dass von einer gemeinsamen Entwicklungsgeschichte dieser Sammelform ausgegangen werden kann.

## 1. Alben aus dem Umfeld Luthers

Die Ursprünge der Stammbuchsitte werden heute einvernehmlich im Umkreis der Wittenberger Reformatoren lokalisiert. Seit Mitte der 1530er Jahre entwickelte sich im Kreis der Anhänger Luthers und seiner Weggefährten die Sitte, die bewunderten Theologen um handschriftliche Notate zu bitten, die man offensichtlich als Erinnerung an den Umgang mit den Reformatoren bewahren wollte.<sup>15</sup> Dabei hatten die Alben aus dem Umfeld Luthers zunächst noch keine einheitliche äußere Form. Oft nutzte man dafür bereits gebundene Bücher, denen Lagen mit Leerblättern vor- und nachgebunden waren. Besonders häufig fanden in solchem Zusammenhang die »Loci theologici« Philipp Melancthons Verwendung, der auch selbst einer der begehrtesten Schreiber war; aber auch sonstige theologische Literatur, ja selbst profane Schriften dienten als Sammelmedium für die begehrten Notate. Beliebt war aber auch die Vorlage einzelner Blätter, die man später nicht selten in eine Bibelausgabe einbinden ließ. Häufig fanden sie etwa in den großformatigen und kostspieligen Medianbibeln von 1541 einen repräsentativen Ort, der zugleich auch die Wertschätzung der Autographen markierte. Sie wurden später als eine Art ›protestantischer Reliquien‹ über Generationen weitervererbt und finden sich heute vergleichsweise häufig noch in öffentlichen Sammlungen, ohne immer als frühe Alba Amicorum identifiziert zu sein.

Noch ohne Belang war in dieser Frühphase das Format der Blätter, das sich erst später auf leicht transportable Größe reduzierte. Vorherrschend waren zunächst vielmehr Quart- oder gar Folioformate, die auch relativ umfangreiche Inskriptionen zuließen. Dementsprechend sind die frühen Wittenberger Einträge meist deutlich ausführlicher als die späteren, überwiegend gnomischen Notate. Die Theologen formulierten überwiegend exegetische Texte: ein kurzes Schriftzitat thema-

15 Otto Albrecht: »Kritische Bemerkungen zur Überlieferung der stammbuchartigen Buch- und Bibeleinzeichnungen Luthers«, in: *Archiv für Reformationgeschichte* 14 (1917), 161-186; Wilhelm Krag: »Wittenberger Stammbucheinträge in der Bayerischen Staatsbibliothek München«, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 42 (1925), 1-8; Hans Volz: »Die Bibeleinzeichnungen der Wittenberger Reformatoren. Eine buchgeschichtlich literarhistorische Studie«, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1971, 122-137; Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 244-274.



tisierte nicht selten zentrale Lehrpositionen der Wittenberger Reformation; ihm folgte dann eine längere auslegende Passage, die wohl in der Regel einen unmittelbaren Bezug zur Lebenssituation des Empfängers aufwies.<sup>16</sup> Von Melanchthon ist ausdrücklich belegt, dass er die neue Sitte sehr ernst nahm und sich große Mühe gab, für die Bittsteller passende Texte und Applikationen zu finden.<sup>17</sup> Wegen ihres impliziten inhaltlichen Aktualisierungs- und Konkretisationspotentials, das den Adressaten durchaus bewusst war, konnten diese frühen Inskriptionen auf eine ausführliche instrumentalisierende Dedikationspassage ohne weiteres verzichten. Eine bloße Scriptum-Formel und die Unterschrift stellten die Regel dar; aber auch ausführlichere Zueignungen lassen sich in Wittenberg immer wieder nachweisen.

Das exegetische Eintragungsmuster Luthers und Melanchthons mit seiner dyadischen Struktur wirkte rasch stilbildend in der näheren Umgebung der Reformatoren. Es wurde von zahlreichen anderen Theologen in Wittenberg und anderswo übernommen und kam erst mit dem Absterben der involvierten Generation in den 1560er Jahren aus der Übung. Schon früh wurden solche Eintragungstexte auch aus inhaltlichen Gründen gesammelt; Johann Aurifaber hat sie nicht nur in einer eigenen gedruckten Sammlung zusammengestellt, sondern sie z. T. auch in den von ihm dokumentierten »Tischreden« Luthers überliefert; auch Georg Rörer hat 1547 eine ähnliche Sammlung vorgelegt, die den erbaulichen und lehrhaften Charakter der Belege akzentuierte. Aus persönlich zugeeigneten, seelsorgerlich motivierten Texten wurden durch den Medienwechsel und den Verzicht auf die konkrete Adressierung Schriftauslegungen mit allgemein konsolatorischem Charakter, die auch einer breiteren Öffentlichkeit nützlich sein sollten. Neben dieser vorherrschenden exegetischen Eintragsform haben die Reformatoren vereinzelt übrigens auch bereits gnomische Muster verwendet, wie sie später dominant werden sollten.

Die dezidierte Ausrichtung auf die Wittenberger Ursprünge der Stammbuchsitte, die – erkennbar nicht nur an den rekonstruierbaren Adressaten, sondern auch an der Sprachwahl – zunächst nicht primär universitär,<sup>18</sup> sondern bekenntnismäßig verortet war, begann sich freilich bereits im Laufe der 1550er Jahre aufzuweichen. In dem Maße, wie sie von einer akademischen Trägerschaft übernommen wurde, die auch für die Verbreitung in andere europäische Länder ausschlaggebend war, wurden nicht nur die territorialen und die sprachlichen Grenzen überschritten,

16 Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 260-263. Vgl. weiter Volz: »Bibeleinzeichnungen«, 129; Hans-Peter Hasse: »Wittenberger Theologie im ›Stammbuch‹. Eintragungen Wittenberger Theologen im Album des Wolfgang Ruprecht aus Eger«, in: *Humanismus und Wittenberger Reformation. Festgabe anlässlich des 500. Geburtstages des Praeceptor Germaniae Philipp Melanchthon am 16. Februar 1997*, hg. v. Michael Beyer, Günter Wartenberg u. Hans-Peter Hasse, Leipzig 1996, 89-120, hier 92.

17 Joachim Camerarius: *De Philippi Melanchthonis Ortu, Totius Vitae Curriculum Et Morte* [...], Leipzig o. J. [2. Aufl. 1566], 63.

18 So in offenbar nur partieller Kenntnisnahme der Sach- und Forschungsgeschichte neuerlich Worstbrock: »Album« (Anm. 4), 261, 263.

sondern auch die der Konfession. Auch wenn die Mehrzahl der Stammbücher immer von protestantischen Haltern geführt wurde, scheint der Reiz der Sammel-tätigkeit doch gerade unabhängig vom Bekenntnis über die Universitäten weitervermittelt worden zu sein. Gerade unter Studenten der katholischen Theologie, die später z. T. hohe Kirchenämter innehatten, lässt sich zeitweilig eine ausgesprochene Beliebtheit der Stammbuchführung belegen.<sup>19</sup>

## 2. Alben aus dem Adelsmilieu

Zu diesem kulturellen Renommee- und Bedeutungsgewinn trug nicht zuletzt wohl auch das Florieren der Stammbuchsitte innerhalb der Aristokratie bei. Die Alben aus dem Adelsmilieu konnten nämlich an eine standesspezifische Tradition anknüpfen, die den nun Verbreitung findenden »Philotheken« (»Freundessamm-lungen«) durchaus verwandt war. Seit dem 15. Jahrhundert hatten adelige Familien Gästebücher geführt, in denen Einträge unterschiedlicher Art festgehalten wurden.<sup>20</sup> Nicht selten handelte es sich dabei um (weltliche) Liedersammlungen, zu deren Einzeltexten Besucher formelhafte Zueignungen mit Liebesgrüßen, Treue-versicherungen oder Widmungen hinzusetzten. Freilich besteht zwischen den Liedertexten und den kurzen Zueignungspassagen kein eindeutig bestimmbarer Zusammenhang, ja die Dedikationsformeln stammen häufig gar von Schreiberhänden, sind also keine Autographen der im Anschluss namentlich genannten Personen.

Daneben finden sich in solchen Gästebüchern häufiger auch charakteristische Minimalinskriptionen, die dann auch in den Stammbüchern des Adels wieder auf-tauchen. Sie bestehen aus bloßen Buchstabenfolgen, die sicher als Abkürzungen für Gnomen fungieren. Ihre Ausdeutung ist allerdings immer problematisch, ja möglicherweise dienten sie sogar der Verschlüsselung einer Botschaft, die anderen Lesern nicht ohne weiteres zugänglich sein sollte. Auch die Unterschriftspassagen sind häufig abgeviert, so dass die Urheber der Einträge oft nicht genau zu eruieren sind. Hinzu kommt, dass die Inskribenten im Umgang mit der Feder nur wenig geübt waren. Unbeholfene Schriftzüge, Singulae litterae und ein nur kleiner Vorrat an zur Verfügung stehenden Zueignungsformeln zeichnen diese Kurzeinträge aus, die gelegentlich von einfachen Strichzeichnungen begleitet werden. Oft sind auf einer Seite zahlreiche solcher Inschriften versammelt, während in den Stammbüchern der übrigen Milieus meist jedem Einträger eine eigene Seite vor-behalten blieb. Inschriften dieser Art sind im späteren 16. und frühen 17. Jahr-hundert insbesondere für die Alben adeliger Damen charakteristisch – angesichts

<sup>19</sup> Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 273 f.

<sup>20</sup> Ebd., 228-232.

der ansonsten dominant männlichen Trägerschichten eine Sondergruppe, die in der Forschung schon verschiedentlich Interesse gefunden hat.<sup>21</sup>

Anders als die Alben akademisch gebildeter Schichten weisen die männlicher und weiblicher Adelige besonders häufig deutschsprachige Gnomen und kurze Gedichte auf. Allerdings lassen sich bei den Angehörigen des Soldatenstandes, die unter den Edelleuten besonders häufig vertreten waren, entsprechend der großen Mobilität und dem ›internationalen‹ Eintragerkreis oft auch französische, italienische oder spanische Inskriptionen finden. Während die Einträge für die Damen vor allem religiöse Themen behandelten, akzentuierten die für die Männer überwiegend innerweltliche Tüchtigkeit, Entschlossenheit und Tapferkeit. Ein spezifisch adeliges Tugendethos findet erst am Ende des 16. Jahrhunderts in breiterem Umfang in die Alben Eingang, wohingegen gerade in den Soldatenstammbüchern vornehmlich die Freuden des freien Lebens und Draufgängertums gepriesen, ja mit spezifischer Kaltschnäuzigkeit auch rüde Verhaltensformen und moralische Indifferenz propagiert werden. Pragmatische, utilitaristische (und damit nicht zwangsläufig moralische) ›Klugheitsregeln‹ hatten hier oft einen höheren Status als ethisch fundierte ›Tugendregeln‹.

Kennzeichen adeliger Alba Amicorum, die wegen ihrer Nutzung auf den standestypischen Kavaliertouren nicht selten ein ausgesprochen kleines, leicht transportables Format aufweisen, ist die vergleichsweise häufige Auszier mit Wappenminiaturen. Diese kamen bereits Mitte des 16. Jahrhunderts auf und spielten trotz der Herstellungskosten eine besondere Rolle für die aristokratische Distinktion und Selbstdarstellung. Die oft fein gemalten Gouachen wurden von spezialisierten Briefmalern angefertigt, in kunstvolle Kartuschen gesetzt und nicht selten auch mit allegorischen Beifiguren oder ornamentalem Schmuckwerk versehen. Die gemischtmedialen Einträge, die in den Adelsalben des 16. Jahrhunderts häufiger waren als in denen anderer Milieus, hatten geradezu das Entstehen einer Gestaltungskonvention für ›Wappeneinträge‹ zur Folge. Am oberen Rand der (klein-, aber noch überwiegend hochformatigen) Seite wurde zunächst die Jahreszahl notiert, in deren Ziffern häufig die Initialen der Ehe- oder Liebespartner hineinkomponiert waren. Darunter folgte dann eine kurze Sentenz oder Buchstabenfolge, während der Hauptteil des Blattes von der Wappenmalerei eingenommen wurde. Erst darunter fand eine knappe Zueignungspassage ihren Platz, die meist noch einmal auf die Datierung am Seitenanfang Bezug nahm. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Bildelemente ein gewisses Übergewicht über die Textelemente erlangten.

Bei besonders kunstvoll komponierten Wappengemälden verselbständigten sich die reichhaltigen Zutaten gelegentlich sogar und drängten das sonst zentral gesetzte Wappen in eine minder prominente Position ab, so dass die Grenze zu Figuren- oder Genredarstellungen mitunter fließend ist. Derartige Motive waren

21 Vgl. etwa Marie-Ange Delen: »Frauenalben als Quelle. Frauen und Adelskultur im 16. Jahrhundert«, in: *Stammbücher des 16. Jahrhunderts*, hg. v. Wolfgang Klose, Wiesbaden 1989, 75-93; Verweise auf zahlreiche Detailstudien bei Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 309f.

gerade bei den weitgereisten Edelleuten nicht selten, die hier Trachten oder bestimmte Lebensgewohnheiten in den besuchten Ländern zur späteren Erinnerung festhalten ließen. Dagegen waren Historiendarstellungen oder allegorische Motive allenfalls dort häufiger, wo die Adeligen ihrerseits eine gewisse Nähe zum Bildungsmilieu beanspruchten. Immerhin bedingte die Einordnung und Entschlüsselung der *res pictae* ein gewisses Wissen um die meist mythologischen Gegenstände oder die Auslegungsverfahren, das nicht bei jedem vorausgesetzt werden konnte.

Für die Alben aus dem Adelsmilieu wurden im 16. Jahrhundert überwiegend Blankalben verwendet. Nur gelegentlich kam es zur Benutzung durchgeschossener Drucke oder von Publikationen, die speziell für die Stammbuchnutzung eingerichtet waren. Unter den Adeligen, die sich nicht ausdrücklich dem intellektuellen Milieu zuordnen wollten und deshalb etwa Emblembücher als Basis für ihre Alben heranzogen, wurden seit den späten 1570er Jahren allenfalls Bilderwerke herangezogen, die mit dem Wappenwesen<sup>22</sup> oder aber mit dem Kriegshandwerk und Waffenübungen<sup>23</sup> zu tun hatten. Nur vergleichsweise selten benutzte man auch Bordürendrucke,<sup>24</sup> die der Einzelinskription mit den vorgegebenen gestochenen Einrahmungen eine repräsentative Anmutung verliehen. Gerade den stets mobilen Militärs kam es meist weniger auf die künstlerische Gestaltung oder die Gelehrtheit der Einträge an, sondern auf die Dokumentation eines weitgespannten und internationalen Kontaktkreises. Sehr kleinformatige, leicht transportable, aber reichgefüllte Stammbücher finden sich freilich nicht nur bei der streitbaren Aristokratie, sondern auch bei Soldaten bürgerlicher Herkunft, für die die Albumpraxis ihrer adeligen Kameraden und Vorgesetzten offensichtlich ein kulturelles Vorbild darstellte.

Ein ganz anderes Erscheinungsbild boten dagegen die Fürstenstammbücher, die gewissermaßen eine Sondergruppe innerhalb der adeligen Alben darstellen.<sup>25</sup> Während die Philotheken des Niederadels in erster Linie für statusgleiche oder ranghöhere Inskribenten gedacht waren, beschränkten sich die der Hocharistokratie überwiegend auf ihresgleichen. Für Personen des täglichen Umgangs reservierte man allenfalls ein weiteres Album, das dann wesentlich weniger prächtig ausgestattet war. Die eigentlichen Fürstenalben nämlich dienten offensichtlich in erster

22 Etwa Jost Amman: *Stamm- und Wappenbuch hochs und nieders Standes*, Frankfurt a. M. 1579; [Philipp Lonicerus:] *Insignia sacrae Caesareae maiestatis ...*, Frankfurt a. M. 1579. Nähere Nachweise zu den Haltern im RAA – *Repertorium Alborum Amicorum. Internationales Verzeichnis von Stammbüchern und Stammbuchfragmenten in öffentlichen und privaten Sammlungen* (<http://www.raa.phil.uni-erlangen.de/>).

23 Etwa: *Diversarum gentium armatura equestris*, Köln 1578 (wechselnd unter den Stechern Abraham de Bruyn und Joos de Bosscher verzeichnet); Caspar Lerff: *Das herrlich freundlich und nachbarlich Freyschiessen, so die ehrenvesten [...] Herren, Cammerer und Rath der Kayserlichen Freyen Reichsstadt Regenspurg [...] gehalten haben im Jahr 1586*, Regensburg 1587; Virgil Solis: *Wappenbüchlein*. Nürnberg 1555. Nachweise im RAA (Anm. 22).

24 Etwa das undatiert in Nürnberg bei Georg Endter gedruckte *Album Amicorum*. Vgl. RAA (Anm. 22).

25 Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 311-314.

Linie Repräsentationszwecken. Anders als die Alben anderer Stände, die überwiegend in jugendlichen Jahren angelegt wurden, wurden sie oft erst in fortgeschrittenem Lebensalter begonnen und sollten insbesondere mit kostbarem Wapen- und Miniaturenschmuck ausgeziert werden. In den oft großformatigen Sammelbänden, für die ganze Illustrationsprogramme entworfen wurden, spielten die handschriftlichen Einträge eine wesentlich geringere Rolle als die Malereien, so dass man die Alben dieser Ausprägung durchaus als portable Kunstsammlungen bezeichnen kann. Bekannt ist die mit großem Aufwand betriebene Akquisitionstätigkeit Herzog Philipps II. von Pommern, der die Bilderwünsche für sein aufwendiges Stammbuch 1616 sogar im Druck verbreiten ließ.<sup>26</sup> Sogar die gewünschten Maler waren den potentiellen Einträgern hier schon vorgegeben. Freilich blieben derartige Kunstalben Sonderfälle, und nach 1630 haben Fürsten auf die Anlage eigener Alben im Wesentlichen verzichtet. Auch als Einträger verschwinden sie spätestens im 18. Jahrhundert aus den Stammbüchern. Offensichtlich schränkten die rigider werdenden sozialen Barrieren ein Zusammentreffen der Landesherrn mit ihren Untertanen, das zum Anlass einer Inskription hätte werden können, immer mehr ein.

### 3. Alben aus dem akademischen Milieu

Während die Stammbücher spezifisch aristokratischer Ausprägung spätestens in den 1620er Jahren weitgehend verschwanden, erwiesen sich die Alben aus dem akademischen Umfeld für die nächsten rund 150 Jahre als das dominante Modell – und zwar unabhängig davon, ob die Halter adeliger oder »bürgerlicher« Herkunft waren.<sup>27</sup> Die in diesem Milieu beheimateten Philotheken knüpften zumindest pragmatisch direkt an die Entstehung der Stammbuchsitte in Wittenberg an. Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Zahl der Einträge aus der Lutherstadt in den Philotheken auffällig hoch, und gerade auch die Verbreitung der Albumpraxis ins Ausland hatte immer wieder hier ihren Ausgangspunkt. Freilich waren die ersten Sammler der Notate keineswegs primär Universitätsangehörige gewesen, sondern Nichtakademiker, Verwaltungsleute oder reisende Adelige. Spätestens Mitte der 1550er Jahre aber wurden die Studenten für die Sitte gewonnen, und fortan erwiesen sich insbesondere die Universitätsstandorte und die Stationen der *peregrinationes academicae* als wesentliche Stützpunkte und Ausstrahlungszentren. Im Milieu der Hochschulangehörigen hatte die Stammbuchsitte ihren

26 Näher Theodor von Mörner: »Das Stammbuch des Herzogs Philipp's II. von Pommern. Zur Kunstgeschichte des XVIIten Jahrhunderts«, in: *Zeitschrift für Preussische Geschichte und Landeskunde* 2 (1865), 249-279; Eugen Wolbe: *Handbuch für Autographensammler*, Berlin 1923, 446-451; *Das Stammbuch Herzog Philipps II. von Pommern*, hg. v. Dirk Schleinert, Schwerin 2004.

27 Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 336-523.

unbestrittenen Schwerpunkt; vor allem während der Lern- und Wanderjahre wurden die Philotheken mit Notaten gefüllt, während die Sammeltätigkeit nach der Etablierung in einem Beruf meist ein Ende fand. Die Büchlein dienten dann in erster Linie dazu, beim Durchblättern die Memoria an die ehemaligen Bekannten und eine eigene vergangene Lebensphase zu bewahren. Nicht selten annotierten die Besitzer kurze Hinweise auf die späteren Schicksale enger verbundener Freunde oder bekannter Persönlichkeiten und widmeten den Verstorbenen ein Kreuz oder einen kleinen Grabhügel zusammen mit einem »Gnad dir Gott«. Die Alben wurden also auch in höherem Alter durchaus benutzt, aber nur noch in Ausnahmefällen mit neuen Inskriptionen erweitert. Neben diesen »jugendlichen«, überwiegend studentischen Alben gab es allerdings immer wieder auch Stammbücher von Haltern, die sich bereits in gesetzterem Alter befanden. Meist waren sie aber mit bestimmten Lebensumständen verknüpft, die insbesondere mit Mobilitätssituationen zusammenhingen. So lässt sich unter Diplomaten oder Forschungsreisenden in ferne Länder, aber auch unter Exulanten immer wieder ein Aufgreifen der Stammbuchsitte beobachten.<sup>28</sup> Fremdheitserfahrungen, neue Eindrücke an wechselnden Orten und das Erschließen neuer Kontaktkreise legten es offensichtlich nahe, die dabei erworbenen Bekanntschaften auch in schriftlicher Form fixieren zu lassen.

War der Einträgerkreis der ersten Wittenberger Alben noch auf die reformatorischen Theologen aus der ersten und zweiten Reihe beschränkt gewesen, so weitete er sich im akademischen Kontext rasch aus. Es waren etablierte Persönlichkeiten v. a. aus der Welt der Universität und der Kirche, die bevorzugt um Einträge gebeten wurden, aber auch führende und einflussreiche Vertreter der staatlichen Verwaltung oder bedeutende Ärzte waren gern gesehene Inskribenten. Die Studenten waren also in erster Linie an einem Anschluss an die gesellschaftlich und geistig führenden Milieus interessiert; sie sammelten die Handschriften »bedeutungsvoller« Bekanntschaften, die ihnen Vorbild sein mochten oder auch Türöffner in eine Sphäre, in der sie sich selbst zu etablieren hofften. Nicht ohne Grund empfahlen zeitgenössische Apodemiken die Anlage eines Albums, um auf diese Weise Zugang zu Honoratioren und Berühmtheiten zu erlangen.<sup>29</sup> In einer Zeit, in der

28 Vgl. etwa Erich Zöllner: »Franz Christoph von Teuffenbach und sein großes Stammbuch«, in: ders.: *Probleme und Aufgaben der österreichischen Geschichtsforschung. Ausgewählte Aufsätze*, hg. v. Heide Dienst u. Gernot Heiß, München 1984, 329-339; Werner Wilhelm Schnabel: »Bürger im Adelsstammbuch. Das »kleine Album« des Franz Christoph von Teuffenbach«, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 106 (1998), 69-114; Werner Wilhelm Schnabel: »Heteronomie und Surrogatcharakter des Kinderstammbuchs. Gustav von Racknitz (1635-1681) und sein Album«, in: *Daphnis* 19 (1990), 423-470.

29 Daniel Gruber: *Discursus Historico-Politicus De Peregrinatione Studiosorum [...]*, Straßburg 1625, cap. 52; Johann Eurich Chorion [= Johann Heinrich Schill]: *Der Studenten und Soldaten Teutschen Stamm-Buchs Erster Theil Darinnen Dreyhundert ausserlesene / Politische vnd militarische Sentenz, Lehren / vnd Sprüch auß der Studenten vnd Soldaten Stammbüchern zusammen getragen*, Straßburg 1644, 13. – [Martin Zeiller:] *Fidus Achates, Oder Getreuer Reisgefert / welcher seinen Reisegesellen nicht allein / zum Theil auß eigener Erfahrung /*

Patronage und Vernetzung noch weit mehr als heute über Karrierechancen entschieden, waren ein breiter Kontaktkreis, vorteilhafte Bewertungen seitens berühmter Personen und gemeinsame Bekannte ein nicht zu unterschätzender Vorteil in der Konkurrenz um attraktive Positionen. Auch wenn die Stammbücher nicht zu regelrechten ›Studienbüchern‹ wurden – Dokumentations- und Empfehlungscharakter gegenüber Dritten hatten sie sehr wohl. Die Akquisition solcher Gelehrten- und Honoratioren-Einträge kam erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der Übung, als sich die studentischen Alben im Zuge einer ›Sentimentalisierung‹ des Amicitia-Konzepts auf eine Dokumentation mehr oder minder enger gleichaltriger ›Freunde‹ zu beschränken begannen.

Personen auf gleicher Ebene, mit denen man die prägenden Universitätsjahre gemeinsam verbracht hatte, finden sich seit etwa 1550 in den Stammbüchern. Die Beteiligung der Kommilitonen hatte gleich mehrere Auswirkungen auf die Gestaltung und das Erscheinungsbild der Alben.

Einmal kam der Einhaltung sozialer Komments nun verstärkte Bedeutung zu. Ebenso ›wie im richtigen Leben‹ war im Stammbuch die Stufenfolge gesellschaftlicher Geltung einzuhalten, und die Platzierung eines Eintrags innerhalb des gebundenen Buches bedeutete zugleich eine Selbsteinschätzung, die einen bestimmten Standort innerhalb des sozialen Ungleichheitsgefüges markierte. In der Hierarchie der zur Verfügung stehenden Blätter waren die ›Respektsseiten‹ ganz vorne den führenden Repräsentanten der weltlichen und kirchlichen Macht vorbehalten. Hier fanden Fürsten, höherer Adel und selbstbewusste Patrizier (in dieser Reihenfolge) einen angemessenen Platz, ehe sich anschließend Generalsuperintendenten, Pfarrer und die Leitungspositionen, dann die Professoren der Hochschulen in der klassischen Folge von Theologen, Juristen, Medizinern und Philosophen verewigen konnten. Erst mit gehörigem Abstand folgten dann Magistri legentes sowie die Studenten (die untereinander allerdings keine fachspezifische Hierarchie einhielten). Ganz ans Ende des Albums waren die wenigen nichtakademischen Universitätsangestellten, Wirte, Handwerker oder jungen Frauen verbannt, die in die Stammbücher der Studiosen Aufnahme fanden. Überlagert wurde diese meist streng beachtete hierarchische Organisationsform nicht selten durch beziehungsgruppenspezifische Platzierungen, bei denen sich engere Freunde möglichst nah beieinander zu verewigen versuchten. Sie wiesen durch bestimmte Konjunktionsformeln, die mehrere Seiten verbanden, oft auch auf diese besondere Platzwahl hin. Gelegentlich kommen daneben auch inhaltliche ›Zugesellungen‹ vor, die durch gemeinsame Themen der Texte (oder häufiger: durch gehässige Sottisen oder Parodien auf einen bereits vorhandenen Nebeneintrag) motiviert waren. Alles in allem zeigt jedes einzelne Album damit eine hochkomplexe Anordnungsstruktur, die

*zum Theil aber auß andrer Schrifften / und Berichten / die Meilen und Weite der örter voneinander; Deßgleichen / wie / und wo sie gelegen; Sondern auch bey vielen / was vornemlich daselbsten zu sehen / und wem solche umbs Jahr Christi 1650. gehörig gewesen / anzeigen thut [...], Ulm 1651, 8.*

durch die Überlagerung mehrerer Ordnungssysteme zustande kommt, bei denen sich die sozialhierarchische Gliederung aber stets als das dominante Prinzip erwies.

Eine weitere Konsequenz der Aufnahme gleichaltriger Studiengenossen – meist im Alter von 17 bis 25 Jahren – war es, dass die Inskriptionen sich auch für Themen und Darstellungsweisen öffneten, die den gestrengen Honoratioren nicht immer Freude bereitet haben mögen und entsprechend häufig auch kritisiert wurden. Mittels ihrer Einträge konnten die Schreiber ein Bild von sich entwerfen, das dem Leser später im Gedächtnis bleiben sollte. Die Selbstpräsentation mit den Mitteln der Albuminskription ist also nicht etwa nach dem Kriterium der ›Wahrhaftigkeit‹ zu bewerten, sondern hatte nicht zuletzt den Charakter eines Spiels. Eine Reihe möglicher Rollen stand zur Auswahl,<sup>30</sup> für die man sich nicht nur aus persönlicher Neigung, sondern gegebenenfalls auch aufgrund der bereits vorhandenen Einträge entschied, denen man sich anschloss oder die man unterlaufen wollte. Ob man sich als eifrig beflissener Studiosus oder als leichtfertiger Genussmensch, als ernsthafter Philosoph oder als abgebrühter Renommist, als illusionsloser Skeptiker oder musikliebender Schöngest, als nur dem Jenseits zugewandter Frömmeler oder gefühlsüberschwänglicher Seelenfreund präsentierte, war eine bewusste Wahl, die spätere Erinnerung steuern sollte. Demonstrative Ernsthaftigkeit, Werteorientiertheit und breite Bildung wurden dabei v. a. dann herausgekehrt, wenn die Eingliederung in die traditionale Gesellschaft oder die Beförderung der künftigen Karriere intendiert war. Mit der gelebten Realität mochte der Habitus des Einträgers natürlich durchaus übereinstimmen, zwangsläufig aber war dies keineswegs. Die Inskription diente zum einen der Selbstdarstellung gegenüber einem *äußeren* Kommunikationskreis, der diese Lebenswirklichkeit nicht kannte und deshalb geneigt war, dem entworfenen Bild zu glauben. Nicht weniger war sie aber auch Mittel eines sehr wohl durchschaubaren Rollenspiels innerhalb eines *engeren* Kommunikationskreises, der sich der Möglichkeiten der ›Impersonatio‹ nicht zuletzt aus dem schulisch durchlaufenen Rhetorikunterricht genau bewusst war.<sup>31</sup> Die Muster für solche wohl eher augenzwinkernden, nicht selten eskapistischen Repräsentationen wurden immer wieder aus der Literatur bezogen, und sie belegen wohl eher, wie man sich selbst gerne sehen und von anderen gesehen werden wollte, als dass sie tatsächlich einer rückhaltlosen Gefühls- oder Gewissensaus-sprache dienten, wie man das aus späterem Blickwinkel gerne unterstellt.

Mit der studentischen (und später soldatischen) Einträgerschaft wurden die Alben für Werthorizonte geöffnet, die dem herrschenden Wertesystem zum Teil nicht mehr entsprachen. Widerständigkeit, zügelloser Lebensgenuss, Eskapismus oder Dissoziabilität wurden mit Vorliebe dort gezeigt, wo es um die Distanzierung

30 Werner Wilhelm Schnabel: »Selbstinszenierung in Bildern und Texten. Stammbücher und Stammbucheinträge aus Helmstedt«, in: *Das Athen der Welfen. Die Reformuniversität Helmstedt 1576-1810*, hg. v. Jens Bruning u. Ulrike Gleixner, Wiesbaden 2010, 68-77.

31 Vgl. Heinrich F. Plett: »Aesthetic Constituents in the Courtly Culture of Renaissance England«, in: *New Literary History* 14 (1982/83), 597-621, insbes. 612.



von dominanten Wertsystemen ging, die als einengend empfunden wurden. Freilich dürften sie überwiegend wohl nur spielerischen, experimentellen, allenfalls provokatorischen Charakter gehabt haben. Mit ihnen zeigte man, dass man sich in einer sozialen und moralischen Außenseitersituation wähnte, die mit dem Eintritt ins bürgerliche Philisterium meist rasch ihr Ende fand. Dabei spielten übrigens nicht nur die Texte, sondern auch die Bildbeigaben eine erhebliche Rolle.<sup>32</sup> Waren es auf der einen Seite ernsthafte Allegorien vom Besteigen des Musenberges oder dem Lohn der Mühen, waren es Embleme, die Einsichten in die Ordnung der Welt, in die Regeln der Politik oder des menschlichen Miteinanders vermittelten,<sup>33</sup> so dominierten auf der anderen Seite detailfreudige Genredarstellungen des studentischen Lebens und übermütiger Streiche, die kaum je den tatsächlichen Alltag und dessen mühevollen Lernsituationen widerspiegelten, sondern stets die motivisch interessantere Freizeitgestaltung mit Wein, Weib und Gesang zum Thema machten.<sup>34</sup> Die zahlreichen Darstellungen von Liebespaaren wiesen nicht selten einen erotischen Subtext auf, der sich erst bei genauer Analyse des Bildaufbaus und der benutzten Versatzstücke erschließt. Figurinenähnliche (überwiegend weibliche) Trachtendarstellungen erinnerten zudem an Reiseeindrücke, die den Reisenden während der peregrinatio academica meist im romanischen Ausland als besonders »exotisch« erschienen waren.

Die Differenz zwischen den Rollen, die in den Alben vertreten wurden, und ihre Abhängigkeit von unterschiedlichen Adressatenkreisen wurden augenscheinlich auch von den studentischen *Philothecarii* genau gesehen. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein erhielt sich die Praxis, für Honoratioren und für Kommilitonen zwei verschiedene Alben parallel zu führen. Das eine – mit ernsthaften und gewichtigen Inskriptionen und berühmten Einträgern gefüllt – konnte guten Gewissens vorgewiesen werden; das andere, das strengen moralischen Forderungen u. U. weniger genügte, erinnerte eher an die freudigen Seiten eines vermeintlich unangepassten Studentenlebens, an das man sich später gerne zurückerinnerte. Eine derartige Unterteilung wurde erst obsolet, als die »Respektspersonen« aus den Alben verschwanden und das Feld allein denen vorbehalten blieb, die an derlei Rollenspielen Vergnügen hatten.

32 Zahlreiche Beispiele etwa bei Kurras: *Zu gutem Gedenken* (Anm. 2); Werner Taegert: *Edler Schatz holden Erinnerens. Bilder in Stammbüchern der Staatsbibliothek Bamberg aus vier Jahrhunderten*, Bamberg 1995.

33 Vgl. etwa Theodor Verweyen u. Werner Wilhelm Schnabel: »Angewandte Emblematis und Stammbuch. Interpretationsprobleme am Beispiel verarbeiteter »Emblemata Zingrefiana«, in: *Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag*, hg. v. Hans-Peter Ecker, Passau 1997, 117-155.

34 Vgl. etwa Werner Taegert: »Fideles Studentenleben eines Landshuter »Franken« um 1806. Zu einem Stammbuchblatt des Johann Baptist Pfretzschner aus Weismain«, in: *Weismain. Eine fränkische Stadt am nördlichen Jura 2*, hg. v. Günter Dippold, Weismain 1996, 55-62. – Ulrich Rasche: »Cornelius relegatus in Stichen und Stammbuchbildern des frühen 17. Jahrhunderts. Zur Memoria studentischer Standeskultur in deren Formationsphase«, in: *Einst und Jetzt 53* (2008), 15-47.

Eine überwiegend auf das akademische Milieu beschränkte Erscheinung war die Nutzung von Druckwerken als Basis für *Alba Amicorum*.<sup>35</sup> Anders als in der Frühphase, als in erster Linie Bücher mit religiösen Texten zur Aufnahme von Notizen gedient hatten, waren es nun überwiegend gemischtmediale Publikationen, bei denen die Abbildungen nicht nur Illustrationscharakter, sondern die Funktion wichtiger Informationsträger besaßen. Neben Ikonographien und Büchern mit Bibel- oder Historiendarstellungen waren seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts v. a. Emblematiken beliebt, die mit ihrer allegorischen Verrätselungstechnik den Scharfsinn akademisch gebildeter Leser ansprachen. Derartige Kompositformen richteten sich in erster Linie an ein anspruchsvolleres Publikum, das die komplexen Verweisstrategien der Bilder und Texte kannte und goutierte. Mehr und mehr waren diese Bücher nicht nur mit vor- oder nachgebundenen Blanklagen versehen, sondern durchgehend mit Leerblättern durchschossen. Das ganze Buch stand also zur Verfügung, um nach einem geeigneten Platz für seine Inskription zu suchen, die vielfältigen Anspielungsmöglichkeiten auf vordruckte Texte und Bilder zu nutzen und gewissermaßen in einen ›Dialog‹ mit ihnen einzutreten.<sup>36</sup> Findige Verleger erkannten hier auch bereits eine vielversprechende Marktnische. Sie stellten derlei Bücher gleich von vornherein mit Leerseiten her, die für die Stammbuchnutzung vorbereitet waren. In den einfacheren Fällen waren dies – seit den späten 1550er Jahren – illustrierte Schriften mit relativ geringem Textanteil, wobei es sich nicht selten um Sekundärverwertungen älterer Kupfertafeln handelte, die bereits in anderem Zusammenhang Verwendung gefunden hatten. Neben eher illustrativen Abbildungen stellten sie v. a. auch vielfältig gestaltete Wapenkartuschen zur Verfügung, die von den Nutzern allerdings kaum je tatsächlich ausgefüllt wurden. Zum Teil wurden aber auch anspruchsvolle Emblembücher in Titel oder Vorrede ausdrücklich für die Verwendung als Stammbücher ausgezeichnet.<sup>37</sup> Derartige Alben waren v. a. zwischen 1560 und den 1630er Jahren beliebt; danach wurden sie allerdings nur mehr wenig benutzt. Schon seit etwa 1600 setzte sich zudem anstelle des älteren Hochformats für Blankalben das Queroktavformat durch, das in späterer Zeit geradezu charakteristisch für Stammbücher werden sollte.

35 Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 364-367. Eine eingehendere Typologie der einschlägigen Erscheinungsformen hofft der Vf. in absehbarer Zeit vorstellen zu können.

36 Eingehender Gilbert Heß: *Literatur im Lebenszusammenhang. Text- und Bedeutungskonstituierung im Stammbuch Herzog Augusts des Jüngeren von Braunschweig-Lüneburg (1579-1666)*, Frankfurt a. M. u. a. 2002.

37 Etwa Nicolaus Taurellus: *Emblemata Physico-Ethica, hoc est, Naturæ Morum moderatricis picta præcepta* [...], Nürnberg 1595; Georgette de Montenay: *Monumenta Emblematum Christianorum Virtutum Tum Politicarum, tum Oeconomicarum chorum Centuria Una adumbrantia. Rhythmis Gallicis elegantissimis primum conscripta, Figuris aeneis incisa, & ad instar Albi Amicorum exhibita* [...] et nunc interpretatione Metrica, Latina, Hispanica, Italica, Germanica, Anglica et Belgica, donata, Frankfurt a. M. 1619.

Die Notate, die in Alben aus dem akademischen Milieu eingetragen wurden, spiegeln auf vielfältige Weise den Bildungshintergrund und die Selbstdarstellungsinteressen der Inskribenten wider. Dominant war die lateinische Gelehrtensprache, die sich nach zeitgenössischer Überzeugung ohnehin am besten für kurze, sententiöse Äußerungen eignete. Sie herrschte aber auch in den Zueignungspassagen und bei den Symbola vor. Nicht ganz selten waren griechische und hebräische Eintragungen, die sich freilich durchgängig auf den Textteil beschränkten, während die Widmungen in Latein formuliert wurden. Gelegentlich lassen sich auch Notate in mehreren, besonders exotischen Schriftsystemen nachweisen,<sup>38</sup> mittels derer sich insbesondere Orientalisten von ihrer minder gelehrten Umgebung abzuheben trachteten. Erkennbar kam es dabei gar nicht auf die Verständlichkeit des Eintrags als vielmehr auf die Dokumentation eines Alleinstellungsmerkmals an. Häufig waren auch Texte in lebenden Fremdsprachen, v. a. in ›höfischem‹ oder ›galantem‹ Französisch oder Italienisch. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts gewann das Englische an Bedeutung und setzte sich schließlich die Deutschsprachigkeit mehr und mehr durch.

Ein Mittel der Selbstdarstellung bildete die Wahl einer zitierten Autorität. Neben den üblichen Bibelstellen, die fast ein Viertel der nachzuweisenden Zitate ausmachen, neben den gängigen Schulautoren und Kirchenvätern finden sich hier immer wieder auch sehr abgelegene Autoren. Insgesamt scheinen durchaus fachbezogene Zitierkanones vorgeherrscht zu haben, die bei den Vertretern unterschiedlicher Fakultäten auch verschiedene Musterautoren bevorzugten. Wichtig war – ganz jenseits des Autoritätsstatus der verwendeten Verfasser – freilich auch die formale Eignung der benutzten Kurztexte. Sie mussten – am rhetorischen Ideal der *argutia* orientiert – den Erfordernissen von Kürze und Prägnanz entsprechen, was die Auswahlmöglichkeiten immerhin einengte. Die Zitate mussten nicht zwangsläufig aus den zugrundeliegenden Originalschriften gezogen sein, sondern stammten wohl oft auch aus gedruckten oder selbst angelegten Florilegien oder Mustersammlungen<sup>39</sup> und wurden nicht selten für den Verwendungszweck auch frei adaptiert und je nach Situation appliziert. Vertiefte Analysen einzelner Alben, die sowohl die albeninternen Kotexte wie die kulturellen und sozialen Kontexte der Einträge berücksichtigen würden, sind erst vereinzelt erschienen<sup>40</sup> und nach wie vor ein dringliches Desiderat der Forschung.

38 Untypisches, nämlich von einem seinerzeit berühmten ›gelehrten Bauern‹ stammendes Beispiel von 1644 etwa bei Taegert: *Schatz holden Erinnerns* (Anm. 32), 17.

39 Werner Wilhelm Schnabel: »Kurtz=Sinn=reiche Sprüche«. Barocke Mustersammlungen für Albuminskriptionen«, in: *Morgen-Glantz* 12 (2002), 101-133.

40 Etwa Heß: *Literatur im Lebenszusammenhang* (Anm. 36); Ludwig, »Der Dreißigjährige Krieg« (Anm. 13); Ludwig: *Beispiele interkonfessioneller Toleranz* (Anm. 13).

#### 4. Weitere Ausprägungen (Stammbücher in humanistischen Gelehrtennetzwerken, im Künstler- und Pietistenmilieu und im Kleinbürgertum)

Variationsformen der Alben, die sich in erster Linie an der akademischen Erscheinungsform orientierten und von ihr abhoben, hat es im Laufe der Stammbuchgeschichte nicht wenige gegeben.

Besonderes Interesse der Forschung haben zeitweilig die Stammbücher der Bildungsschicht erfahren, die von mehr oder minder prominenten Mitgliedern *humanistischer Netzwerke* (in erster Linie in den Niederlanden) geführt wurden.<sup>41</sup> Sie sind im Wesentlichen auf die Zeit zwischen 1580 und 1620 beschränkt geblieben. Auf spezifische Art und Weise dokumentieren sie die Kommunikationsgemeinschaft eines elitären Milieus, dem kaum die üblichen Studenten in jugendlichem Alter angehörten, umso mehr aber Gelehrte im eigentlichen Sinne. Stammbuchhalter wie Inskribenten setzten sich also v. a. aus Professoren, Ärzten, Geographen und Literaten zusammen, umfassten aber auch hochgebildete Handelsleute. Bezeichnenderweise waren die Einträge – anders als in den üblichen akademischen Alben – nicht zwangsläufig von Situationen persönlicher Begegnung abhängig; oft wurden die Alben auch durch Boten überbracht oder gar mit Begleitbriefen an den gewünschten Einträger versandt. Und auch formal erweisen sich die späthumanistischen Sammelmedien als eine besondere Ausprägung innerhalb der akademischen Tradition. Anders als dort kam es den Inskribenten hier nämlich weniger auf die Reproduktion der üblichen paränetischen Maximen an, sondern auf die Schaffung »eigener« Gedichte. Sie waren meist direkt auf Status und Lebensumstände des Empfängers oder die Eintragungssituation bezogen und konnten oft einen beträchtlichen Umfang annehmen. Gelegentlich verstießen sie damit gegen die Quasi-Norm, die Inskription auf den Umfang einer einzigen Seite zu begrenzen. Die eingetragenen Texte erweisen sich so denn auch eher als metaphern- und anspielungsreiche *Casualcarmina* denn als schlichte literarische Formen mit epigrammatischer Zuspitzung, wie sie ansonsten üblich waren. Es wird nicht verwundern, wenn derartige Gedichte verschiedentlich den Weg in gedruckte Werkausgaben, »*Silvae*« und »*Libri adoptivi*« gefunden haben. Isoliert aus dem ursprünglichen Verwendungszusammenhang, konnten sie auch als eigenständige, vollwertige Kunstprodukte gelesen werden – eine Gebrauchs- und Rezeptionsweise, die sich bei den üblichen Stammbuchsentenzen kaum aufdrängte.

Einen ähnlichen Stellenwert hatten offensichtlich viele Stammbücher aus dem *Künstlermilieu*, in dem zunächst einmal bildende Künstler, Kunsthandwerker und Kunstliebhaber zusammenfanden.<sup>42</sup> In den gängigen Alben standen eventuelle Illustrationen üblicherweise in engem Zusammenhang mit den textuellen Bestand-

<sup>41</sup> Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 524-544.

<sup>42</sup> Ebd., 550-555.

teilen, indem diese auf jene anspielten oder sie gar ausdeuteten; zwar vermittelten sie oft auch eine eigene, selbständige Aussage oder dienten nur der reinen Auszier. Immer aber fungierten sie als eine Zugabe zum eigentlich schriftlich fixierten Eintrag üblichen Bauschemas. In den Philotheken der Künstler hingegen nahmen die Bildbeigaben nicht selten die strukturelle Stelle der ›poetischen‹ Sentenzen oder Gedichte ein. Es waren also die bildkünstlerischen Mittel, die hier zentral waren und die oft nur durch eine kurze dedizierende Formel oder gar nur durch eine Datierung und Unterschrift ergänzt wurden. Da die Besitzer ihre Philotheken nicht selten auch als Skizzenbücher nutzten, machen die kleinformatischen Sammlungen oft eher den Eindruck von Bildersammlungen, in denen die Beiträger ihre eigene Kunstfertigkeit anhand kleiner Proben ihres Könnens unter Beweis stellten. Dieser Eindruck verstärkt sich auch dadurch, dass sich die Bildeinträge gerade seit dem 18. Jahrhundert immer wieder von der klassischen ›Aufgabenverteilung‹ der eintragungsspezifischen Einzelelemente abwandten. Die bloße Signatur des Künstlers, die dieser unter sein Werk setzt, verweigert sich der mediantypischen Zueignungsfunktion. Sie markiert nur noch den Schöpfer des Bildwerkes, das aus sich selbst heraus wirken soll und der ›Dienste‹ einer vermittelnden und zugleich instrumentalisierenden Sprache nicht mehr bedarf.

In ähnlicher Weise haben auch Musiker und Musikliebhaber das Strukturchema der Albuminskriptionen genutzt. Sie haben neben den ›Haupteinträgen‹, dann aber immer öfter auch anstatt ihrer kurze Notensätze, oft Kanons mit Text, in die Büchlein eingeschrieben. Als sich im 19. Jahrhundert die gebundene Albumform zugunsten von Loseblattsammlungen auflöste und die ›Autographenwut‹ von Sammlern lebhaftere Nachfrage nach handschriftlichen Notaten gleich welcher Art entstehen ließ, formierte sich die Konvention des (meist größerformatigen) »musikalischen Albumblattes«. Tonsetzer haben hierbei nicht nur charakteristische Passagen aus eigenen Kompositionen festgehalten, sondern – ebenso wie Dirigenten oder Sänger – oft auch solche bewunderter Tonschöpfungen. Derlei Blätter tauchen auch heute noch recht häufig im Autographenhandel auf.

Das Album als Sammelmedium für Notate wertgeschätzter Vorbilder, die Inskription als Beleg eigener künstlerischer Fähigkeiten, als situations- und adressatenbezogener Text, der zugleich der Bestätigung von Zugehörigkeit dient – eine solche Ausrichtung ist auch für Literatenkreise charakteristisch, die noch im späteren 18. und im frühen 19. Jahrhundert die Albumsitte fortsetzten.<sup>43</sup> Auch jenseits der Studentenzeit unterbreiteten reisende Autoren die mitgeführten Stammbücher den von ihnen aufgesuchten Kollegen und freuten sich über Beiträge, die prominente Inskribenten hinterließen – insbesondere, wenn sie nicht nur standar-

43 Prominent etwa: *Das Stammbuch Friedrich von Matthissons. Transkription und Kommentar zum Faksimile*, bearb. v. Erich Wege, Doris u. Peter Walser-Wilhelm u. Christine Holliger, 2 Bde. [Faksimileband, Kommentarband], Göttingen 2007, Nr. 170; dazu auch Werner Wilhelm Schnabel: »Das Album als ›Westminster=Abtey‹. Beobachtungen am Stammbuch Friedrich Matthissons«, in: *Bücherwelten im Gartenreich Dessau-Wörlitz*, hg. v. Wilhelm Haefs, Hannover 2009, 91-112.

disierte Moralregeln, sondern originelle Aperçus und rühmende Gelegenheitsgedichte auf den Empfänger enthielten. Entsprechende Phänomene sind auch in Kreisen der Schauspielerenschaft zu beobachten, die ja in enger Föhlung zu den Theaterautoren stand,<sup>44</sup> ähnlich aber selbst im Milieu der jüdischen Maskilim, die untereinander nicht nur stark vernetzt waren, sondern gezielt auch den Anschluss an christliche Aufklärer suchten.<sup>45</sup> So dokumentiert sich in Letzteren weniger eine spezifisch jüdische Kultur als der Austausch mit zeitgleichen Strömungen in Philosophie und Literatur, deren prominente Köpfe hier gezielt versammelt wurden.

Gerade nicht auf die Aura der großen Namen, sondern auf die gegenseitige Bestätigung gemeinsamer Überzeugungen beschränkten sich dagegen die Alben aus dem *pietistischen Milieu*, die zwischen dem ausgehenden 17. Jahrhundert und etwa 1760 einige Verbreitung erfuhren.<sup>46</sup> Diese Stammbücher, die meistens von Akademikern geführt wurden, weisen immer wieder auch Einträge von Handwerkern und anderen Nichtakademikern auf, für die Zeit bemerkenswert häufig auch solche von Frauen. Sie waren also gesellschaftlich nicht etwa nur »nach oben« orientiert, sondern auch »nach unten« offen, sofern die »Brüder« und »Schwestern« in ähnlicher Weise die Umsetzung religiöser Maximen in der Lebenspraxis propagierten oder auch durch eine gewisse Reserve gegenüber der Amtskirche und deren »Verweltlichung« verbunden waren. Im Medium des Albums wurde die Forderung nach einer Einebnung von Standesunterschieden nachvollzogen, die ja auch die pietistischen Gruppenbildungen auszeichnete. Bemerkenswert ist in diesem Milieu das Wiederaufleben der Sitte, gedruckte Bücher zur Basis seiner Alben zu machen. Mit dem in zahlreichen Auflagen erschienenen »Güldenem Schatzkästlein« von Carl Heinrich von Bogatzky und ähnlichen Spruchsammlungen standen hierfür geeignete Publikationen zur Verfügung, die z. T. ausdrücklich zur Stammbuchverwendung empfohlen wurden. Erwartungsgemäß vollzogen auch die Einträge die Motive und die eigentümlich »süßliche« Affektrhetorik und »Bekennnishaftigkeit« pietistischer Frömmigkeit nach.

Nicht von der ausschließlich religiösen Ausrichtung der Pietisten, wohl aber von der Sprache des zeitgenössischen Sentimentalismus ließen sich die an der Stammbuchsitte Beteiligten im späteren 18. Jahrhundert allenthalben inspirieren.

44 Etwa das 1815 sogar im Druck erschienene Album der Henriette Hendel-Schütz (1772-1849); vgl. Johann Georg Krünitz: *Ökonomisch-technologische Encyclopädie* [...], 197 Bde., Berlin 1773-1849, hier 169, 313-316. Weiter Christian Hannen: »Zeigtest uns die Wahrheit von Kunst erreicht«. *Das Stammbuch des Hamburger Schauspieldirektors Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816). Kommentierte Edition und Untersuchungen*, Münster 2004.

45 Vgl. Werner Wilhelm Schnabel: »Skizzen einer neuen Belehrungsart? Simon Höchheimer präsentiert seine Philothek«, in: *Judentum und Aufklärung in Franken. Referate der gleichnamigen Tagung aus der Reihe »Franconia Judaica« vom 26.-28. 11. 2010*, hg. v. Andrea M. Kluxen u. Julia Krieger, Würzburg 2011 (im Druck), 85-108.

46 Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 555-562. Zahlreiche Textbelege bei Harald Schieckel: »Das Stammbuch von Wilhelm Ludwig Spener aus den Jahren 1689 bis 1696«, in: *Pietismus-Forschungen. Zu Philipp Jacob Spener und zum spiritualistisch-radikalpietistischen Umfeld*, hg. v. Dietrich Blaufuß, Frankfurt a. M./Bern/New York 1986, 117-195.

Für die Fortsetzung entsprechender Muster bis weit ins 19., ja 20. Jahrhundert hinein sorgten die Albumführer und Inskribenten aus dem *kleinbürgerlichen Milieu*, die die Sitte im ausgehenden 18. Jahrhundert von den akademischen Kreisen zunehmend übernahmen. Während die Studenten in den Universitätsstädten die Albenführung spätestens in den 1830er Jahren weitgehend aufgaben, waren es nun Handelslehrlinge und Handwerker in kleineren Ortschaften und immer mehr junge Frauen, dann auch Bediente und Kinder, die in ihrem Verwandten- und Bekanntenkreis um Einträge baten. Damit einher ging nicht nur ein Wandel der sozialen Zusammensetzung der Inskribentenschaft, sondern auch eine gewisse Epigonalität im literarischen und künstlerischen Geschmack, der in den Notaten und den Bildbeigaben zum Ausdruck kommt. Die nun als »Poesiealben« bezeichneten Medien beanspruchten im Titel zwar die Sammlung künstlerischer Texte, wurden aber mehr und mehr zur Überlieferungsform primär sentimentaler oder ohne jede Selbstironie didaktisierender Literaturfragmente, die den Anschluss an die literarische Entwicklung ihrer Zeit verloren hatten. Für die Alben bildete sich ein spezifischer Zitierkanon heraus, der aus älteren Stammbüchern selbst oder aus den vielen Beispielsammlungen gespeist wurde, die seit den 1770er Jahren auf dem Buchmarkt erschienen. Von den (akademischen) Meinungsführern in Fragen des künstlerischen Geschmacks wurden sie in der Folge nur noch als banale Autographensammlungen bildungsfernerer Schichten wahrgenommen, die mit ihrem Insistieren auf der lebensdidaktischen Funktion von Literatur die Verbindung zur allein maßgeblichen kulturellen Avantgarde und deren ästhetischen Innovationen verloren hätten.

Diese Entwicklung hat sich bis ins späte 20. Jahrhundert mit einem weiteren »Absinken« der Trägerschaft bis hin ins Grundschulalter fortgesetzt.<sup>47</sup> Seitdem haben die fragebogenartigen »Freundschaftsbücher« den klassischen Formen des Album Amicorum wohl endgültig den Garaus gemacht. In der Form von (auch inhaltlich stärker situationsbezogenen und immobilien) Gästebüchern und ähnlichen Sammelmedien ganz unterschiedlicher Art<sup>48</sup> werden verwandte Formen aber sicher auch in Zukunft noch Bestand haben. Daran dürften auch die neuerdings aufgekommenen elektronischen Organisationsformen von *memoria* und Kontaktwahrung kaum etwas ändern, die ja nicht mehr von einer lokalen Präsenz des Inskribenten abhängig sind. Sie weisen mit den traditionellen Formen allenfalls sehr lose Funktions-, aber keine evidenten Strukturäquivalenzen mehr auf. Angesichts des mangelnden historischen Abstands lassen sich derartige aktuelle und rasch wechselnde Tendenzen freilich einstweilen noch kaum seriös beurteilen.

47 Vgl. Alfred Fiedler: *Vom Stammbuch zum Poesiealbum. Eine volkskundliche Studie*, Weimar 1960; Gertrud Angermann: *Stammbücher und Poesiealben als Spiegel ihrer Zeit nach Quellen des 18.-20. Jahrhunderts aus Minden-Ravensberg*, Münster 1971; Jürgen Rossin: *Das Poesiealbum. Studien zu den Variationen einer stereotypen Textsorte*, Frankfurt a. M./Bern/New York 1985.

48 Zur Abgrenzung vgl. Schnabel: *Das Stammbuch* (Anm. 6), 203-208.

## 5. Albumpraxis als Kommunikationspraxis

Deutlich geworden sein sollte, dass die Geschichte des Album Amicorum eine ganze Reihe von Variationsformen kennt, die problemlos auch noch zu erweitern wäre. Diese Formen sind abhängig von den jeweiligen Trägermilieus, die sich im Laufe der Zeit auf bemerkenswerte Weise geändert haben. Die Notate erweisen sich als bleibender materieller Niederschlag ephemerer Handlungskomplexe, und wie alle menschlichen Handlungen sind auch sie kaum je einsinnig motiviert. Die Funktion der Alben, die diese Notate versammeln, allein auf die vielbeschworene ›Erinnerung an frühere Bekanntschaften‹ zu beschränken wird der Vielfalt der Erscheinungen und Verwendungsweisen nur unzureichend gerecht. Eine solche Perspektive auf das Stammbuch wird nämlich primär durch den Blickwinkel des Albumhalters bestimmt, ja mehr noch: durch die Verlautbarungen des Sammlers, die dieser für ›gesellschafts-‹ und konsensfähig hält. Er erscheint hier als die eigentlich zentrale Instanz im Handlungskomplex ›Stammbuchführung‹; seine Intentionen und Verwendungsweisen sind es, die als ausschlaggebend angenommen werden. Es ist kein großer Schritt, ihm deshalb sogar eine Art ›Werkherrschaft‹ über das Sammelgut zuzusprechen.<sup>49</sup>

Hier ist allerdings Vorsicht geboten. Der Halter (gleich welchen Geschlechts) hat das Sammelmedium lediglich angelegt. Zwar steuert er die Vergabe an bestimmte Personen, zwar formuliert er gegebenenfalls gewisse Vorgaben für deren Notate und Bildbeigaben. Auf die konkrete Ausgestaltung seines Albums, auf den Inhalt und dessen Ordnung hat er aber in aller Regel keinen unmittelbaren Einfluss mehr. Lediglich den Stammbuchführer zum Maßstab für eine Funktionsbeschreibung des Albums zu machen greift also zu kurz.

Ins Blickfeld zu rücken ist zunächst einmal der Einträger als Instanz, die innerhalb des Handlungskomplexes nicht zu vernachlässigen ist. Er ist derjenige, der die Notate verantwortet und deren semantisches Potential gezielt einsetzt. Zunächst wählt er die Seite aus, die er beschreiben will. Zwar hält er sich im Wesentlichen an ein ständehierarchisches System, das seine Wahlmöglichkeiten eingrenzt; durch die Positionierung innerhalb des Albums kann er aber auch die Nähe zu bestimmten Beziehungsgruppen suchen, denen er sich zugehörig zeigen möchte. Weiter entscheidet er sich für eine bestimmte Gestaltung der Inskription, setzt sie um oder lässt sie in Teilen auch umsetzen (etwa durch einen professionellen Briefmaler). Die gewählten Seitenaufteilungskonventionen markieren die Zuordnung zu einem bestimmten Milieu. Der jeweilige Schriftduktus kann in Diffizilität oder Flüchtigkeit ein Ausdruck von Wertigkeit und Wertschätzung sein. Mit dem Idiom

49 Vgl. Christiane Schwarz: *Studien zur Stammbuchpraxis der Frühen Neuzeit. Gestaltung und Nutzung des Album amicorum am Beispiel eines Hofbeamten und Dichters, eines Politikers und eines Goldschmieds (etwa 1550 bis 1650)*, Frankfurt a. M. u. a. 2002, die behauptet, das Stammbuch sei »grundsätzlich ein durch seinen Besitzer konstruiertes Dokument« (266).



seines Eintrags dokumentiert der Inskribent seine Zugehörigkeit zu bestimmten Bildungs- und Sozialmilieus und wählt ein literarisches Partikel aus, das ihm passend erscheint und dem Wertehorizont der Bezugsgruppe entspricht, der er zugeordnet werden will. Je nach Aussageintention oder nach der sozialen und mentalen Nähe oder Distanz zum Albumhalter greift er zu einer (vermeintlichen) Selbstaussage oder persönlichen Devise, zu einer Ermahnung oder einem abstrakten Regelsatz. Aus einem ganzen Fundus gängiger Formeln stellt er dann den Zueignungsteil der Inskription zusammen, der trotz seiner Konventionalisiertheit vielfältige Graduierungen von Zuneigung, Achtung, Bewunderung, aber auch Herablassung und Distanz zulässt. Als fakultative Beigaben fügt er u. U. auch noch Memorabilien bei. Sie sollen dem Halter in Stichwortform gemeinsame Erlebnisse ins Gedächtnis rufen und auf diese Weise persönliche Nähe herstellen.

Schließlich sorgt der Einträger gegebenenfalls auch noch für die bildliche Auszier seines Notats. Ob hier eine allegorische Darstellung gewählt wird, die in ihrer Entschlüsselungsbedürftigkeit nach einem gebildeten Betrachter verlangt, ob ein Wappen den Sozialstatus des Einträgers hervorhebt, ob eine Corneliusszene auf augenzwinkernde Weise das studentikose Wesen des Schreibers und seine eventuelle Distanz zu dominanten Normen markiert, ob eine obszöne Darstellung Zeugnis von Menschenbild oder Wunschvorstellungen ablegt: alle Aspekte des Eintrags – von der formalen Gestaltung bis zu den gemischtmedialen Einzelelementen und deren Themen – sind prinzipiell semantisiert. Sie bieten in ihrer Fülle und Kombination eine Vielzahl von Möglichkeiten, ein bestimmtes Bild von sich zu entwerfen.

Und darum geht es dem Inskribenten wohl auch in erster Linie. Er versucht, sich mit literarischen und gegebenenfalls bildkünstlerischen Mitteln in einer bestimmten Weise darzustellen. Dieses Bild soll später der Memoria des Alumbesitzers dienen, der den Einträger so und nicht anders im Gedächtnis behalten soll. Stammbucheinträge dienen also – im Hinblick auf die jeweilige Gegenwart – der Selbstdarstellung des Schreibers oder der Schreiberin; im Hinblick auf die Zukunft zielen sie auf Erinnerungssteuerung. Der Inskribent wählt dabei aus einer begrenzten Zahl von Habitustypen das Rollenmuster aus, das ihm im Hinblick auf den Halter und die Zugehörigkeit zu bestimmten Milieus oder sozialen Gruppen als passend erscheint. Die Sprechhandlung des Einträgers ist also zunächst einmal Rollenrede, die dem rhetorischen Impersonationsverfahren verpflichtet ist.

Der Stammbucheintrag stellt also nicht etwa eine ungeschminkte Selbstaussage dar, die die tiefstinneren Überzeugungen des Schreibers zutage treten ließe. Er präsentiert vielmehr ein zielstrebig entworfenes Bild, das der Einträger für überlieferungswürdig hält, und er stellt dabei gerade die Qualitäten heraus, die besonders gerne gesehen werden oder einen kulturellen Zugehörigkeitsausweis bilden. Dass dabei bestimmte Gruppenkulturen eine ganz wesentliche Rolle spielen und die Regelverletzung möglicherweise eher als Spiel und literarische Selbststilisierung denn als Ausdruck gelebten Lebens gewertet werden muss, ist gerade im studentischen Milieu evident.

Im Kommunikationssystem der Stammbuchpraxis existieren freilich nicht nur der ›Sender‹ und der ›Empfänger‹; vielmehr gibt es einen gestuften Kreis weiterer Leser und Betrachter, die zumindest Halböffentlichkeit herstellen. Der Einträger präsentiert sich also nicht nur dem Albumhalter, sondern er hat auch in Rechnung zu stellen, dass Außenstehende seine Auslassungen zur Kenntnis nehmen werden. Das Gleiche gilt im Übrigen für den Halter, der in der Außenwahrnehmung gewissermaßen die Verantwortung für die Einträge übernehmen muss – und das, obwohl er lediglich deren Schreiber ausgewählt hat. Anhand der Einträge wird auch die Person beurteilt, die das Buch vorlegt.

In der Tat sind Stammbücher in der historischen Praxis immer wieder als ›Ausweis‹ funktionalisiert worden. Das zeigen die zahlreichen Nachrichten über den Missbrauch der Stammbuchsitte. Falsche Exulanten, angebliche Opfer von Brandkatastrophen, Landstreicher und Vaganten bedienten sich ihrer, um die Mildtätigkeit anderer Menschen auszunutzen. Dabei stellte sich nicht selten heraus, dass sie das vorgezeigte Album auf betrügerische Weise an sich gebracht oder die Einträge unter Vorspiegelung falscher Tatsachen erlangt hatten. Derlei Kritikpunkte haben schon früh immer wieder am Image der Albumsitte gekratzt.

Eine weitere, nicht minder zielstrebige Verwendungsweise ließe sich als ›Zeugnissammlung‹ bezeichnen. Schon Pseudo-Melanchthon hatte in seinem berühmten ›Iudicium de Albis‹ nicht zuletzt den Quellencharakter der Stammbücher betont. An den empfehlenden Worten eines Lehrers lasse sich z. B. ablesen, welchen Fleiß der Alumbesitzer während des Studiums an den Tag gelegt habe. Man hat deshalb gelegentlich – sicher ein wenig überspitzt – von einer Art Studienbuchfunktion der Alben gesprochen.<sup>50</sup> Und auch manche frühen Handwerkerstammbücher scheinen gerade darauf ausgelegt gewesen zu sein. Der berühmte Nürnberger Edelsteinschneider Johann Christoph Dorsch (1676-1732) z. B. hatte 1722 ein spektakuläres Stammbuch angelegt, um seine prominente Kundschaft darin zu verewigen.<sup>51</sup> Die Inschriften nehmen – ganz gegen die übliche Albumpraxis – sehr häufig auf die Fertigkeiten des Künstlers und die Zufriedenheit mit seinen fein gearbeiteten Gemmen Bezug. Dorsch hat sein Stammbuch ganz offensichtlich als Werbemittel verwendet, ging es ihm doch augenscheinlich um das Sammeln von

50 Wolfgang Klose: »Stammbücher« (Vortrag vor der Badischen Bibliotheksgesellschaft, Karlsruhe, 1. 4. 1981), Typoskript 1981, 8.

51 Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek: Stb. 325; dazu Georg von Obernitz: »Verzeichniß hervorragender Namen von Gelehrten, Schriftstellern, hohem und niederem Adel aus einem großen Theil der Stammbücher, welche auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar sich befinden«, in: *Vierteljahrsschrift für Wappen-, Siegel- und Familienkunde* 29 (1901), 285-389. [2:] ebd. 32 (1904), 157-240. [3:] ebd. 261-302, hier 2, 183; Konrad Marwinski: »Der Freundschaft und der Tugend heilig«. In alten Weimarer Stammbüchern geblättert«, in: *Marginalien* 34 (1969), 33-50, hier 44-46; Hans Henning: »Das Stammbuch von Johann Christoph Dorsch. Blätter der Erinnerung an Gelehrte und Künstler des frühen 18. Jahrhunderts«, in: *Marginalien* 104 (1986), 34-46; »In ewiger Freundschaft«. *Stammbücher aus Weimar und Tübingen*, hg. v. Nicole Domka u. a., Tübingen 2009, Nr. 35.

Referenzen. Auch bei anderen Luxushandwerkern<sup>52</sup> lässt sich eine solche Praxis gelegentlich nachweisen.

Die Reihe der möglichen, entweder ausdrücklich formulierten oder doch durch genaue Beobachtung rekonstruierbaren, oft durchaus lebenspraktischen Funktionen des Stammbuchs ist damit sicher nicht abgeschlossen. Um sie systematisch in den Griff zu bekommen, ist es unumgänglich, nach den beteiligten Instanzen und ihrer Rolle als Sinnproduzenten zu fragen. Halter und Inskribenten und außenstehende Leser sind gleichermaßen in die Albumpraxis involviert, sie müssen aber nicht zwangsläufig die gleichen Nutzungsinteressen und Intentionen vertreten.

Diese prinzipielle Feststellung hat durchaus auch Konsequenzen für die Zuschreibung »erzählerischen Potentials«. Eintragsintern ist semantisch-syntaktische Kohärenz, die ja die Voraussetzung jedes »Erzählens« darstellt, zweifellos die Regel – selbst bei solch kurzen und noch kaum narrativen Gefügetexten wie den Albuminskriptionen. Schon zwischen den einzelnen Notaten stellen sich die Dinge aber komplizierter dar. Zwar hat der Einträger zur Herstellung von Kohärenz etwa die Möglichkeit, explizit oder implizit auf Nebentexte Bezug zu nehmen – das kommt gelegentlich vor, ohne doch die Regel zu sein. Auch die Angleichung an Duktus und Themen anderer Inskriptionen oder eine Zugespinnung zu Nebenstehenden mögen potentielle Kohärenz generieren. Ob sie allerdings schon hinreicht, um – auf der Produktionsebene – so etwas wie Narrativität zu erzeugen, wäre kritisch zu hinterfragen. Die Rede ist zunächst von Einzelnotaten, bei denen es sich – im Sinne der modernen Medienwissenschaft – um Werke erster Ordnung handelt.<sup>53</sup> Verantwortlich für sie zeichnet eine benennbare Instanz, nämlich der unterzeichnende Inskribent.

Das Stammbuch als Sammelmedium von Texten unterschiedlicher Herkunft stellt allerdings ein Werk zweiter Ordnung dar. Und deren Verantwortlicher, der Stammbuchhalter, hat nur sehr begrenzte aktive Steuerungsmöglichkeiten. Er ist zwar Organisator des Personenkreises, aber nicht der Texte selbst, deren primärer Adressat er ist. Besser als jeder andere kennt er die Diversität der eingetragenen Personen, durchschaut er die Rhetorizität und Rollenhaftigkeit ihrer Selbstdarstellungen. Gleichwohl kann er im Akt der Rückerinnerung erzählerische Kohärenz schaffen, indem er die Einträge v. a. auf seine eigene Biographie bezieht. Mit der Konstruktion eines lebensgeschichtlichen »roten Fadens« reduziert er die Komplexität der Inskriptionen, die selbst ja aus durchaus verschiedenen Motivationen entstanden sein können.

52 Hochspezialisierte Handwerker (z. B. Goldschmiede, Maler) oder solche aus dem Umfeld der Universitäten (z. B. Buchdrucker, Buchbinder) haben immer wieder Stammbücher geführt – und das schon im 17. Jahrhundert, einer Zeit also, in der diese Sitte in Handwerksberufen noch kaum eine Rolle spielte. Nur im Umgang mit den Milieus, die mit der Stammbuchsitte selbst vertraut waren, konnten sie die Inskriptionen auch als Arbeitszeugnisse und Empfehlungen ganz pragmatisch nutzen.

53 Werner Wilhelm Schnabel: »Poesiealbum/Stammbuch«, in: *Medien der Literatur 2*, hg. v. Natalie Binczek, Till Dembeck u. Jörgen Schäfer, Berlin/New York 2011 (erscheint demnächst).

Auch der außenstehende Leser, der nicht dem engeren Kommunikationskreis angehört, setzt bei seiner Wahrnehmung von Alben und Albumeinträgen offenbar wie selbstverständlich Kohärenz zwischen den Inskriptionen voraus. Das scheint mit einem Erwartungshorizont zusammenzuhängen, an dem nicht nur Texte üblichen Zuschnitts, sondern auch derlei Sammelformen unwillkürlich gemessen werden. Sehr viel eher wird Geschlossenheit, Einheitlichkeit und Zusammenhang unterstellt als Diversität, ja Disparatheit. Bei der Wahrnehmung des Stammbuchs erfolgt also gewissermaßen eine pragmatische Kohärenzbildung, die auf einem bestimmten Vorverständnis des Album-Charakters beruht. Sie funktioniert auch dort, wo sie nicht durch textuelle Signale und Konstellationen nahegelegt wird, ja auf einen konkreten Auslöser ist sie möglicherweise gar nicht mehr angewiesen.

Das heißt aber auch: das ›erzählerische Potential‹ der *Alba Amicorum* ist eine Zuschreibung, die erst sekundär, nämlich auf der Rezeptionsebene hergestellt wird. Dies zu berücksichtigen, erschwert den wissenschaftlichen, analytischen Zugriff auf die Alben jenseits der einzelnen Inskriptionen zweifellos; auf der anderen Seite erleichtert es den spielerischen Umgang mit dem Objekt, dessen Formen und Elemente gerade in der Kunst immer wieder kreativ aufgegriffen, in andere Zusammenhänge versetzt und mit neuen Sinngebungen unterlegt werden können.

Kurt Mühlberger

## Das Album Universitatis

### *Eine reiche Quelle mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Universitätsgeschichte*

Alma Mater kennt ihre Kinder, welche sie metaphorisch mit Wissen und Bildung nährt. Sie verzeichnet ihre Namen im Matrikelbuch, dem Album Universitatis, dem Symbol für die Gesamtheit der akademischen Gemeinde: »matricula, quod studiosi velut a matre in alumnorum numerum suscipiuntur«.<sup>1</sup> Den Begriff »matricula«, ein Diminutiv von »matrix« in der Bedeutung Stammrolle bzw. Personenstandsverzeichnis, trifft man in vielen Bereichen an: etwa in der städtischen Verwaltung (»matricula civium«, Bürgerbücher), bei der Kirche (Tauf-, Trauungs-, Sterbematrikeln) oder bei den adeligen Landtafeln (Adelsmatrik) etc. Gesammelt werden generell Informationen über Personen.

## Die Quelle und ihre Symbolik

Im Laufe des späten Mittelalters wird die universitäre »matricula« besonders mit »album« oder »registrum«, zuweilen auch »rotulus« gleichbedeutend verwendet.<sup>2</sup> Der Typus der allgemeinen, vom Rektor geführten Universitätsmatrikel, auch

1 Theodor Höpfigk: *De insignium sive armorum*, 108, zit. nach Franz Gall: *Die Insignien der Universität Wien. Studien zur Geschichte der Universität Wien 4*, Graz/Köln 1965, 14. Vgl. Alexander Gieysztor: »Organisation und Ausstattung«, in: *Geschichte der Universität in Europa 1: Mittelalter*, hg. v. Walter Rüegg, München 1993, 135-138.

2 Duden: Das Herkunftswörterbuch. Die Etymologie der deutschen Sprache 7, Mannheim 1963, 428 f.; Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, 17. Aufl. Berlin 1957, 324. – Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der deutschen Mundart [...]*, Leipzig 1798, 108 f.: »Die Matrikel, plur. die -n, aus dem Latein. Matricula, ein feyerliches schriftliches Verzeichniß einzelner Personen Einer Art. Dahin gehöret die Reichs-Matrikel, das Verzeichniß aller Stände des Reiches nach ihrer Ordnung und ihrem Vermögen; die Studenten-Matrikel, das Buch, worein die Studenten bey ihrer Aufnahme als Bürger der Universität verzeichnet werden; die Kirchen- oder Pfarr-Matrikel, das Verzeichniß der Eingepfarrten einer Kirche, ingleichen der Getauften, Gestorbenen und Getrauten u. s. f. Daher das Zeitwort immatriculiren, in die Matrikel einschreiben, der Matriculär-Anschlag, in dem Deutschen Staatsrechte, dasjenige, was ein Reichsstand vermöge der Reichs-Matrikel zu dem allgemeinen Bedürfnissen des Reiches beyzutragen hat u. s. f.«

»Rektoratsmatrikel«, fand zuerst an den jüngeren, mitteleuropäischen Universitäten Eingang, während die Rektoren der älteren, romanischen und angelsächsischen hohen Schulen keine Matrikeln führten. Hier legten die einzelnen Magister oder Doktoren Listen ihrer Hörer an, welche sie der Fakultät zur Verfügung stellen konnten. Als älteste überlieferte Quelle dieser Art aus dem »jüngeren Europa« gilt die Matrikel der Prager Juristenuniversität aus dem Jahre 1372. Sie trägt den Titel »Album seu Matricula Facultatis Juridicae Universitatis Pragensis ab anno Christo 1372 usque ad annum 1418«. <sup>3</sup> Danach wurden vergleichbare Verzeichnisse an den Universitäten in Wien (1377), Heidelberg (1386), Köln (1388), Erfurt (1392), Krakau (1400), Leipzig (1409), Rostock (1419) und Löwen (1426) geführt. Diese dienten als Vorbild für die meisten neueren Universitäten in Europa. <sup>4</sup>

Das Album Universitatis, die Universitätsmatrikel (Rektoratsmatrikel), galt neben dem Statuten- und Privilegienbuch als wichtigstes Amts- oder Geschäftsbuch der Universität. Der rechtliche Vorgang der Aufnahme in die Universität wurde hier urkundlich belegt. Seine Führung oblag dem Rektor. Vergleichbare Matrikelbücher wurden auch an den Teilkorporationen der Universitäten geführt, und zwar an den Fakultäten von den Dekanen (Fakultätsmatrikel) und an den Akademischen Nationen bzw. Landsmannschaften von den Prokuratoren (Nationsmatrikel). Für die moderne, sozialgeschichtlich orientierte Universitätsgeschichtsforschung ist die Matrikel neben weiterem verwandtem Geschäftsschriftgut (Fakultätsakten, Nationsakten, Graduiertenlisten etc.) »das wichtigste historische Zeugnis, das zentrale Schriftgut der Lebensform Universität«. <sup>5</sup> Sie beruht auf gesicherten Fakten und weist über große Zeiträume zumindest in ihren Basisinformationen übereinstimmende Strukturen auf, so dass sie für vergleichende und quantifizierende Untersuchungen hervorragendes Datenmaterial bietet. Als serielle Großquelle ist sie in ihrem Umfang und ihrer Überlieferungsdichte mit den Kirchenbüchern, den päpstlichen Registerserien oder mit Bürger- und Steuerbüchern vergleichbar. <sup>6</sup>

3 *Monumenta Historica Universitatis Carolo-Ferdinandea Pragensis* 2 (Prag 1834). Vgl. Rainer Christoph Schwinges: »Die Zulassung zur Universität«, in: *Geschichte der Universität 1* (Anm. 1), 161-180, 168.

4 Ebd., 166 ff.

5 Rainer Christoph Schwinges: »Resultate und Stand der Wissenschaftsgeschichte. Mensch, Wissenschaft, Magie«, in: *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte* 20 (2000), 97-119, 103 f. Vgl. auch: *Repertorium Academicum Germanicum* (RAG). *Die graduierten Gelehrten des Alten Reiches zwischen 1250 und 1550*, <http://www.rag-online.org/> (04.02.2011). Das RAG erfasst die zwischen 1250 und 1550 graduierten Universitätsgelehrten in einer prosopographischen Datenbank für das Gebiet des Alten Reiches auf Basis der Universitätsmatrikeln und verwandter Universitätsquellen. – Vgl. auch: Jacques Paquet, *Les matricules universitaires. Typologie des sources du moyen âge occidental*, Turnhout 1992.

6 Schwinges: »Resultate und Stand« (Anm. 5), 103. Vgl. Ingrid Matschinegg: »Universitäre Massenquellen (Matrikel, Akten)«, in: *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.-18. Jahrhundert); ein exemplarisches Handbuch*, hg. v. Josef Pauser, Martin Scheutz u. Thomas Winkelbauer, Wien/München, 2004, 714-726.

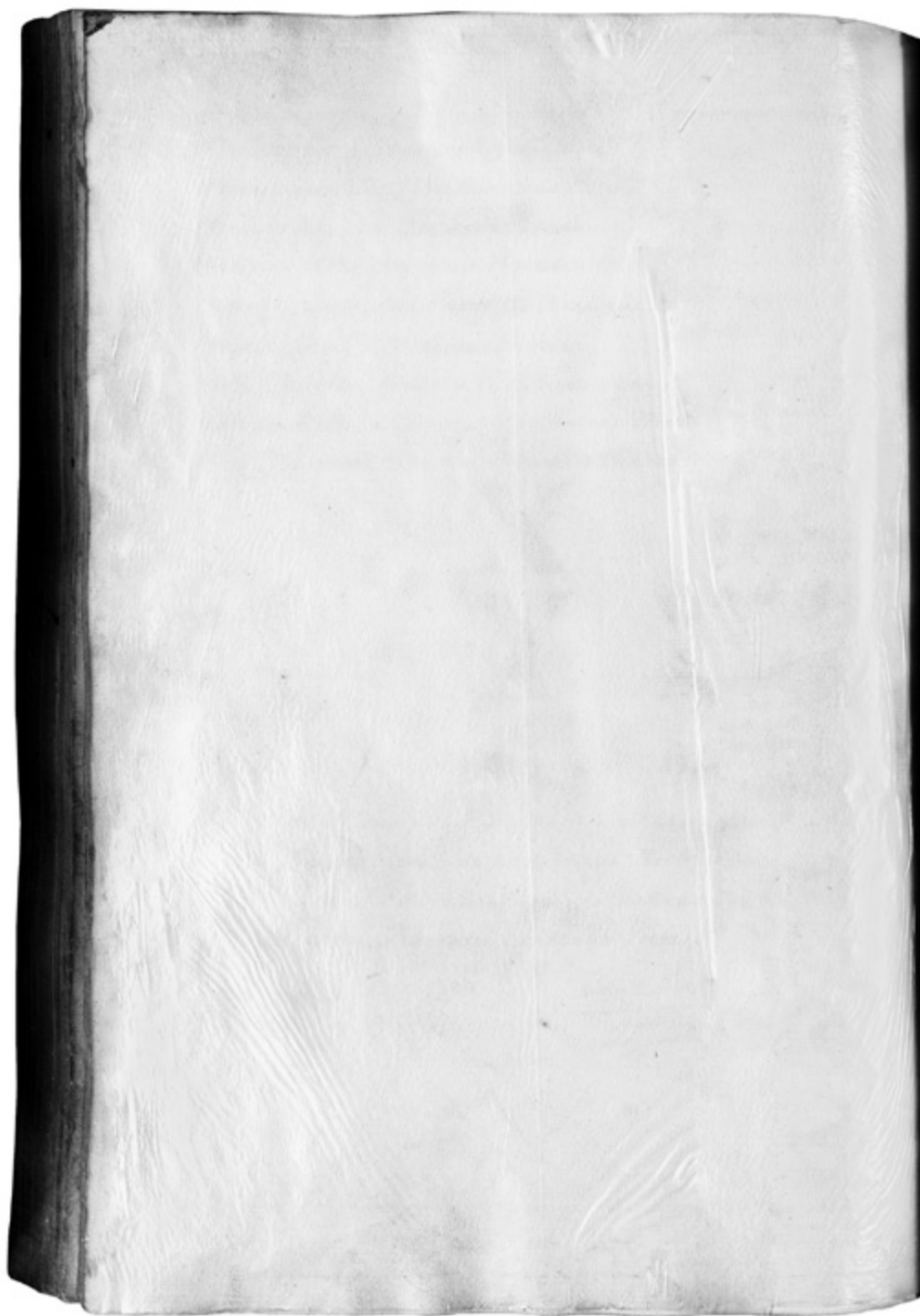


100 **I** Thomas gars p. **I** Petrus delm p.  
**I** Stephe de magna p. **I** Johes de doctebz p.  
**I** narm de parama p. **I** Johes de als. p.  
**I** chadonans de pmissa p. **I** damboldus harmegg  
**I** lamenans de nelons **I** Johannes Grindel  
**I** andi de hodystern p. **I** Petrus hngelen p.  
**I** narm smen de bulga p. **I** rchais de polama p.  
**I** Jo nite de seobito p. **I** Stephe de seobito  
**I** Com lunem **I** Johes palouagatu de lba  
**I** Jo de klage sint de curia **I** Johes palouagatu de lba  
**I** Michael de bosonia **I** Flamenans pelstam  
**I** Andreas de gual **I** dedit **I** groff  
**I** Com de liden **I** Com de petusia **I** g  
**I** blr Baum **I** pynmagu **I** leonhardus Grundo  
**I** Joh de laenperg **I** dedit **I** groff  
**I** Simon de Egen burg **I** Com unafiz Duce  
**I** Bartholomens de oe **I** Com de wolferth hahp  
**I** blr de mulda **I** Petrus de goshz de pa  
**I** nropean **I** Schuzma **I** ricolans agostal de  
**I** pter filus loci **I** burchard  
**I** Jacobus de screinal p. **I** rem Johes delindwaga  
**I** Johes de bolspers p. **I** rem petri blunstem  
**I** demardus de nono **I** de bno  
**I** de bno **I** Michael rkapel  
**I** Jo de bno **I** de lauffem **I** g  
**I** petri de doctebz **I** g

**I** anno dñi m ccc lxx  
**vij** ann festiuu  
**omniu** sanctor  
**us** Com Comes de hobe  
 berg clericus constan diog  
 Redor pnuobunher fiau  
 studij bozem iustulanti  
 subsequeutes studentes  
 In me amora

**I** boifridus schultze ca  
 nonicus Ecce Rumez  
 ordms pmocten **I** g d  
**I** Enstam autem anno  
 mois Ecce sa Bartholo  
 mei mfnaco **I** g d  
**I** Dns iocanis de hoben  
 loch dno **I** rene  
**I** boifridus de schaz  
 ppenstem **I** re  
**I** Dns Johes de arey salo  
**I** g d  
**I** Johes burchard de zoren  
**I** g d  
**I** Wanzestans de plegg **I** g d  
**I** Com hebust plebnuu  
**I** salonhardi mfnopo soln doctou





Aus der Universitätsmatrikel von 1609, Archiv der Universität Wien (UAW, Cod. M 5).



Die Wappen vieler Universitäten zeigen als Schildfigur ein offenes oder geschlossenes Buch.<sup>7</sup> Man deutet dieses Buch als Quelle des gelehrten Wissens, dessen Vermittlung als erstes Ziel der hohen Schulen gilt.<sup>8</sup> Andererseits symbolisiert es das Statutenbuch der Korporation als Zeichen ihrer hervorgehobenen, privilegierten (»autonomen«) Rechtsstellung bzw. der »libertas scholastica«.<sup>9</sup> Schließlich repräsentiert das Matrikelbuch die »universitas magistrorum et scholarium«, die privilegierte Gemeinde der Lehrenden und Lernenden in ihrer Gesamtheit. In ihm sind die »supposita«, die Universitätsbesucher, welche den zum jeweiligen Studium gehörigen Personenverband bilden, namentlich versammelt.

Das Album Universitatis gewann den Charakter eines akademischen Hoheitszeichens. Schon in der frühen einschlägigen Literatur zählte man die Folianten zu den universitären Amtsinsignien, die von Rektor zu Rektor als »officialia« anlässlich der Amtsübergabe neben Szeptern, Fahnen, Ringen, Siegeln, Schlüsseln, Talaren, Baretten, später auch Amtsketten weitergegeben wurden. Den Insigniencharakter der Matrikel unterstreichen bildliche Quellen der Frühen Neuzeit. In den meist gewichtigen Folianten haben die scheidenden Rektoren auf kunstvoll illuminierten Blättern, sogenannten »Rektorsblättern«, ihr persönliches »Denkmal« gesetzt. Danach folgen die Namenlisten der Universitätsbesucher und allfällige Memorabilien und Akteneinträge. Wir finden auf diesen Schmuckblättern neben religiösen und sonstigen Symbolen, allegorischen Darstellungen, Devisen, Wappen und Szeptern oft auch das Album Universitatis abgebildet als besondere Amtsinsignie des Rektors.<sup>10</sup>

7 Gall: *Die Insignien* (Anm. 1), 91-100; »Akademische Wappen«, in: *Österreichische Wappenkunde. Handbuch der Wappenwissenschaft*, Wien/Köln 1977, 256-259, 257: Das Wappen der Universität Wien zeigt »im roten Feld einen silbernen, aus der unteren Schildmitte wachsenden, bekleideten Arm, dessen Hand ein silbernes, offenes Buch mit den Buchstaben U(universitas) V(iennensis) hält«.

8 Bei Promotionsfeiern wurde am Beginn der Neuzeit an vielen Universitäten dem Promovenden ein offenes und ein geschlossenes Buch überreicht, was als Symbol der Lehre aus dem tradierten gelehrten Wissen, aber auch aus eigener Erkenntnis gesehen werden kann. Vgl. dazu Dieter Speck: »Das Promotionswesen an der Universität Freiburg. Eindrücke, Trends und Probleme«, in: *Promotionen und Promotionswesen an deutschen Hochschulen der Frühmoderne*, hg. v. Rainer A. Müller, Köln 2001, 51-66, bes. 56 f.

9 Zum Begriff Laetitia Boehm: »Die Universitäts-Idee in der Geschichte. Belastendes Erbe oder Postulat?«, in: *Geschichtsdenken, Bildungsgeschichte, Wissenschaftsorganisation. Ausgewählte Aufsätze von Laetitia Boehm anlässlich ihres 65. Geburtstages*, hg. v. Gert Melville u. a., Berlin 1996, 587-605, bes. 596 f.

10 Gall: *Die Insignien* (Anm. 1), 14, mit Hinweis auf Höpingsk: *De insignium sive armorum*, 108. Dort werden als Universitätsinsignien genannt: Szepter, Roter Mantel mit Epomis, Matrikel, Pedellen, Siegel, Statuten- und Privilegienbuch, Schlüssel (für Konsistorium und Karzer). Vgl. dazu auch Schwinges: »Resultate und Stand« (Anm. 5), 104 f.; Gieysztor: »Organisation« (Anm. 1), 135-138. Zu den illuminierten Blättern siehe Franz Gall: »Kleinkunst des 17. und 18. Jahrhunderts aus den Matrikeln der Wiener Universität«, in: *Mitteilungen der österreichischen Exlibrisgesellschaft* 14 (1959), 4, und »Die Matrikel der Universität Wien und ihr bildlicher Schmuck«, in: *Akademischer Almanach* (1962/63), 1-35.

## Struktur und Inhalt

Inhalt und Ordnung der Matrikeleinträge haben sich im Laufe der Jahrhunderte gewandelt. Die Gliederung der Bände folgte jedoch immer den Amtsperioden der Rektoren, welche in Wien zunächst nach Studienjahren, ab 1384 nach Semestern und ab 1629 bis zum Ende der Matrikelbücher (1917/18) wieder im Jahresturnus wechselten.<sup>11</sup> Die Einträge wurden zunächst nach der Zugehörigkeit zu den vier akademischen Nationen gruppiert, was ab dem Sommersemester 1617 aufgegeben wurde, obwohl die akademischen Nationen in Wien bis ins 19. Jahrhundert bestanden.<sup>12</sup> Die frühen Einträge erfolgten chronologisch, so dass sie auch studentische Reisegruppen erkennen lassen, während sie ab dem 17. und im 18. Jahrhundert oft nach hierarchischen oder sozialen Gesichtspunkten geordnet werden, z. B.: 1. Rektors und Rektorswahl, 2. Nepotes, 3. Adel, 4. Geistliche, 5. Professoren, 6. Schüler und Studenten, 7. Akademische Bürger. Durchwegs wurden Vorname, Zuname (soweit bekannt) sowie Herkunftsort oder Herkunftsregion aufgezeichnet.<sup>13</sup> Darüber hinaus werden in den Alben akademische Grade (licentiatus, baccalaureus, magister, doctor), Standesbezeichnungen von Adeligen (princeps, dux, comes, liber baro, dominus, eques, nobilis, praenobilis), Bürgerlichen (civis, plebeius) und Geistlichen (z. B. abbas, clericus, diaconus, plebanus, presbyter, scholasticus), die allfällige Ordenszugehörigkeit (z. B. Ordo Sancti Benedicti, Ordo Praedicatorum, Societas Jesu etc.), Funktions- und Berufsbezeichnungen (alumnus, bibliopola, bibliopagus, chirurgus, famulus, Fechtmeister, pedagogus, pictor, illuminator, maestro di ballo, magister saltationis, magister linguarum, professor, servitor, typographus etc.) und die Zugehörigkeit zu den sechs Klassen des akademischen Gymnasiums oder den Fakultätsstudien angegeben.<sup>14</sup>

Neben den Namenlisten wurden auch »matrikelfremde« Informationen in das Album Universitatis aufgenommen. Ein Trend, der um die Wende zum 18. Jahrhundert verstärkt einsetzt. Offenbar nahmen die Rektoren bestimmte Sachverhalte oder Ereignisse so wichtig, dass sie ihre langfristige Überlieferung sicherstellen

11 Zu den Amtsperioden vgl. Kurt Mühlberger: *Die Universität Wien. Kurze Blicke auf eine lange Geschichte*, 2. Aufl. Wien 2001, 72 f.

12 Vgl. Kurt Mühlberger: »Relikte aus dem Mittelalter: Die ›Akademischen Nationen‹ im Rahmen der neuzeitlichen Universitätsgeschichte. Mit einem Exkurs zur Natio Hungarica Universitatis Vindobonensis«, in: *Österreichisch-ungarische Beziehungen auf dem Gebiet des Hochschulwesens*, Székesfehérvár-Budapest 2010, 11-32.

13 Mühlberger, Kurt: »Die Matrikel der Universität Wien«, in: *Umgang mit Quellen heute. Zur Problematik neuzeitlicher Quelleneditionen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. v. Grete Klingenstein, Fritz Fellner u. Hans Peter Hye, Wien 2003, 80-88.

14 Sechs Gymnasiumsclassen: »parvista; principista, grammata, syntaxista, poeta, rhetor«; philosophische Studien »logicus, physicus, methaphysicus«; »höhere Fakultäten«: »medicus, jurista, theologus« etc. Vgl. »Die Matrikel der Universität Wien« 6 (1689/90-1714/15), bearb. v. Kurt Mühlberger u. Walter Schuster, in: *Publikationen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 6.1: Quellen zur Geschichte der Universität Wien*, Wien/Köln/Weimar 1993, XI.

wollten und diese in die Matrikel im Anschluss an die Namenlisten einschreiben ließen. Es handelt sich etwa um Abschriften wichtiger landesfürstlicher Dekrete, chronikale Schilderungen wichtiger politischer Ereignisse (Schlachten, Friedensschlüsse, Krönungen) oder Katastrophen (z. B. Erdbeben, Hochwasser, gewaltsame Ausschreitungen), auszugsweise Protokolle oder zumindest die Urteile von Verfahren vor dem Gerichtssenat der Universität Wien. Im Jahre 1704 hat die Universität letztmals ein Todesurteil über einen Studierenden gefällt. Das Verfahren wurde samt Urteilsspruch ausführlich in der Matrikel festgehalten. Auch die Translatio des Gnadenbildes der Maria Pötsch aus Pécs (Ungarn) nach Wien wird geschildert.<sup>15</sup> Dazu kommen im 18. Jahrhundert auch akademische Reden oder Panegyrici sowie Todesnachrichten. Freilich wurden immer wieder auch Exklusionen von Studenten aufgrund disziplinärer Vorfälle oder gerichtlicher Verurteilungen in der Matrikel verzeichnet. Die häufigen Ehrenimmatrikulationen jugendlicher Erzherzoge oder sonstiger einflussreicher Standespersonen finden sich hingegen nicht in der Rektoratsmatrikel. Diese wurden vornehmlich in die Matrikelbücher der Österreichischen, Ungarischen und der Rheinischen akademischen Nation eingetragen.<sup>16</sup>

## Das Aufnahmeverfahren

Ein Neuankömmling musste innerhalb einer bestimmten Frist beim Rektor vorstellig werden, um sich nach Ablegung eines Eides und Erlegung der Matrikeltaxe in die Matrikel der Universität eintragen zu lassen. Erst dann konnte er die akademischen Vorrechte genießen. Im Idealfall war er zu diesem Zeitpunkte bereits auch vom Dekan seiner Fakultät in die gesonderte Fakultätsmatrikel und vom Prokurator der zuständigen akademischen Nation in die Nationsmatrikel gegen entsprechende Taxen aufgenommen worden. Zumindest wollten das die Statuten so.<sup>17</sup>

Wichtiger war jedoch der Antrittsbesuch beim Rektor. In Wien sollte das binnen Monatsfrist sein. Dieser rechtswirksame Vorgang – zunächst oft »intitulatio«, später »immatriculatio«, an manchen Universitäten auch »inregistratio« genannt – ist in Wiener Quellen erstmals 1366 bezeugt, das älteste erhaltene Matrikelbuch stammt aus dem Jahr 1377.<sup>18</sup> Vor der Aufnahme in das Album Universitatis war die Ablegung des Matrikeleides zu leisten. Der angehende Studierende musste schwö-

15 »Die Matrikel der Universität Wien« 6 (Anm. 14), X, XX und 94 ff.

16 Mühlberger: »Relikte aus dem Mittelalter« (Anm. 12), 11-32. Vgl. Rudolf Kink: *Geschichte der Kaiserlichen Universität zu Wien 1.1*, Wien 1854, 60f., 66 m. Anm. 80.

17 Kink: *Geschichte der Kaiserlichen Universität 1.1* (Anm. 16), 25-34.

18 Pedellenstatut vom 8. August 1366: »Item statuimus quod quicumque de novo huc venerit et membrum universitatis esse voluerit, ad matriculam sive registrum Universitatis non imponatur, nisi budello solverit unum grossum.« Kink: *Geschichte der Kaiserlichen Universität 2* (Anm. 16), Nr. 7, 40. Die Edition des ersten Matrikelbandes: »Die Matrikel der Universität Wien« 1,

ren, sich den Statuten der Universität zu unterwerfen, dem Rektor in allem, was rechtens ist (»in licitis et honestis«) zu gehorchen und das Wohl der Universität zeit seines Lebens zu fördern.<sup>19</sup> Während der konfessionellen Epoche war vor der Immatrikulation zudem die »Rechtgläubigkeit« durch den Konfessionseid sicherzustellen.<sup>20</sup>

Die Einschreibungen in das Album Universitatis waren während des Mittelalters und der Frühen Neuzeit an keinen festen Termin gebunden. Universitätsbesucher konnten das ganze Jahr über an einem beliebigen Tag anreisen. Sie sollten sich innerhalb Monatsfrist beim Rektor persönlich melden. Dieser sammelte üblicherweise die Immatrikulationen zunächst auf losen Blättern und trug sie am Ende seiner Amtszeit in das Matrikelbuch ein. Er verbuchte dabei auch die von jedem Universitätsbesucher einkassierten Taxen und übertrug diese in Summe in die »Acta Universitatis«, wo schließlich die Einnahmen- und Ausgabenrechnung für die gesamte Amtsperiode eingetragen wurde. Ursprünglich besorgten dies die Rektoren zumeist eigenhändig. Im Laufe der Neuzeit und bis ins 20. Jahrhundert wurden die Eintragungen dann von Universitätsnotaren bzw. vom Kanzleipersonal der Rektoratskanzlei im Auftrag des Rektors besorgt. Die Eintragungen in das Album und die Zulassung zum Studium wurden zuweilen auch im Rahmen einer Immatrikulationsfeier mit allen Neuaufgenommenen gemeinsam zelebriert, wie es an manchen europäischen Universitäten bis heute üblich ist.<sup>21</sup>

## Rechtliche und soziale Aspekte

Der angehende Studierende wurde durch die Aufnahme in die vom Rektor geführte Universitätsmatrikel ein *membrum universitatis*, daher ein volles Mitglied der akademischen Gemeinde. Er gehörte einem privilegierten Stand an, mit dem er durch Eid verbunden war. Als Universitätsbürger unterstand er der akademischen Gerichtsbarkeit, konnte an den Privilegien der Universität sowie an ihren Lehrangeboten Anteil nehmen. So wie die Matrikel den universitären Gemeindeverband nach innen konstituierte, so verlangte es jene Zeit, dass die Universitätsbesucher sich in der Öffentlichkeit durch ihre besondere Kleidung kenntlich machten. In der

1377-1450, bearb. von Franz Gall u. a., in: *Publikationen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 6.1: *Quellen zur Geschichte der Universität Wien*, Wien/Köln/Weimar 1993. 19 Ebd., 31 f.; Schwinges: »Die Zulassung« (Anm. 3), 170 f.

20 Vgl: Klaus Schreiner: *Iuramentum Religionis. Entstehung, Geschichte und Funktion des Konfessionseides der Staats- und Kirchendiener im Territorialstaat der frühen Neuzeit*, Berlin 1985, 211, bes. 218-225.

21 Die neu eingeschriebenen Studierenden werden z. B. in Göttingen mit einer festlichen Begrüßungsveranstaltung empfangen. Höhepunkt ist der Festvortrag eines prominenten Absolventen der Georg-August-Universität. Siehe: <http://www.uni-goettingen.de/de/41236.html> (17. 2. 2011).

Frühzeit der Universität war die schlichte geistlichen Tracht, der »habitus clericalis«, vorgeschrieben. Dazu gehörte ein langer brauner oder schwarzer Rock mit Ärmeln, in der Taille durch einen Gürtel (»cingulum«) zusammengebunden sowie eine braune Gugelhaube (Kapuze) als Kopfbedeckung. In der Barockzeit hielten mit dem Adel bunte, weltliche Gewänder Einzug in die Universität, was immer wieder zu obrigkeitlichen Verfügungen gegen den Kleiderluxus führte.<sup>22</sup> Die Abkehr von der schlichten mittelalterlichen Form und der Trend zum Bunten ist auch in den Matrikeln jener Zeit festzustellen, die nun mit reichen Illuminierungen geschmückt werden.

Mit der Immatrikulation stand dem Studierenden nach dem vorschriftsmäßigen Besuch der Vorlesungen, Übungen und Disputationen die Zulassung zu den strengen Prüfungen (»examina rigorosa«) und schließlich die Graduierung offen. Die Matrikel hatte den Zweck, eine Kontrolle hinsichtlich der Zuständigkeit zum Universitätsgericht und der Ausübung der akademischen Rechte und Pflichten sicherzustellen, die Vergabe der Grade nur an Immatrikulierte zuzulassen, aber auch im Falle von Verurteilungen den Verlust der akademischen Vorrechte und die Exklusion vom Studium und von der Korporation festzuhalten.<sup>23</sup>

Die Immatrikulation war weder an ein festgelegtes Alter noch an eine besondere Vorbildung, eine bestimmte regionale Herkunft oder die standesmäßige Zugehörigkeit gebunden. Die jungen Scholaren, die das sprachliche und philosophische Grundstudium an der Artistenfakultät absolvierten, prägten das Bild der Vier-Fakultäten-Universitäten nach Pariser Vorbild. Sie machten bis zu 80 oder gar 90 % der Immatrikulierten aus, so dass man in diesen Fällen auch von »Jugend-Universitäten« spricht. Sie waren bei ihrer Immatrikulation häufig im Alter von etwa 14 Jahren. Nach kanonischem Recht waren sie ab diesem Alter volljährig bzw. eidmündig. Minderjährige wurde nicht zum Eid zugelassen. Trotzdem wurden auch Jüngere aufgenommen, man nahm ihnen jedoch das Versprechen ab, die Eidesleistung nachzuholen. Bei den rangmäßig »höheren« Fakultäten der Mediziner, Juristen oder Theologen lag das Eintrittsalter meistens bei über 20 Jahren. Fachuniversitäten – wie z. B. die Prager Juristenuniversität – wären demnach eher zu den »Erwachsenen-Universitäten« zu zählen.<sup>24</sup> Eine bestimmte schulische Vorbildung als Zulassungsvoraussetzung gab es an der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Universität nicht, da die Anfänge des modernen, hierarchisch gestaffelten Schulwesens erst im 18. Jahrhundert liegen. Die Matura bzw. das Abitur als Voraussetzung für ein Studium wurde im 19. Jahrhundert eingeführt, in Österreich ab 1848.<sup>25</sup> Der Zugang zur Universität war daher über Jahrhunderte weitgehend ohne

22 Kink: *Geschichte der Kaiserlichen Universität* 1.1 (Anm. 16), 32 ff.

23 Schwinges: »Die Zulassung« (Anm. 3), 166 f.

24 Ebd., 170 f.

25 Helmut Engelbrecht: *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs 4: Von 1848 bis zum Ende der Monarchie*, Wien 1986, 227-238.

Schranken. Freilich nicht völlig. Von Anbeginn war die Immatrikulation mit der vorausgehenden Eidesleistung und der Zahlung der Taxen verbunden.

Vor der Einschreibung musste die Matrikeltaxe in die Universitätslade erlegt werden. Der entrichtete Betrag wurde im Matrikelbuch vermerkt. Die Höhe der Taxe war nach standesmäßiger Herkunft gestaffelt. Ursprünglich zahlte ein einfacher Scholar in Wien die Normaltaxe von zwei Groschen, einfache Adelige oder Bakkalare anderer Universitäten vier Groschen, Magistri 60 Pfennige (ca. 8,5 Groschen), Hochadelige und höhere kirchliche Würdenträger einen oder mehrere Gulden.<sup>26</sup> Mittellose Scholaren (»pauperes«) konnten mit Urkunden oder durch einen Eid ihre Zahlungsunfähigkeit glaubhaft machen. Sie wurden taxfrei in das Album Universitatis mit dem Vermerk *p* für »pauper« oder z. B. »nihil dedit quia pauper« eingetragen. Vielfach haben sie als »Bettelstudenten« mit Musizieren ihr Studium verdient. In Wien lag der Anteil der »pauperes« während des Mittelalters besonders unter den Artisten zuweilen um 20-30 % mit Spitzenwerten bis zu 44 % der Immatrikulierten. Ein durchaus hoher Wert im internationalen Schnitt (rund 15 %), der auch bei anderen Massenuniversitäten wie z. B. Köln deutlich übertroffen wurde. Der eintretende Scholar konnte sich entscheiden, ob er seinen gesellschaftlichen Rang und seine Titel in die Matrikel eingetragen haben und innerhalb der Universität zur Geltung bringen wollte. Das kostete freilich mehr. Wollte er sich bloß als »simplex« einschreiben lassen und auf seine Standeswürden innerhalb der Universität verzichten, konnte er die günstigere Normaltaxe bezahlen. In der Reihung der Immatrikulierten, besonders aber bei den Prüfungen musste er dann eine entsprechend niedrigere Lozierung hinnehmen.<sup>27</sup>

Nur wenige konnten sich eine teure Graduierung überhaupt leisten. Die Promotion zum Magister oder Doktor konnte das Ansehen, den sozialen Status des Absolventen heben, auch Laufbahnen eröffnen. Im Mittelalter und der Frühen Neuzeit war dies eine Möglichkeit für Nichtadelige. Für Adelige hatten die akademischen Grade vorerst keine Bedeutung.<sup>28</sup> Von ihrer Warte aus konnte ein solcher Grad sogar als Rangminderung empfunden werden. Es gibt Beispiele dafür, dass promovierte Adelige von ihren Standesgenossen wegen ihres akademischen Grades oder ihres Schulbesuches sogar verspottet wurden. Um 1500 musste sich etwa

26 »Die Matrikel der Universität Wien« 1 (Anm. 18), XX-XXII. – Josef Aschbach: *Geschichte der Wiener Universität im ersten Jahrhundert ihres Bestehens* 1, Wien 1865, 66, 304.

27 Kurt Mühlberger: »Finanzielle Aspekte der Universitätsreformen Ferdinands I. in Wien, 1521-1564«, in: *Finanzierung von Universität und Wissenschaft in Vergangenheit und Gegenwart*, hg. v. Rainer Christoph Schwinges, Basel 2005, 115-142, 117f.; Rainer Christoph Schwinges: »Pauperes an deutschen Universitäten des 15. Jahrhunderts«, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 8 (Berlin 1981), 285-309, 292, 297.

28 Dazu ausführlich: Hermann Lange: »Vom Adel des doctor«, in: *Das Profil des Juristen in der europäischen Tradition*, hg. v. Detlef Liebs u. Klaus Luig, Ebelsbach 1980, 279f., 289, 292. – Vgl. auch Peter A. Vandermeersch: »Die Universitätslehrer«, in: *Geschichte der Universität in Europa 2: Von der Reformation bis zur Französischen Revolution 1500-1800*, hg. v. Walter Rüegg, München 1996, 180-212, 209f.



der gelehrte Adelige Sigmund von Herberstein »der schuel halben« noch »viel spotwort« von seinesgleichen anhören.<sup>29</sup> Dieses Bild änderte sich im Laufe der Neuzeit, als Angehörige des Briefadels ihren herkunftsmäßigen Status durch eine akademische Graduierung untermauern oder verstärken und zu günstigen Positionen aufsteigen konnten. Adelige Herkunft verbunden mit einem akademischen Grad versprach ab dem 17. Jahrhundert eine erfolgreiche Laufbahn.<sup>30</sup>

## *Studentenevidenz*

Zur akademischen Gemeinde, »universitas«, gehörten ursprünglich alle Universitätsbesucher.<sup>31</sup> Das waren Scholaren und Studierende, Universitätslehrer (Doktoren, Magistri, Professoren) und akademische Funktionäre (Rektoren, Dekane, Prokuratoren, Konventoren etc.), aber auch Dienstpersonal (»famuli«, »servitores«). Im 17. und 18. Jahrhundert, als die adeligen Exerzitien und Künste auch an den Universitäten etabliert wurden, kamen Sprachlehrer, Tanz- und Fechtmeister, Reitlehrer, Künstler (Zeichner, Kupferstecher, Illuminatoren etc.) sowie Handwerker (Buchdrucker, Buchhändler etc.), die ihr Gewerbe außerhalb bürgerlicher Zünfte im Rahmen der universitären Rechtssphäre ausüben konnten. Sie alle galten im weiteren Sinn als »cives academici« und bildeten die mit besonderen Privilegien ausgestattete akademische Gemeinde. In die Matrikel wurden alle jene aufgenommen, die unter dem Universitätsgericht standen. Den Vorsitz im universitären Gerichtssenat führte der Rektor.<sup>32</sup>

29 Sigmund von Herberstein: *Selbstbiographie MCCCCLXXXVI bis MDLIII* 1.1, hg. v. Theodor von Karajan, Wien 1855, 71. Vgl. Gernot Heiss: »Bildungsverhalten des niederösterreichischen Adels im gesellschaftlichen Wandel. Zum Bildungsgang im 16. und 17. Jahrhundert«, in: *Spezialforschung und »Gesamtgeschichte«*, hg. v. Grete Klingenstein u. Heinrich Lutz, Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 8, 1981, 142 f. Heiss weist darauf hin, dass das Studium noch nicht als standesgemäß galt und bloß für die zur kirchlichen Laufbahn vorgesehenen Söhne in Frage kam.

30 Vgl. Rainer A. Müller: »Aristokratisierung des Studiums? Bemerkungen zur Adelsfrequenz an süddeutschen Universitäten im 17. Jahrhundert«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 10 (1984), 31-46.

31 Zum Begriff vgl. Rainer Christoph Schwinges: »Universitätsbesuch im Reich vom 14. zum 16. Jahrhundert: Wachstum und Konjekturen«, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft* 10 (1984), 5-30, 13.

32 In Wien wurde die akademische Gerichtsbarkeit mit Allerhöchster Entschließung vom 4. 8. 1783 aufgehoben. Siehe Kink: *Geschichte der Kaiserlichen Universität* 2 (Anm. 16), 590 f., Nr. 191. Die Jurisdiktion wurde ab 1752 dem abgesonderten »consistorium in iudicialibus« zugewiesen, während die administrativen Angelegenheiten dem »consistorium ordinarium« oblagen. Ebd., 541. Nr. 136. Seit 1755 durften Maler und Bildhauer nicht mehr als akademische Bürger aufgenommen werden. Ebd., 563, Nr. 154. – Die Philosophische Fakultät führte gesonderte Matrikel der »Akademischen Bürger«. Siehe Franz Gall, »Matricula Civium Academicorum Facultatis Artisticae Viennensis 1694-1781«, in: *Adler* 7/XXII, 1966, 130-137.

Im Laufe der Universitätsreformen des 18. Jahrhunderts wurde der dem Studium und der Wissenschaft verpflichtete, privilegierte Personenverband mehr und mehr zur »Veranstaltung des Staates«. Der modernen »Staatslehranstalt« des aufgeklärten Absolutismus entsprachen der korporative Charakter der älteren Universität sowie die akademische Sondergerichtsbarkeit freilich nicht mehr. Sie wurde in Wien 1783 aufgehoben, die Lehre an beamtete Professoren übertragen, die Leitung der Studien staatlichen Direktoren unterstellt.<sup>33</sup> Das Album Universitatis verlor seine zentrale Bedeutung als umfassendes Personenstandsregister der akademischen Bürger, als sie die Ansicht durchsetzte, dass »die Matrikel nur die Evidenthaltung der Angehörigen dieses besondern Gerichts – Standes zum Ziele gehabt habe«. Eine Zeit lang wurde die Immatrikulation den Studierenden in Wien freigestellt, um 1800 hat man die Führung der Alben sogar aufgehoben.<sup>34</sup> Die Matrikelbücher des 19. und 20. Jahrhunderts dienten nur mehr der Studentenevidenz. Sie verzeichneten die »ordentlichen« (»immatrikulierten«) Studierenden, die allein berechtigt waren, akademische Grade zu erwerben, nicht jedoch die »außerordentlichen Hörer«.<sup>35</sup>

Das Album Universitatis als Universitätsmatrikel ist mit dem Ende der Monarchie in Österreich eingestellt worden, nachdem es seit mehr als einem halben Jahrhundert kaum noch Bedeutung hatte. Seit 1850 wurden parallel sogenannte »Nationale« geführt, Inskriptionsbögen, die semesterweise von den Studierenden eingereicht und an der Universität als Studentenevidenz und Inskriptionsnachweis verwahrt wurden. Zuerst übertrug man die Daten in »Studienkataloge«, ab dem Wintersemester 1866/67 wurden die Inskriptionsblätter selbst alphabetisch geordnet und in gebundener Form aufbewahrt. So entstand eine riesengroße Autographensammlung Wiener Studierender über einen Zeitraum von 100 Jahren. Diese Form der Studentenevidenz wurde an der Universität Wien bis zum Sommersemester 1967 weitergeführt. Ab dem Wintersemester 1967/68 erhielten alle Studierende Matrikelnummern. Immatrikulation, Inskription und Studentenevidenz erfolgt seither auf elektronischem Wege.<sup>36</sup>

33 Kink: *Geschichte der Kaiserlichen Universität* 2 (Anm. 16), Nr., 191, 590f. Hofdekret vom 28. Juli 1783.

34 Ebd. 1.1, 561 f.; ebd. 2, Nr. 198, 596, Allerhöchste EntschlieÙung, publiziert am 8. Juni 1784.

35 Allgemeine Studienordnung vom 1. Oktober 1850. Leo Ritter Beck von Mannagetta/Carl von Kelle: *Die österreichischen Universitätsgesetze*, Wien 1906, Nr. 365, 449-475.

36 Vgl. Johannes Seidl: »Von der Immatrikulation zur Promotion. Ausgewählte Quellen des 19. und 20. Jahrhunderts zur biographischen Erforschung von Studierenden der Philosophischen Fakultät aus den Beständen des Archivs der Universität Wien«, in: *Stadtarchiv und Stadtgeschichte Linz. Festschrift Fritz Mayrhofer*, hg. v. Walter Schuster u. a., Linz 2004, 289-302, zu den Nationalien bes. 291-296.

Margarete Zimmermann

Salonalben

*Kollektive Gedächtniswerke der Frühen Neuzeit*

Stephanie Bung

Exkurs zu *La Guirlande de Julie*

### *I. Eine Renaissance französischer Salonkultur in Manhattan?*

Eine betagte alte Dame und berühmte Künstlerin – Louise Bourgeois – lud über einen langen Zeitraum hinweg, von 1996 bis 2007, junge Künstler und (überwiegend) Künstlerinnen in ihr Haus in Manhattan ein. Diese fanden sich dort jeden Sonntagnachmittag ein, um der Gastgeberin eigene Werke zu zeigen und mit ihr über diese und anderes zu diskutieren.<sup>1</sup> Es handelt sich hierbei um eine der zahlreichen modernen ›Fortsetzungen‹ frühneuzeitlicher Salonkultur. Wie ihre Vorläuferinnen des 16. und des 17. Jahrhunderts war auch der »Sunday Salon« der frankoamerikanischen Künstlerin an einen präzisen Ort gebunden, an dem in regelmäßigen Abständen eine bestimmte Form von Gastlichkeit praktiziert wurde. Hier versammelte sich für eine begrenzte Dauer ein Kreis von *habitués* und neuen Gästen um die Salonnière. Und es gab sogar – dies in deutlichem Gegensatz zu den frühen Salons – ein von Louise Bourgeois entworfenes minimales Regelwerk, die »Rules of the Salon«.<sup>2</sup>

Auch wenn die oben erwähnten Gespräche schon bald verflogen waren, so halten zahlreiche im Netz veröffentlichte Berichte sowie einige Fotos<sup>3</sup> die Erinnerungen von Besuchern des »Sunday Salon«<sup>4</sup> an diese Momente urbaner Gesellig-

1 Siehe hierzu Elke Buhr: »Grande Maman« (18.3.2010), in: [www.monopol-magazin.de/artikel/20101277/titel-louise-bourgeois.html](http://www.monopol-magazin.de/artikel/20101277/titel-louise-bourgeois.html) [1.7.2011].

2 Zitiert in Sasha Bergstrom-Katz: »Interview with Wendy Williams, Managing Director of Louise Bourgeois Studios«, [www.artslant.com/ny/articles/show/2707?print=1](http://www.artslant.com/ny/articles/show/2707?print=1) [1.7.2011]: »What do you do for a living? / How do you eat and pay your rent? / You have to go to a shelter for the homeless, or you may have to go to the hospital. / I am not an employment agency, and I am not a publishing firm. / You are invading my privacy, and I am going to call the police. / To call yourself an artist is not an excuse. / Unsolicited material ends in the garbage pail outside.«

3 Eines dieser ›Salonbilder‹ ist in dem Interview von Bergstrom-Katz reproduziert.

4 Siehe hierzu die Berichte: Joséphine le Gouvello: »Louise Bourgeois«, [josephinelegouvello.com](http://josephinelegouvello.com) [1.7.2011] und Amalia Piccinini, »Louise Bourgeois – Sunday Salon«, [www.flashartonline.it/interno.php?pagina=newyork\\_det&id\\_art=75&det=ok&titolo=louise-bourgeois---sunday](http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=newyork_det&id_art=75&det=ok&titolo=louise-bourgeois---sunday)

keit fest, um sie im Gedächtnis der Gruppe zu verankern. Außerdem speicherte eine enge Vertraute der Künstlerin diese Treffen im Medium eines (bisher unveröffentlichten) Films und der Fotografie.<sup>5</sup> Auf diese Weise entstand ein Salonalbum, das an die Interaktion der sich um die Künstlerin versammelnden Besucher erinnern und dieser Gruppe eine visuelle wie auch textuelle Memoria verschaffen sollte. Sieht man einmal von modernen Formen der Speicherung wie Film, Foto, Internet ab, so ergibt sich der folgende überraschende Befund: Der »Sunday Salon« der Louise Bourgeois wiederholt die wichtigsten der aus dem Europa der Frühen Neuzeit überlieferten Rituale, die das ephemere Zusammenleben und den Zusammenhalt einer kleinen Gruppe ermöglichen – bevor diese sich wieder auflöst und ihre Mitglieder in anderen Kontexten neue Verbindungen eingehen.

Diese kleine Geschichte des Salons der Louise Bourgeois belegt die Langlebigkeit und zugleich die Vitalität eines zentralen Phänomens der Geschichte der europäischen Geselligkeitskultur – eines Phänomens, das jedoch äußerst schwierig zu beschreiben und zu fassen ist, nicht zuletzt deshalb, weil es in Frankreich spätestens seit der Französischen Revolution von 1789 von zahlreichen Mythen umgeben ist und Bestandteil immer wieder neuer »Erzählungen« geworden ist.<sup>6</sup>

Ein interessantes Beispiel für eine solche Erzählung ist beispielsweise die bis heute virulente Vorstellung, der französische Salon sei eine Neuschöpfung des 17. Jahrhunderts. Frankreich verfügt jedoch bereits seit dem 16. Jahrhundert und mit dem humanistischen Familiensalon der Morels in Paris, dem humanistischen Salon der Dames des Roches in Poitiers sowie dem Salon des Mäzenatenpaars der Herzogin von Retz und des Albert de Gondi in Paris und in ihrem Schloss von Noisy-le-Sec über eine kontinuierliche und auf andere europäische Kulturen ausstrahlende Tradition. Diese Tradition, über die nachzudenken die folgenden Überlegungen einladen wollen, ist mit einer besonderen Spielart von Album verbunden. Es handelt sich um Formen der Verschriftlichung von Konversation – verstanden als salonspezifisches Medium der Zirkulation von Wissen und des Kulturtransfers –, für die ich die Bezeichnung »Salonalbum« vorschlage. Der »spezifische Aussagewert [...] für die Erschließung von Gruppenbildungen, Gruppenbewußt-

salon [1.7.2011]. Ferner: Ute Thon, »Eine rastlose Grande Dame«, in: *Art. Das Kunstmagazin*, 11, 2004, 26-43.

5 Siehe hierzu Elke Buhr: »Grande Maman« (Anm. 1): »Ihr [Pouran Esrafilys, M. Z.] Film über die Salons, koproduziert von Bourgeois' langjährigem Assistenten Jerry Gorovoy, wurde noch nie in voller Länge gezeigt. Und ihre Fotos von Bourgeois, intim wie keine anderen, sind bislang unveröffentlicht.«

6 Wie wichtig es ist, diese zu historisieren und auf die ihnen inhärente, jedoch nur selten deklarierte Intentionalität zu befragen, hat der französische Historiker Antoine Lilti gezeigt (*Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2005). Für das Frankreich des 17. Jahrhunderts legt Stephanie Bung in ihrer Habilitationsschrift *Spiele und Ziele. Französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und »Belles Lettres«* (im Druck) wichtiges neues Material vor.

sein und Gruppenartikulation<sup>7</sup> dieser Textgebilde ist bislang kaum angemessen berücksichtigt worden. Diese Reflexion soll nun anhand von drei Salonalben aus dem 16. Jahrhundert geleistet werden. Sie stellen eine wesentliche Quelle für unser heutiges Wissen über jene französischen Salons *avant la lettre* dar, die der berühmten und allmählich zum Mythos gerinnenden *chambre bleue* der Marquise de Rambouillet vorausgehen. Diesem Salon des 17. Jahrhunderts, dem die Forschung bis auf den heutigen Tag eine ›Modellfunktion‹ zuspricht, die es vor dem Hintergrund der früher anzusetzenden Tradition zu hinterfragen gilt, sei jedoch zunächst ein Exkurs gewidmet, denn in seinem Umkreis ist eine Handschrift entstanden, in der sich die Qualitäten eines »Salonalbums« – zumindest auf den ersten Blick – *par excellence* zu versammeln scheinen.

## II. Exkurs zu *La Guirlande de Julie*<sup>8</sup>

Die Gesellschaft der Marquise de Rambouillet wird häufig immer noch als Inbegriff der *société polie* von Paris bezeichnet, als Beginn und zugleich als Höhepunkt der französischen Salonkultur.<sup>9</sup> Die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von der Hausherrin selbst entworfenen Räumlichkeiten des Hôtel de Rambouillet werden bereits von den Zeitgenossen als Ort der galanten Konversationskunst gefeiert.<sup>10</sup> In der sogenannten *chambre bleue* scharen sich sowohl Vertreter des Adels

7 Ursula Kloyer-Hesse: »Dokumentation und Konstituierung von Gemeinschaftsbewußtsein im *Album Amicorum*. Augsburgs Patrizierstammbücher des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hg. v. Otto Gerhard Oexle u. Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen 1998, 391-408; Zitat 392.

8 Für eine vertiefende Analyse dieser Handschrift vgl. Stephanie Bung: »Une *Guirlande* pour Julie: le manuscrit prestigieux face au ›salon‹ de la Marquise de Rambouillet«, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* XXXVIII, 75 (2011), 347-360. Der nachfolgende Exkurs stellt eine kondensierte und auf die gattungsspezifische Fragestellung ausgerichtete Version dieses Aufsatzes dar.

9 Vgl. Erich Auerbach: »La cour et la ville«, in: Erich Auerbach: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern 1951, 12-50, dort 37f. Diesen paradigmatischen Status, der auf den Beginn der Salongeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert zurückzuführen ist, hat der Salon der Marquise de Rambouillet bis heute nicht verloren (vgl. Joan DeJean: »Salon«, in: *The New Oxford Companion To Literature in French*, ed. Peter France, Oxford 1995, 737-739, dort 737). Er ist allerdings im Licht neuerer Erkenntnisse zu modifizieren (vgl. Margarete Zimmermann: »Salon«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 11, hg. v. Friedrich Jäger, Stuttgart/Weimar 2010, 549-556; Nicolas Schapira: *Un Professionnel des lettres au XVII<sup>e</sup> siècle. Valentin Conrart, une histoire sociale*, Seyssel 2003, 227-243).

10 Zu den wichtigsten Quellen zählen die *Historiettes* von Tallemant des Réaux, Briefe und Gelegenheitsdichtungen von Chapelain, Balzac und Voiture sowie die sogenannten *Recueils de Conrart* in der *Bibliothèque de l'Arsenal* von Paris. Vgl. hierzu Schapira: *Un Professionnel* (Anm. 9), 230; Karine Abiven: »Le récit du monde: le discours narratif comme facteur de cohésion de la société mondaine«, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* XXXVII, 73 (2010), 291-302.

als auch Dichter und Gelehrte um die Damen des Hauses, insbesondere um die älteste Tochter, Julie d'Angennes. Ihr wird im Jahre 1641 eine Prachthandschrift zum Geschenk gemacht, die den Titel *La Guirlande de Julie* trägt.<sup>11</sup> Es handelt sich um eine Madrigalsammlung, an der verschiedene Autoren und Gelegenheitsdichter aus dem Umkreis des Salons mitgewirkt haben, um der »Prinzessin Julie« zu huldigen, indem sie ihr ein Blumengedicht widmen.<sup>12</sup> Was liegt näher als die



Titelblatt *La Guirlande de Julie*, 1642, Bibliothèque nationale de France.

Annahme, mit dieser *Guirlande* sei das Salonalbum *par excellence* auf uns gekommen? Bei näherem Hinsehen ist diese Diagnose jedoch alles andere als eindeutig, und die folgenden Überlegungen stellen den Versuch dar, in gebotener Kürze die Handschrift in ihrer Vielseitigkeit zu würdigen und durch die Berücksichtigung ihres mehrdimensionalen Funktionszusammenhangs zu einer differenzierten Betrachtung eines Albums zu gelangen, das sicherlich nicht nur, aber eben *auch* als Salonalbum bezeichnet werden kann.

Als der Marquis de Montausier die Handschrift für seine zukünftige Ehefrau Julie d'Angennes anfertigen lässt, beauftragt er zwei junge Künstler mit der Ausgestaltung des Albums. Der Schreibmeister Nicolas Jarry führt die kalligraphische Abschrift der Madrigale aus, der Pflanzen- und Tiermaler Nicolas Robert illustriert die Sammlung der Gedichte, die jeweils eine Blume zum Gegenstand haben, mit deren Portrait.<sup>13</sup> Tatsächlich

<sup>11</sup> Seit 1989 wird diese Handschrift in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt (Ms. NAF 19735).

<sup>12</sup> Die Sammlung war seit dem späten 17. Jahrhundert immer wieder Gegenstand von Publikationen, die jedoch alle in unterschiedlichen Punkten leicht voneinander abweichen, weshalb hier ggf. die Gedichte der Handschrift zitiert werden. Die vollständigste Ausgabe, die auch eine Bibliographie der Publikationen bis 1907 enthält, erschien unter dem Titel *La Guirlande de Julie*, augmentée de pièces nouvelles, publiée sur le manuscrit original avec une notice de Gaignières et de Bure et des notes par Ad. Van Bever, Paris 1907.

<sup>13</sup> Zu Nicolas Jarry siehe Roger de Portalis: *Nicolas Jarry et la calligraphie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1897. Zu Nicolas Robert siehe Aline Raynal-Roques/Jean Claude Jolinon: *Les Peintres de fleurs. Les vélins du Muséum*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, Bibliothèque de l'Image, 1998; Claus Nissen: *Die Botanische Buchillustration. Geschichte und Bibliographie*, Stuttgart,

besticht die *Guirlande de Julie* zunächst durch ihre materiellen und visuellen Qualitäten, die schon von den Zeitgenossen besonders hervorgehoben wurden. Neben der Kalligraphie und den Blumenportraits, die jeweils auf feinstem Pergament aufgetragen wurden, schenkt beispielsweise Tallemant des Réaux, von dem eine der frühesten und schönsten Beschreibungen der Handschrift überliefert ist, ihrem wertvollen und sinnlich ansprechenden Einband besondere Beachtung:

»Toutes les fleurs en estoient enluminées sur du velin, et les vers écrits sur du velin aussy, en suite de chaque fleur, et le tout de cette belle écriture dont j'ay parlé. Le frontispice du livre est une guirlande au milieu de laquelle est le titre: La Guirlande de Julie. Pour Mademoiselle de Rambouillet Julie-Lucine d'Angennes. Et à la feuille suivante, il y a un Zephire qui espond des fleurs. Le livre est relié de maroquin de Levant des deux costez, au lieu qu'aux autres livres il y a du papier marbré seulement. Il a une fausse couverture de frangipane.«<sup>14</sup>

Tallemant beschwört in seinem Text ein »Gesamtkunstwerk« *avant la lettre* herauf, das durch den Duft der Frangipani-Blüte abgerundet wird. Was er hingegen unerwähnt lässt, ist der referenzielle Gehalt der Gedichte. Für ihn ist *La Guirlande de Julie* ein Prestigeobjekt, das sich nicht in erster Linie durch Lektüre erschließt, sondern dem Betrachter stolz präsentiert wird. Dass die Prachthandschrift spätestens nach der Vereinigung der Adelhäuser Rambouillet und Montausier im Jahre 1645 eine vor allem in dynastischer Hinsicht repräsentative Funktion erfüllt, bestätigen die Erinnerungen Daniel Huets, der die Vorkehrungen beschreibt, die die Erbin des Herzoghauses Montausier trifft, bevor sie ihm einen Einblick in das berühmte Album gewährt:

»Comme je la connoissois fort de réputation [*La Guirlande de Julie*; S. B.], j'avois demandé souvent à la voir, & souvent elle m'avoit été promise. Mais enfin Madame la Duchesse d'Uzets voulut bien me donner ce plaisir. Elle m'enferma sous la clef dans son cabinet une après-dînée au sortir de table avec la Guirlande; elle alla ensuite chez la Reine, & ne vint me mettre en liberté qu'aux approches de la nuit. Je n'ai guère passé en ma vie de plus agréable après-dînée.«<sup>15</sup>

Der Primat des Visuellen, der die *Guirlande de Julie* auszeichnet, rückt sie außerdem in die Nähe anderer Prachthandschriften. Insbesondere drängt sich angesichts der detailgetreuen Blumendarstellungen von Nicolas Robert der Vergleich mit dem um 1624 von Daniel Rabel gestalteten *Recueil de cent planches de fleurs & d'insectes* auf.<sup>16</sup> Dieses Album spiegelt das botanische Interesse der Zeitgenossen

2. Aufl. 1966, 66-100; Albert de Mirimonde: *Un Peintre de la réalité, Nicolas Robert*, Paris 1958; Wilfried Blunt: *The Art of Botanical Illustration*, London 1950, 108-111.

14 Tallemant des Réaux: *Historiettes* I, éd. par Antoine Adam, Paris 1960, 461.

15 *Huetiana ou pensées diverses de M. Huet, évesque d'Avranches*, Paris 1722, 105.

16 Bibliothèque nationale de France, Paris, Estampes, Rés. JA-19.

sowie ihre Vorliebe für Blumen, die *ad vivo* gemalt wurden.<sup>17</sup> Über den Auftraggeber dieser Sammlung ist nichts bekannt, doch darf angesichts ihrer großformatigen, farbenprächtigen und auf feinem Pergament aufgetragenen Bilder davon ausgegangen werden, dass es sich auch hier um ein Prestigeobjekt handelt, das mit dem Ziel geschaffen wurde, dem Besitzer und seiner Familie zu Ehren zu gereichen. Bei einer weiteren Handschrift, die hier zum Vergleich mit der *Guirlande de Julie* herangezogen werden soll, steht diese dynastische Funktion eindeutig im Vordergrund. Es handelt sich um ein Devisenalbum, das sich im Besitz der Duchesse de La Trémoille befand.<sup>18</sup> Die Sammlung umfasst heute 37 phantasievoll geschmückte Devisen, die in einem spielerisch-emblematischen Stil gemalt wurden und jeweils die Person sowie ihre Familie repräsentieren, die sie anfertigen ließ.<sup>19</sup> Die auf diese Weise in dem Album abgebildeten Persönlichkeiten sind alle mit dem Hause La Trémoille verbunden, und das soziale Gefüge, das in der Handschrift sichtbar wird, besteht fast ausschließlich aus ranghöchsten Vertretern des französischen Hochadels.<sup>20</sup> Mit der *Guirlande de Julie* teilt dieses Album neben dem repräsentativen also vor allem den relationalen Charakter: In beiden Fällen handelt es sich um die Repräsentation einer Gruppenbildung, auch wenn sich diese Gruppen in ihrem Sozialprofil grundsätzlich voneinander unterscheiden. Durch die kollektive Genese der Handschriften verweisen sowohl die Devisen als auch die Madrigale auf einen Raum jenseits von Bild und Schrift, der in beiden Fällen zwar letztlich in einem dynastischen Funktionszusammenhang zu betrachten ist, im Falle der *Guirlande de Julie* jedoch auch salonspezifische Züge trägt. Diese Salonspezifika erschließt sich allerdings nicht in der direkten Abbildung von Namen und Wappen, wie man sie in dem Devisenalbum der Duchesse de La Trémoille beobachten kann, sondern nur über narrative Strukturen, die bereits im Text angelegt sind und sich vor allem im Rückgriff auf die Entstehungsgeschichte der Madrigale als signifikant erweisen.

Zu der Prachthandschrift *La Guirlande de Julie* haben insgesamt neunzehn Autoren ihren Beitrag in Form von einem oder mehreren Madrigalen geleistet.<sup>21</sup>

17 Zum »botanischen« Interesse im 17. Jahrhundert vgl. Madeleine Pinault Sörensen: *Le livre de botanique. XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 2008.

18 Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 5217; die Devisen sind digitalisiert und einsehbar in der *Banque d’Images* der Bibliothèque nationale de France.

19 Die Handschrift enthielt ursprünglich 40 Devisen. Sie sind nicht datiert, doch lässt sich ihre Entstehung anhand der Namen und Wappen auf einen Zeitraum zwischen 1640 und 1665 eingrenzen, wobei ein erster Sammelschwerpunkt um 1645 anzunehmen ist.

20 Dabei handelt es sich überwiegend um Personen, die zum engeren und weiteren Familienkreis der La Trémoille gezählt werden können. Für ein genealogisches Tableau dieser Dynastie siehe Leonhard Horowski: »Konversion und dynastische Strategie: Turenne und das Ende des französischen Hochadelskatholizismus«, in: *Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Ute Lotz-Heumann, Jan-Friedrich Missfelder u. Matthias Pohlig, Gütersloh 2007, 171–211, 210 f.

21 Darunter einige *hommes de lettres*, deren Verbindung mit dem Hause Rambouillet durch Tallemant, der selbst ein Gedicht beisteuert, belegt ist: Chapelain, Scudéry, Conrart, Arnauld d’Andilly, Arnauld de Corbeville, Gombaud und Godeau.



Die Madrigale haben jeweils eine Blume zum Gegenstand, die ihrem Verlangen Ausdruck verleiht, das Haupt der »Prinzessin Julie« zu schmücken. So stellen die Verse nicht nur insgesamt einen symbolischen Blumenreigen zu Ehren der Tochter des Hauses Rambouillet dar, vielmehr findet die *guirlande* – im Sinne einer floralen Krone – auch auf der diegetischen Ebene der Madrigalsammlung ihren Niederschlag. Desmarests de Saint-Sorlin legt beispielsweise dem schüchternen Veilchen die folgenden Worte in den Mund:

»Franche d'ambition, je me cache sous l'herbe, / Modeste en ma couleur, modeste  
en mon séjour; / Mais si sur vostre front je me puis voir un jour, / La plus humble  
des Fleurs sera la plus superbe.«<sup>22</sup>

Diese Verse, die wohl zu den bekanntesten Gedichten der *Guirlande de Julie* zählen dürften, stehen zunächst in der ikonographischen Tradition der Mariendarstellung, die das symbolische Substrat des Albums bildet. Die *viola humilitatis* gehört neben der *rosa claritatis* und dem *lilium castitatis* zu den wichtigsten floralen Attributen der Jungfrau Maria, und alle drei Blumen sind in dem Album, das man vor diesem Hintergrund auch mit einem *hortus conclusus* vergleichen könnte, vertreten.<sup>23</sup> Allerdings darf die religiöse Symbolik der Sammlung nicht überbewertet werden, denn dieser Blumenreigen verweist zugleich und im doppelten Wortsinne auf die *mondanité* seines Entstehungszusammenhangs. Delphine Denis hat auf die Vorliebe der mondänen Gesellschaft für höfische Romane hingewiesen, deren Imaginarium auch in der *chambre bleue* lebendig ist.<sup>24</sup> Die Gedichte der *Guirlande de Julie* scheinen bei näherem Hinsehen von edlen Rittern geschrieben worden zu sein, die sich einer ›Sprache der Blumen‹ bedienen, um sich im Ringen um die Gunst ihrer Dame gegen ihre Rivalen durchzusetzen. Tatsächlich treten die Blumen in einem Wettstreit um den besten Platz in der Krone der »Prinzessin Julie« gegeneinander an, und das scheinbar unscheinbare Schneeglöckchen scheut beispielsweise nicht davor zurück, alle anderen Blumen mit dem Hinweis auf ihr unkeusches Verhalten zu diskreditieren:

»Fille du bel Astre du jour, / Je nais de sa seule lumière, / Alors que sans chaleur à  
son nouveau retour, / Des mois il ouvre la carrière. / [...] / Fleurs peintes d'un riche  
dessein, / Que le chaud du Soleil fait naistre, / Et qui peu chastement ouvrez vostre  
beau sein / Au Pere qui vous donna l'estre. [...]«<sup>25</sup>

Die Streitbarkeit der Figuren verleiht dem gesamten Album einen szenischen Charakter. Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, wie der Salon der Marquise de Ram-

22 BNF, Ms. NAF 19735, fol. 35.

23 Zu der Mariensymbolik der Blumen sowie des *hortus conclusus* vgl. Elisabeth Wolffhardt: »Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter ›Paradiesgärtleins«, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Neue Folge 8 (1954), 177–196.

24 Vgl. Delphine Denis: *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2001, 164 ff.

25 BNF, Ms. NAF 19735, fol. 86 f.

bouillet zu einer Bühne wird, auf der die agonalen Madrigale im Kampf um die Gunst der Tochter deklamiert werden. Dass dieser Eindruck nicht zufällig entsteht, legt die Genese der Handschrift nahe, auf die abschließend noch kurz eingegangen werden soll. An dieser Stelle bleibt zunächst festzuhalten, dass *La Guirlande de Julie* mehr – oder noch etwas anderes – ist als eine heterogene Zusammenstellung von Blumengedichten. Das Album zeichnet sich durch implizite narrative Strukturen aus, die auf eine soziale Praxis zu verweisen scheinen, auch wenn dadurch natürlich noch keinesfalls erwiesen ist, dass Letztere im Hôtel de Rambouillet auch tatsächlich umgesetzt wurde.

Obwohl der Marquis de Montausier die Prachthandschrift erst im Jahre 1641 anfertigen lässt, beginnt er bereits in den dreißiger Jahren damit, Madrigale für eine imaginäre Blumenkrone zu sammeln. Ein Brief von Jean Chapelain an den Comte de Fiesque, der auf den 9. September 1633 datiert ist, dokumentiert den frühen Zeitpunkt, zu dem das Vorhaben, eine ›Guirlande de Julie‹ anzufertigen, bereits existiert.

»Je vous envoye un long Madrigal que j'ay esté obligé de faire pour vostre illustre Cousine Mlle de Rambouillet dans le dessein qu'un de nos Amis a pris de luy faire une couronne de fleurs dont chacun parlera ou sera présentée à sa louange. C'est une imitation de l'Italien du Guazzo pour une certaine Contesse du Montferrat et qui réussira.«<sup>26</sup>

An dieser Passage sind zwei Dinge bemerkenswert: Zum einen erwähnt Chapelain, dass man über das kollektive Werk ›sprechen‹ oder dass man es ›präsentieren‹ wird. Diese Formulierung lässt bereits vermuten, dass die Madrigalsammlung Bestandteil einer geplanten Inszenierung war, lange bevor sie Eingang fand in die Prachthandschrift von 1641. Noch interessanter ist jedoch der Hinweis Chapelains auf das italienische Modell dieser Inszenierung. Es handelt sich dabei um einen narrativen Dialog, der im Jahre 1595 unter dem Titel *La Ghirlanda della contessa Angela Bianca Beccaria* publiziert wurde.<sup>27</sup> Der Autor dieses Dialoges ist Stefano Guazzo, der zuvor mit einem Konversationstraktat in Erscheinung getreten ist, das schon früh in französischer Übersetzung vorliegt.<sup>28</sup> Er ist jedoch zugleich derjenige, der den symbolischen Kranz aus Blumen, Zweigen und Früchten, der in diesem Dialog im Kreise einer Adelsgesellschaft diskutiert wird, ›gewunden‹ hat. Er hat die tatsächlich von kollektiver Hand stammenden Madrigale zu Ehren der Angela Bianca Beccaria bei Freunden und Bekannten in Auftrag gegeben, um sie

26 *Lettres de Jean Chapelain* I, publ. par Ph. Tamizey de Larroque, Paris 1880, 46.

27 Der vollständige Titel des Werkes lautet: *La Ghirlanda della contessa Angela Bianca Beccaria. Contesta di Madrigali di diversi Autori. Raccolti, & dichiarati dal Sig. Stefano Guazzi, Gentilhuomo di Casale di Monferrato. Que s'introducono diverse persone à ragionare, nella prima giornata delle Frondi, seconda de' Fiori, terza de' Frutti intrecciati in essa Ghirlanda.* (Genova 1595).

28 *La Civil conversatione del signor Stephano Guazzo, Gentilhuomo di Casale di Monferrato, divisa in quattro libri*, Brescia 1574. Die französische Übersetzung von Gabriel Chappuys erscheint 1579 in Lyon.

dann in den fiktionalen Text einzuflechten. Guazzo ist also sowohl der Verfasser des erzählenden Dialoges als auch der Initiator jener Madrigalsammlung, die nun einem fiktionalen Spiel zu Grunde liegen, das darin besteht, die Gedichte im Kreise von Freunden und Bekannten der Contessa vorzutragen und über ihre Bedeutung zu diskutieren. Als Vorbild der *Guirlande de Julie* eignet sich die ›Ghirlanda‹ der Angela Bianca Beccaria somit in mehrfacher Hinsicht zur Nachahmung: Auf der diegetischen Ebene liefert sie dem Marquis de Montausier die Vorlage für ein Spiel, das er möglicherweise auf der ›Bühne‹ des Hôtel de Rambouillet inszenieren will und das zumindest eine Vielzahl von Blumenmadrigalen hervorbringt, die im Umkreis der *chambre bleue* zirkulieren.<sup>29</sup> Auf der pragmatischen Ebene hätte ihm Guazzo in seiner doppelten ›Autorfunktion‹ – Initiator einer Madrigalsammlung und Verfasser eines Dialoges, der auf ihrer Grundlage entstanden ist – als Vorbild dienen können; wenngleich mit dem Unterschied, dass Montausier keinen narrativen Dialog schreibt, sondern eine wertvolle Handschrift anfertigen lässt, deren narrative Strukturen implizit bleiben. In beiden Fällen übersetzt der Marquis jedoch sein soziales Kapital, das zum Zeitpunkt der Entstehung der Madrigale eng mit der *chambre bleue* verbunden ist, in ein kollektives ›Werk‹. In der Prachthandschrift sind so die Spuren jener sozialen Praxis aufgehoben, die im spielerischen Modus der galanten Konversation das symbolische Kapital jener Gruppe anreichert, die sich über den Salon der Marquise de Rambouillet konstituiert. *La Guirlande de Julie* ist ein komplexes Gefüge sozialer und ästhetischer Kohäsionsfaktoren, das unter Berücksichtigung des langen Entstehungszeitraums der Handschrift auch salonspezifische Züge aufweist, die im Vergleich mit anderen repräsentativen Alben und kollektiven Sammelschriften – zu nennen wären neben Guazzos *Ghirlanda* vor allem die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mode kommenden *recueils galants*<sup>30</sup> – hervortreten. Ihren paradigmatischen Status im Hinblick auf den Typus ›Salonalbum‹ gilt es angesichts ihrer besonderen Materialität sowie ihrer mehrdimensionalen repräsentativen Funktion dennoch zu hinterfragen, zumal sich auch die Vorstellung von der *chambre bleue* als *pars pro toto* der französischen Salonkultur im Lichte neuerer Forschungen zu relativieren beginnt.

So zeigt die anschließende Analyse von drei französischen Salonalben des 16. Jahrhunderts, dass jede Gruppenbildung ihren eigenen Charakter hat, wenngleich dieser sich wiederum in der Verschriftlichung zu einem salonspezifischen Gruppengedächtnis verdichtet, und zwar lange bevor sich die Empfangskultur des Hôtel de Rambouillet als ›Modell‹ des französischen Salons etablieren konnte.

29 Davon zeugen verschiedene Madrigalstrecken in Handschriften und Publikationen, die auch mit dem Titel »La Guirlande de Julie« überschrieben sind. Vor allem jene Strecken, die sich maßgeblich von der Version aus dem Jahre 1641 unterscheiden, lassen darauf schließen, dass mehr Gedichte im Umlauf waren, als die Handschrift NAF 19735 umfasst. Es handelt sich dabei um die Madrigale aus den folgenden Handschriften: Ms.f.fr. 19142, Bibliothèque nationale de France; Ms. 3135, Bibliothèque de l’Arsenal; Ms. 538, Bibliothèque de Chantilly.

30 Vgl. hierzu Denis: *Parnasse* (Anm. 24), 11-16.

### III. Ein Tumulus, die Sammlung La Puce und ein Panegyrikum: Drei Salonalben des 16. Jahrhunderts

Alben wie der für Jean de Morel und Antoinette de Loynes posthum 1583 von ihrer Tochter Camille zusammengestellte *Tumulus*, ferner die als Hommage für Catherine de Clermont, Duchesse de Retz um 1573 verfasste Gedichtsammlung sowie die Poetisierung eines in jeder Hinsicht minimalistischen Gegenstandes in der Sammlung *La Puce de Madame des Roches* (1582) verweisen auf drei verschiedene Gruppen und stets auf die ihnen zugrunde liegende Sozialform des alteuropäischen Hauses: auf die Familie Morel mit den sich in ihrem Haus einfindenden europäischen Humanisten, auf die Gruppe von Freundinnen und Dichtern im *cabinet vert* der Retz sowie auf die »Hausgemeinschaft« der Dames des Roches, der vor allem Juristen angehören. Im Folgenden gehe ich der Frage nach, ob die sich in den jeweiligen Häusern zusammenfindenden sozialen Gruppen im Medium der jeweiligen Textsammlungen ihr *portrait en filigrane* hinterlassen und inwiefern man diese Textsammlungen als Repräsentationen ebendieser Gruppen sowie verschiedener Formen der sich mit diesen Gruppen verbindenden Memoria betrachten kann.

#### III.1 Ein Salonalbum als Grabhügel: Camille de Morels *Tumulus*

Zahlreiche Spuren der freundschaftlichen Beziehungen und der Bedeutung des »Hauses« Morel für das intellektuelle Leben während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich in der 1583 in Paris veröffentlichten Sammlung *Tumulus*.<sup>31</sup> Es handelt sich bei dieser Gattung des *Tombeau/Tumulus*<sup>32</sup> zunächst um eine poetische Trauer-Geste, zugleich aber auch um einen »dispositif éditorial et structurel qui intègre en un même espace textuel différentes formes poétiques reconnues«.<sup>33</sup> Der schmale, zum Gedenken an den Mäzen und *salonnier* Jean de Morel zusammengestellte Band, eine Art poetisches Mausoleum und Teil der umfangreichen »littérature funéraire de la Renaissance«,<sup>34</sup> enthält Gedichte verschiedener Gattungen sowie Prosatexte in französischer, lateinischer und griechischer Sprache. Die Nachrufe, Epitaphe, Nänien usw. auf Jean de Morel werden oft ergänzt durch Briefe oder Gedichte, die sich an Camille de Morel wenden und diese als Initiatorin

31 Das von dem humanistischen Verleger Frédéric Morel veröffentlichte Buch mit dem vollständigen Titel *Ioannis Morelli Ebredun. Consiliarij Oeconomiq; Regij. Moderatoris illustrissimi principis Henrici Engolismæi, magni Franciæ Prioris, Tumulus* wird heute aufbewahrt in der Rara-Abteilung der Bibliothèque nationale de France, Signatur Rés. MYc 811.

32 Diese Gattung lebt in der Musik bis ins frühe 20. Jahrhundert weiter, so z. B. in Maurice Ravel's *Le Tombeau de Couperin* (1914/17).

33 Joël Castonguay Bélanger: »L'édification d'un Tombeau poétique: du rituel au recueil«, in: *Études françaises* 38, 3 (2002), 55-69; Zitat 56.

34 Ebd., 55.

und als Zentrum dieses Gedächtniswerks erkennbar werden lassen. Ihre Sonderstellung zeigt sich daran, dass die Sammlung einsetzt mit zwei Gedichten Camilles auf ihren Vater und auf ihre zu diesem Zeitpunkt ebenfalls bereits verstorbene Mutter.<sup>35</sup> Auch an anderen Stellen mischt sich Camille immer wieder selbstbewusst in den Chor der anderen Stimmen, ergreift das Wort oder wendet sich mit ihren Gedichten an die übrigen Beiträger des *Tumulus*.

Insgesamt kann man diese Sammlung in mehrfacher Hinsicht als *ihre* Publikation betrachten, denn Camille de Morel ist gleichzeitig die Initiatorin, Organisatorin und Herausgeberin dieses Gedächtniswerks, zudem die Verfasserin zahlreicher Texte sowie das Sujet einiger ihr gewidmeter Gedichte. Diese Präsenz Camilles ist derartig dominierend, dass man fast zögert, den *Tumulus* allein als postume Huldigung an ihren Vater zu lesen. Hinzu kommen Gedichte, die sich auf die anderen Familienmitglieder beziehen: immer wieder auf die tote Mutter Antoinette de Loynes, aber auch auf die Geschwister. Insofern scheint es legitim, diesen *Tumulus* eher als eine letzte Evokation des Morel'schen Familiensalons,<sup>36</sup> des ›Hauses‹ der Eltern, aber auch von dessen Weiterführung durch Camille zu verstehen, denn evoziert wird ebenso seine Blütezeit zu Lebzeiten der Eltern als auch seine Spätphase unter Camille. Dies lässt jedenfalls die Präsenz von Verfasserinnen vermuten, die eindeutig der jüngeren Generation angehören.<sup>37</sup> Indem diese ebenfalls zu dem *Tumulus* beitragen, verbinden sich Vergangenheit und Gegenwart dieses Salons und es erfolgt über die schriftliche Fixierung der Stimmen eine Projektion in die Zukunft. Auch wenn also »Salons [...] flüchtige Gebilde« sind, auch wenn »Gespräche und Gelächter, laute und leise Stimmen [...] im Moment ihres Entstehens [verfliegen]«:<sup>38</sup> Hier wie auch in anderen Salonalben verharren diese Stimmen zumindest in einem Schwebezustand zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit.

Hinzu kommt, dass solchen poetischen »Grabhügeln« generell und insbesondere diesem *Tumulus* die Vorstellung einer Gruppe eingeschrieben ist und dass er »eine kollektive Wortergreifung«,<sup>39</sup> eine Art Erkennungszeichen ist, über das sich ihre Mitglieder erneut finden – und sich an ihre vergangene Gemeinschaft, in diesem Falle ihr Leben im Umkreis des Familiensalons der Morels, erinnern und sich

35 Nicht nur das Gedächtnis dieses Elternpaares ist in dem *Tumulus* aufgehoben, sondern auch das der verstorbenen Schwester Lucrece.

36 Siehe hierzu Margarete Zimmermann: »Europäische Netzwerke und Kulturtransfer im Familien-Salon des Jean de Morel und der Antoinette de Loynes«, in: ›Grenzüberschreitende Familienbeziehungen‹: Akteure und Medien des Kulturtransfers in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Claudia Opitz, Frankfurt a.M. 2008, 157-177.

37 Wie zum Beispiel der des Nachfolgers von Jean Dorat am Collège Royal, Nicolas Goulu, ferner der des Jean-Antoine Baïf, Nicolas Rapin, Jean-Edouard Du Monin oder Jean II Mercier. Die Anwesenheit von Rapin ist besonders interessant, da dieser auch Mitglied des ›Hauses‹ der Dames des Roches in Poitiers war und an dem dort entstandenen Salonalbum *La Puce* mitwirkte.

38 Hahn, Barbara: *Die Jüdin Pallas Athene*, Berlin 2002, 76.

39 Castonguay Bélanger: »Tombeau« (Anm. 33), 62: »une prise de parole collective«.

auf gemeinsame Wertvorstellungen besinnen. Der Gedanke einer »cohésion du groupe«<sup>40</sup> ist also grundlegend für dieses Salonalbum, das im düsteren Gewand einer Totenklage daherkommt und das ebenso vergangenheits- wie gegenwartsbezogen ist.

### III.2 *La Puce de Madame des Roches*



*La Puce de Madame des Roches*, Paris 1582, Gordon Collection (Gordon 1582, P 84), [<http://www2.lib.virginia.edu/rmds/portfolio/gordon/literary/desroches/puce.html>]

Eine ganz andere Spielart verkörpert das aus dem Salon von Madeleine und Catherine des Roches in Poitiers<sup>41</sup> hervorgegangene Album. In der *salle* des von Mutter und Tochter bewohnten Hauses finden sich des Nachmittags und des Abends einheimische wie durchreisende humanistische Gelehrte und Literaten, aber auch Ärzte und Anwälte ein, um sich über die verschiedensten Themen auszutauschen. Dokumentiert ist dieser Salon über die Briefe zeitgenössischer Humanisten. Zu ihnen gehören der Leydener Philologe Joseph Justus Scaliger, ferner Literaten wie François Le Poulchre, Nicolas Rapin und die Gebrüder Sainte-Marthe. Dokumentiert ist auch die Zugehörigkeit zumindest einer Frau zu diesem Kreis, Suzanne Cailler, aber sie dürfte nicht die einzige gewesen sein.<sup>42</sup> Vermutlich haben die beiden Damen dort auch eigene Gedichte vorgetragen und zur Diskussion gestellt, vielleicht auch Maskenspiele aufgeführt. Einige Mitglieder dieser kleinen literarischen Sozietät tragen Salonnamen.

Einen lebhaften Eindruck von ihrem Umgang miteinander vermittelt die 1582 veröffentlichte Sammlung *La Puce de Madame des Roches*, mit geistreicher Gelegenheits- und Stegreifdichtung, mit

Wortspielen und Anagrammen – ein Beispiel für literarisches Präziosentum *avant la lettre* und für eine albertypische Ästhetik der Flüchtigkeit. Der Anlass für ihre

<sup>40</sup> Ebd., 63.

<sup>41</sup> Vgl. hierzu Georges Diller: *Les Dames des Roches. Études sur la vie littéraire à Poitiers à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genf 1936; ferner Julia Pieper: *Zwischen Bildungslust und Konvention. Gelehrsamkeit, Tugend und weibliche Autorschaft im Werk der Dames des Roches*, Pfaffenweiler 1998. Eine Textauswahl findet sich in der von Anne R. Larsen hg. Anthologie *From Mother and Daughter: Poems, Dialogues, and Letters of les Dames Des Roches*, Chicago 2006.

<sup>42</sup> Wie beliebt diese Zusammenkünfte gewesen sind, ist nachzulesen bei Scévole de Sainte-Marthe: *Elogia*, zitiert nach Diller: *Les Dames des Roches* (Anm. 41), 54.

Entstehung ist minimal – »une Puce qui s'étoit parquée au milieu de son sein«,<sup>43</sup> ein Floh, der sich auf das Dekolleté der schönen Catherine verirrt hat –, so einer der Salongänger, der Jurist Étienne Pasquier. Dieser Anlass generiert Gedichte in griechischer, lateinischer und französischer Sprache, in denen sich poetisches und erotisches Spiel vermischen. Eine Besonderheit: Catherine des Roches ist, im Gegensatz zu Julie d'Angennes, der Widmungsträgerin der *Guirlande*, nicht nur poetisches Objekt, sondern auch Subjekt, denn sie interveniert selbst und tritt in einen Dialog mit ihren Huldigern ein. Von hier aus ergibt sich eine direkte Verbindung zu kommunikativen Praktiken im Salon der Dames des Roches, der diesem Album als Modell zugrunde liegt:

»*La Puce* offers a textual equivalent of the salon interactions. It groups poems by different authors who ›speak‹ to one another. A translation or imitation follows the original, for example, or a poem responds to a theme or idea from the preceding poem. Here a French translation follows Latin verses by Pasquier, who praises Catherine Des Roches. She responds with an epigram of the same length and rhyme scheme, a technique common to the genre of poetic response.«<sup>44</sup>

Es handelt sich bei diesem Salonalbum um die Verschriftlichung des (zeitlich begrenzten) Zusammenlebens einer Gruppe von Männern und Frauen, die sich um die beiden *salonnières* versammeln und die einen spielerischen Austausch von kleinen Texten, aber auch von neuen Erkenntnissen in den Wissenschaften praktizieren. Diese Gruppe, die auf dem Zusammenspiel der formellen Mutter-Tochter-Gruppe mit der informellen Gruppe ihrer Besucher beruht, schafft sich auf diese Weise ihre Memoria.

### III.3 Das Salonalbum der Duchesse de Retz

Das heute in der Bibliothèque nationale in Paris aufbewahrte, erst vor kurzem edierte Salonalbum der Claude-Catherine de Clermont, Duchesse de Retz,<sup>45</sup> ist eine Sammlung mit primär panegyrischem Charakter, denn es vereint die schönsten Huldigungen auf diesen Salon, auf das diesen hervorbringende Mäzenatenpaar, Claude-Catherine de Clermont und Albert de Gondi, – vor allem aber auf

43 Étienne Pasquier: »Préface à *La Puce*«, in: *La Puce de Madame des Roches*, Paris 1582, s. p.

44 Kendall Tarte: »La Puce de Madame Des Roches«, [www2.lib.virginia.edu/rmds/portfolio/gordon/literary/desroches/puce.html](http://www2.lib.virginia.edu/rmds/portfolio/gordon/literary/desroches/puce.html) [1. 7. 2011]; vgl. zu dieser Sammlung auch Ann Rosalind Jones: »Contentious Readings: »Urban Humanism and Gender Difference in *La Puce de Madame Des Roches* (1582)«, in: *Renaissance Quarterly* 48, Spring, (1995), 109-128.

45 Claude-Catherine de Clermont, maréchale de Retz: *Album de poésies*, éd. par Colette H. Winn et François Rouget, Paris 2004. Detaillierter zu dieser Salonnière: François Rouget: »Claude-Catherine de Clermont (2004)«, [www.siefar.org/dictionnaire/fr/Claude-Catherine\\_de\\_Clermont](http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Claude-Catherine_de_Clermont).

diese *salonnière*, die immer wieder unter ihrem Salonnamen »Dictynne« (Dictynna/Diana) besungen wird. Es ist ein einzigartiges Dokument aus der Frühgeschichte des europäischen Salons und enthält mehr als einhundertfünfzig Gedichte in französischer, lateinischer und italienischer Sprache.

Vermutlich ist dieser Band, die heute greifbarste Erinnerung an jene literarische Sozietät, keineswegs ein Einzelstück, sondern nur eines der wenigen Alben dieser Art, die überlebt haben. Doch wissen wir in diesem Falle weder, wer diese Sammlung wohl um 1573 zusammengestellt hat, noch, weshalb die zu Beginn in klarer Kalligraphie abgeschriebenen Gedichte am Ende von weniger geübter Hand hastig und mit verblassender Tinte niedergeschrieben wurden. Aus heutiger Sicht erscheint dieses Album wie der poetische Spiegel eines utopischen Raums des Friedens, der Freundschaft – und eines einzigartigen Mäzenatentums. In dem vom Krieg verwüsteten Frankreich seien, so ist in dem programmatischen Gedicht »Le séjour de Dycitine et des Muses« (»Der Aufenthaltsort der Dictynna und der Musen«) zu lesen, die Musen, die *filles de mémoire*,<sup>46</sup> heimatlos umhergeirrt – bis ihnen Pasithea (dies ein anderer Salonname der Duchesse de Retz) eine neue Heimat gegeben habe.

Überwiegend sind es Gelegenheitsgedichte, Klagen über die Abwesenheit oder die Erkrankung der Duchesse, über Petitesse wie den Verlust eines Spiegels, zum Teil chronikartige Erinnerungspoeme über gesellige Höhepunkte, über gemeinsame Ausflüge und Maskeraden. Andere wiederum, wie das vermutlich aus der Feder der Margareta von Valois stammende *Sonnet à Mademoiselle de Torigny*, sind zärtliche Freundschaftsgedichte unter Frauen.

Mehrheitlich sind die Gedichte in diesem vielstimmigen Salonalbum jedoch Elogen auf Claude-Catherine de Clermont, ihre Schönheit, Intellektualität und Großzügigkeit, oder ein immer wieder variiertes anagrammatisches Spiel mit ihrem Namen. Doch geht die Bedeutung dieses Salonalbums weit über die einer Sammlung von Huldigungsgedichten hinaus und ist zugleich »un témoignage précieux de la situation politico-religieuse en cette fin de siècle ainsi que l'essor de la ›culture de cour‹ et des salons mondains, phénomène culturel qui prendra toute son ampleur dans les siècles suivants.«<sup>47</sup>

Mit Ausnahme eines einzigen sind alle diese Gedichte anonym, und nur einige wenige sind mit Sicherheit Dichtern aus dem Umkreis des Mäzenatenpaars zuzuschreiben. Doch wer sind die anderen Verfasser? Eine erste Spur ergibt sich aus den wiederholten Hinweisen auf acht Frauen im Umkreis der Claude-Catherine de Clermont. Sie werden entweder als ihre *Schwestern* oder, mit ihr gemeinsam, als die *Neun Musen* bezeichnet und verbergen sich hinter der Maske mythologischer Salon-Namen; die Herzogin selbst ist, wie wir schon wissen, unschwer unter den Namen Pasithea (*das Eigentum Gottes*), Diana/Dictynna oder Minerva zu erkennen. Aber welche Hofdamen und Freundinnen verbergen sich hinter den anderen

46 Claude-Catherine de Clermont, maréchale de Retz: *Album de poésies* (Anm. 45), 117.

47 Ebd., 23.



acht Salonnamen? Stammen einige anonyme Gedichte des Albums möglicherweise von ihnen? Der Gebrauch der Salonnamen weist in jedem Fall jedoch bereits auf jene onomastische Praxis voraus, die als ein stabiles Merkmal der Salonkulturen des 17. Jahrhunderts – von der *chambre bleue* der Marquise de Rambouillet bis zu den *samedis* der Madeleine de Scudéry – gelten darf.<sup>48</sup>

#### IV. Salonalbum als kollektive Gedächtniswerke

Von Anfang an sind die Salons Orte der Zirkulation von Wissen und diverser Kulturpraktiken, in ihrer Frühphase begünstigt durch die Anbindung an Zentren des Buchdrucks wie Paris, Lyon, Poitiers, durch die Durchlässigkeit der Soziotope Salon/Hof/Akademie, weitgespannte Freundschaftsbeziehungen sowie überregionale bzw. internationale Vernetzungen, ferner durch Interkulturalität in Form von Mehrsprachigkeit und die Teilhabe an verschiedenen Kulturen.<sup>49</sup> Eine ganz entscheidende Besonderheit dieser frühen Salons ist, dass dort verschiedene Stände – Klerus, Adel und Bürgertum – einander begegnen; und dass sie wie kein anderer zeitgenössischer Ort Männern und Frauen im Medium des Gesprächs den Umgang miteinander erlauben.

Kulturtransfer vollzieht sich primär im Medium der Konversation, zum Teil auch im Brief, die sich je nach historischer Situation auf viele Bereiche erstrecken kann: Zeitgeschehen, (natur)wissenschaftliche Erkenntnisse, literarische oder sprachliche Kontroversen. Erprobt und vermittelt werden außerdem Praktiken der kulturellen Soziabilität wie Konversation, Debatte und Spiel. Transferiert aus antiken, z. T. auch italienischen oder spanischen Vorbildern werden literarische Praktiken, des weiteren neue wissenschaftliche Erkenntnisse in Umlauf gebracht. Geschlechtergeschichtlich zukunftsweisend ist der Transfer neuer Rollen(muster) wie das der Leserin oder der Verfasserin von Portraits, Maximen, Gedichten, Briefen sowie das der mätzenatisch tätigen Salonnière. Eine wesentliche Quelle für unser heutiges Wissen über Formen dieser Soziabilität, über Mitglieder, über Formen der Verschriftlichung der mündlichen Kultur der Salons sind jene Textgebilde, für die ich die Bezeichnung »Salonalbum« vorschlage.

<sup>48</sup> Vgl. hierzu Denis: *Parnasse* (Anm. 24), 189-235.

<sup>49</sup> Der unter Rückgriff auf Peter Seibert von Roberto Simanowski unternommene Definitionsversuch des europäischen Salons, der sich allerdings auf dessen spätere Ausprägungen bezieht, zeigt, wie früh sich in der Romania bereits die zentralen Kriterien dieser Form von Geselligkeit ausgebildet haben (Roberto Simanowski: »Der Salon als dreifache Vermittlungsinstanz.«, in: *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*, hg. v. Roberto Simanowski, Horst Turk u. Thomas Schmidt, Göttingen 1999, 8-39).

Aber worin liegt der Gewinn der Einführung dieses neuen Begriffs?<sup>50</sup> Der Quellenbegriff des *album amicorum* verweist auf die (männliche) *peregrinatio academica* und deren Memorisierung.<sup>51</sup> In den Katalogen französischer Bibliotheken werden frühneuzeitliche Textsammlungen dieser Art meist als mit dem jeweiligen Namen der Salonnière verbundene Alben geführt – so z. B. das Album de Madame de Villarceaux<sup>52</sup> oder das Album de Madame de Villeroy;<sup>53</sup> die französischsprachige Forschung verwendet den Begriff des »Frauenalbums«<sup>54</sup>/»album de femmes«/»album féminin«,<sup>55</sup> der aber allein und allzu ausschließlich auf die Urheberinnen, nicht jedoch auf die – immer gemischtgeschlechtliche – Gruppe verweist, deren Geselligkeitsrituale in Sammlungen dieser Art partiell eingeschrieben sind. Und schließlich verbindet sich mit dem im Französischen ebenfalls gebräuchlichen Terminus des *album de poésie*, dem deutschen »Poesiealbum«, die Vorstellung einer süßlichen Jungmädchenkultur.

Demgegenüber bietet der Begriff des Salonalbums folgende Vorteile:

- Er verweist auf den Entstehungsort der in diesem Ensemble versammelten Texte, auf das Soziotop »Salon« und auf die diesem zugrunde liegende Sozialform des »Hauses«;
- Er vermeidet eine inhaltliche Festlegung auf *eine* bestimmte und eine einzige Gruppe als »Urheber«: nicht diese generieren Salonalben, sondern das Zusammenspiel der sog. »formellen« und der »informellen« Gruppen. Unter Ersterer ist die »stabile«, sich um eine Familie organisierende Formation des »Hauses« zu verstehen, das neben der biologischen Kernfamilie dessen Mitglieder im weitesten Sinne umfasst (weitere Verwandte, Sekretäre, Haus-Poeten, Haus-Geistliche, Personal); während »informelle Gruppen« auf »okkasionellen Gruppenbildungen«<sup>56</sup> beruhen. Letztere haben dieses – das »Haus« – zur Voraussetzung. Die beiden Gruppen unterscheiden sich vor allem hinsichtlich ihrer »Dauer in der Zeit«.<sup>57</sup> Die Salonalben fixieren die Bewegungen, die Interaktionen der informellen mit den formellen Gruppen.

50 Zum Begriff des ebenfalls in diesen Zusammenhang gehörenden Stammbuchs siehe Werner Wilhelm Schnabel: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003.

51 Vgl. hierzu Marcus de Schepper: »Livres d'amitié«, in: *Le Livre au féminin*, éd. par La Société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique, Brüssel 1996, 98-105, Zitat 98.

52 BNF, Ms. f.fr. 24 320.

53 BNF, Ms. f.fr. 1718.

54 Vgl. hierzu Marie-Ange Delen: »Frauenalben als Quelle. Frauen und Adelskultur im 16. Jahrhundert«, in: *Stammbücher des 16. Jahrhunderts*, hg. v. Wolfgang Klose, Wiesbaden 1989, 75-96.

55 Siehe hierzu de Schepper: »Livres d'amitié« (Anm. 51).

56 Siehe hierzu Otto Gerhard Oexle: »Soziale Gruppen in der Ständegesellschaft: Lebensformen des Mittelalters und ihre historischen Wirkungen«, in: *Repräsentation der Gruppen*, hg. v. Oexle u. Hülsen-Esch (Anm. 7), 9-44; Zitat 17 f.

57 Ebd., 17.

- Und schließlich markiert der Begriff des Salonalbums den Übergang von der Mündlichkeit (Salon) zur Schriftlichkeit (Album) und drückt zudem ein ihm inhärentes dynamisches Element der Bewegung aus.

Resümierend wäre damit das Salonalbum als ein vielstimmiger, oft auch vielsprachiger Text-Raum zu definieren, ferner als die Repräsentation einer spezifischen Form von Gruppenbildung. Alben dieser Art markieren die Schwelle von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit und stehen für den Versuch, die prinzipielle »Beweglichkeit« und Performativität des Salons in ein statisches Text- bzw. Text-Bild-Monument zu übersetzen.

Zudem sind Salonalben mit Momentaufnahmen vergleichbar oder dem Arretieren eines Films, der Verwandlung von Bewegung und Flüchtigkeit in verschriftlichte *durée*, Dauer. Sie sind Hervorbringungen informeller Gruppenbildungen, die jedoch immer einer formellen Gruppe als Struktur bedürfen – des Hauses und seines personalen Kerns, der Familie im Verständnis der im Zusammenhang eines Hauses zusammenlebenden Gruppe. Und schließlich sind die Salonalben Ausdruck von gruppenspezifischen Formen der Erinnerung (Memoria), die »in allen ihren Dimensionen« »für Gruppen eine konstitutive Bedeutung« besitzt.<sup>58</sup> Sie können zunächst als eine Form der »Erinnerung der gemeinsamen Geschichte«<sup>59</sup> betrachtet werden. Zugleich mit der Diversität der Anlässe und der Textformen zeigen dies die hier analysierten Beispiele aus dem Frankreich des 16. Jahrhunderts ebenso wie die Analyse der *Guirlande de Julie*.

Bei den hier präsentierten Salonalben handelt es sich um kollektive Gedächtniswerke, entstanden aus dem Zusammenspiel der Mitglieder formeller und informeller Gruppen, die ihre Verankerung in der Sozialform und dem Lebensraum des Hauses haben. Dass diese Mitglieder weiblichen wie männlichen Geschlechts sind und dass die von ihnen praktizierten Formen der Interaktion häufig zeitgenössische Geschlechternormen durchkreuzen, macht sie besonders interessant für eine (auch) genderorientierte Literaturgeschichte. Zudem haben diese Alben eine, was die sie tragenden Gruppen angeht, kohärenzstiftende Funktion, indem sie im Akt der Verschriftlichung den heterogenen Stimmen eine Text-Form geben.

Das Überleben der frühneuzeitlichen Salons – der *cabinets* in der damaligen Terminologie – wird in erster Linie über Alben dieser Art, über diese Form der Verschriftlichung der Interaktion ihrer *habitués* gewährleistet. Diese schaffen sich in diesem Akt des *salon writing* (Joan DeJean) eine gruppenspezifische Memoria und bewirken auf diese Weise zugleich ihr Überleben im kulturellen Gedächtnis und einem ihrer wichtigsten Medien, der Literaturgeschichte.

58 Ebd., 32.

59 Ebd., 32.

Ute Pott

## Das Tapeten-Album im Gleimhaus/Halberstadt

Im Gleimhaus in Halberstadt haben sich zehn Teile einer Tapete erhalten, die von Freunden des Halberstädter Dichters und Domsekretärs Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) bei ihren Besuchen – gleichsam wie ein Gästebuch – beschrieben wurden. Sie dokumentieren die Freundschafts- und Geselligkeitskultur Gleims und stellen eine besonderes ortsstabile Form der Album-Kultur dar.

### *Entstehungs- und Überlieferungskontext*

Als Gleim, Verfasser anakreontischer Gedichte, 1747, nach dem Studium der Jurisprudenz in Halle und verschiedenen Anstellungen, aus Berlin, die dortigen geselligen Kreise und Freunde (u. a. Karl Wilhelm Ramler, Ewald Christian von Kleist) wehmütig verlassend, nach Halberstadt zog, um hier am Domkapitel tätig zu werden, bemühte er sich rasch, die Anwesenheit der ihm fehlenden Freunde durch Portraits zu ersetzen. Er richtete ein ›Zimmer der Freundschaft‹ ein, aus dem im Laufe mehrerer Jahrzehnte sein ›Tempel der Freundschaft und der Musen‹ wurde – eine sich über mehrere Räume erstreckende Galerie verdienstvoller Persönlichkeiten seiner Zeit. Dieser ›Freundschaftstempel‹ war untergebracht in seiner Dienstwohnung, einem Fachwerkhaus in unmittelbarer Nachbarschaft zum Halberstädter Dom. Hier ließ Gleim 1753 auf eigene Kosten eine Erweiterung anbauen, um mehr Platz für die Freundschaftssammlung zu haben. Diese Portraitgalerie hat sich zu großen Teilen erhalten und ist heute die größte überlieferte Portraitgemäldesammlung von Dichtern und bedeutenden Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts.<sup>1</sup>

Gleim zählt zu den wichtigsten Vertretern des sozialetischen Konzepts von Freundschaft des mittleren 18. Jahrhunderts, sein Freundschaftsnetz war weit

<sup>1</sup> Vgl. *Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt – Porträts des 18. Jahrhunderts*. Bestandskatalog, bearb. v. Horst Scholke, mit einem Essay von Wolfgang Adam, 2. Aufl. Leipzig 2004; Gotthardt Frühsorge: »Freundschaftliche Bilder – Zur historischen Bedeutung der Bildnissammlung im Gleimhaus zu Halberstadt«, in: *Theatrum Europaeum – Festschrift für Elida Maria Szarota*, hg. v. Richard Brinkmann u. a., München 1982, 429-452; *Von Mensch zu Mensch. Porträtkunst und Porträtkultur der Aufklärung*, hg. v. Reimar F. Lacher, Göttingen 2010; ders.: »Wer's sieht, der hört es reden«. Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt«, in: *Leuchtfener. 20 Kulturelle Gedächtnisorte*, hg. v. Hanna Delf von Wolzogen, Volker Probst u. Gabriele Rommel, Leipzig 2009, 54-63.

gespannt.<sup>2</sup> Durch Gleim wurde Halberstadt zu einer wichtigen Adresse im literarischen Leben. Das dokumentieren zahlreiche Besuche, u. a. von Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Gottfried Herder mit Familie, Christoph Martin Wieland, Anna Louisa Karsch, Johann Heinrich und Ernestine Voß, Johann Gottfried Seume und anderen mehr. Vorübergehend lebten auch die Autoren Johann Benjamin Michaelis, Wilhelm Heinse und Johann Georg Jacobi in Halberstadt.

Im Jahr 1756 kaufte Gleim sich einen Garten am Stadtrand, um einen Ort des Rückzugs und eine weitere Möglichkeit für gesellige Zusammenkünfte zu haben. In diesem Garten befanden sich zum Lebensende Gleims mehrere Gebäude – darunter auch das so genannte »Hüttchen«,<sup>3</sup> ein mehrstöckiges Wohnhaus, in dem auch Portraits an den Wänden hingen und wo sich die Freunde und Besucher Gleims in einem der Zimmer mit »Bleifeder« (Bleistift) auf der Schmucktapete »oberhalb des Kamingesimses« verewigten.<sup>4</sup> Der Schriftsteller und Literaturhistoriker Heinrich Pröhle, der diesen Raum noch gesehen hat, beschreibt ihn wie folgt: Ein »trauliches Studirstübchen« sei »das Wichtigste im ganzen Hüttchen. Denn an die Tapeten dieses Zimmers schrieben Gleims poetische Freunde ihre Namen, und diese Tapeten bilden ein Album, das man nicht ohne Rührung durchlaufen kann.«<sup>5</sup>

Das »Hüttchen« hat sich nicht erhalten. Aber die beim Abriss im August 1839 entfernten Tapeten wurden in die Obhut von Gleims Nachlassverwalter Wilhelm Körte gegeben.<sup>6</sup> Die ausführlichste erhalten gebliebene textliche Dokumentation von Heinrich Pröhle notiert »die wichtigsten der in Gleims Studirzimmer stehenden Namen« in 27 Nummern.<sup>7</sup> Über die tatsächliche Anzahl der Inschriften kann jedoch nur spekuliert werden. Anders als die meisten anderen Sammlungsobjekte von Gleim – Handschriften, Bildnisse und Bücher<sup>8</sup> – ging der Tapetenbestand nicht in die Sammlung der Gleim'schen Familienstiftung über, die 1862 im ehemaligen Wohnhaus Gleims am Domplatz eines der ersten deutschen Literaturmuseen einrichtete. So verlieren sich die Spuren der Tapetenreste bis auf einzelne Hinweise. Anfang des 20. Jahrhunderts taucht eine zehn Nummern umfassende Sammlung im Antiquariat Rauthe in Berlin auf (darunter auch Inschriften, die Heinrich

2 Vgl. Eckhardt Meyer-Krentler: *Der Bürger als Freund – Ein sozialetisches Programm und seine Kritik in der neueren deutschen Erzählliteratur*, München 1984; ders.: »Freundschaft im 18. Jahrhundert – Zur Einführung in die Forschungsdiskussion«, in: *Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert*, hg. v. Wolfram Mauser u. Barbara Becker-Cantarino, Tübingen 1991, 1-21; *Das Jahrhundert der Freundschaft. Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen*, hg. v. Ute Pott, Göttingen 2004.

3 Vgl. Johann Wilhelm Ludwig Gleim: *Das Hüttchen*, Halberstadt 1794.

4 Vgl. Heinrich Pröhle: »Die Tapeteninschriften in Gleims Hüttchen«, in: ders.: *Friedrich der Große und die deutsche Literatur*, Berlin 1878, 282-288, 284.

5 Ebd., 284.

6 Ebd., 287.

7 Ebd., 284-287.

8 Vgl. zum Sammler Gleim: Diana Stört: *Johann Wilhelm Ludwig Gleim und die gesellige Sammlungspraxis im 18. Jahrhundert*, Hamburg 2010.



Tapetenfragment mit Widmung von Friedrich Heinrich Jacobi, 14. August 1780, Gleimhaus, Halberstadt.

Pröhle nicht erfasst hatte),<sup>9</sup> 1992 wurde in Basel eine Inschrift von Gotthold Ephraim Lessing versteigert,<sup>10</sup> und die Einträge von Johann Heinrich Voß liegen in der Universitätsbibliothek in Heidelberg. Das Gleimhaus in Halberstadt verwahrt heute die größte öffentlich zugängliche Sammlung der Tapeteninschriften aus dem ›Studirzimmer‹, deren einzelne Teile durch Erwerb in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die Gleim'sche Sammlung zurückkehrten.

### *Tapetenfragmente*

Durch ihre bruchstückhafte Überlieferung lassen sich die einzelnen Inskriptionen nach ihrer Rückkehr an ihren ursprünglichen Sammlungsort nicht mehr zu einem Ganzen fügen. Auf einzelnen Tapetenfragmenten sind mehrere Schreiber vertreten, und man weiß, dass sich in den Jahren zwischen 1780 und 1795 folgende Schreiber verewigt haben: die Schriftsteller Johann Lorenz Benzler (1747-1817) und Wilhelm

<sup>9</sup> Vgl. Felix Hasselberg: *Eine Lessing-Reliquie aus Gleims Freundschaftstempel*, Berlin 1919, 6.

<sup>10</sup> Siehe gemeinsame Auktion am 19. September 1992 vom Erasmushaus. Haus der Bücher AG (Auktion 66) mit J. A. Stargardt Autographenhandlung (Katalog 652), 29.

Dohm (1751-1820) (mit seiner Tochter), der Halberstädter Theologe und Pädagoge Johann Carl Christoph Nachtigal (1753-1819), der Magdeburger Jurist Friedrich Köpken (1737-1811), der Pädagoge und Theologe Johann Friedrich Gottlieb Delbrück (1768-1830), die Pädagogen Gottlob Nathanael Fischer (1748-1800) und August Hermann Niemeyer (1754-1828) mit Frau, der Schweizer Johannes von Müller (1752-1809), die Schriftsteller Franz Michael Leuchsenring (1746-1837) und Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) mit Begleitung sowie der Philosoph Johann August Eberhard (1739-1809). In der Literaturgeschichtsschreibung bekannt ist vor allem der Besuch Friedrich Heinrich Jacobis mit Lessing in Halberstadt von 12. bis 15. August 1780. Die beiden Schriftsteller führten Teile ihrer später so genannten »Spinoza-Gespräche« bei Gleim. Lessings Eintrag »Dies in lite« (Tage im Streit)<sup>11</sup> zählt nicht zu den in Halberstadt aufbewahrten Handschriften. Auch Friedrich von Matthissons programmatisches »Et in Arcadia ego« ist nicht Teil des Konvoluts.

### *Begehbare Album*

Werner Wilhelm Schnabel rechnet die begehbaren Alben zu den Sonderformen und beschreibt den Überlieferungskontext dieser Monumentalepigraphik, von der Pröhle ja bemerkt, man könne sie »nicht ohne Rührung durchlaufen«, als einen Nachbarbereich der Albumsitte.<sup>12</sup> Gleim arbeitete auf räumlicher Ebene unmittelbar mit Anleihen an die Albumpraxis, wenn er am Eingang seines »Freundschaftstempels«, in seinem Wohnhaus und am Eingang seines Gartens Verse für die Besucher anbringen ließ, die diese gleichsam als Peritext zu dem Tapeten-Album begrüßten:

»Ihr, der und die ihr / Mit Herzen und mit Mienen / Der Göttin Freundlichkeit gekommen seid, / Dem Freunde der Zufriedenheit / Mit eurer Gegenwart zu dienen – / Willkommen hier im Grünen!«<sup>13</sup>

Der Raum mit dem Tapeten-Album war nach außen und nach innen in einem größeren Zusammenhang der Naturwahrnehmung und des ausgewiesenen arkadischen Orts verankert. Im Unterschied aber zu einem Stammbuch, in dem die Eintragenden dem Bucheigentümer etwas mit auf den Weg geben, blieb das Album des Stammbuchhalters Gleim am Ort, und die Inskribenten begaben sich wieder auf den Weg. Entsprechend waren auch die einzelnen Einträge an die gastfreund-

11 Vgl. Hasselberg: *Lessing-Reliquie* (Anm. 9), 10.

12 Vgl. Werner Wilhelm Schnabel: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammlungsform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003, 138.

13 Siehe Scholke: *Freundschaftstempel* (Anm. 1), 52.

liche Aufnahme im (Garten-) Hause Gleims geknüpft – der Eigentümer des Tapeten-Albums wurde vor allem in der Rolle des Freundes und Gastgebers gewürdigt:

»Susanna Helena Jacobi / Den 14ten August 1780 / Sie brachte mit Fritz Jacobi und / Leßing 6 glückliche Tage bey Gleimen zu / und wäre gern noch länger geblieben. // Friede dem freundlichen Hüttner! / Zwey glücklichen Pilgern / Gab er der Freuden so viel! Liebe ist, nur / Liebe ihr Dank. / A. H. Niemeyer / A. W. Niemeyer d. 30. Sep. 1795 / Geb. Köpken«

Von jüngeren Autoren, die den Gastgeber vor allem als Unterstützer erlebten, wurde Gleim, wie in der Widmung von Friedrich Delbrück im September 1793, in der Rolle als »Vater Gleim« und großer literarischer Förderer und Mäzen angesprochen:<sup>14</sup>

»Dem gütigen Vater Gleim / für seine Liebe aus warmen / Herzen den wärmsten Dank. / Fr. Delbrück / d. 26. Sept. 1793. / aus Magdeburg.«

Nicht nur der Person Gleim, sondern auch dem Haus galt stellvertretend für seinen Besitzer Lob und Dank:

»An dieses Haus / [Sei] noch lange den Musen und der Freundschaft / [und] dem Lobe des besten Königs heilig! / d. 30. Sept. 80. Fischer. (mit / d. 9. May 94 Joh. Müller / (mit J. Müller) hier gewesen.)«

Ein besonderes Merkmal des Tapeten-Albums ist dessen Sichtbarkeit und simultanpräsenzte Ausstellung. Die Schreiber hatten jeweils (wie in einem Netzwerk, ohne blättern zu müssen,) die Einträge ihrer Vorgänger vor Augen. Dadurch waren diese in verstärktem Maß nicht nur an Gleim, sondern auch an die nächsten Besucher des Halberstädter Domsekretärs adressiert:

»Wer Gleimen kennt / und ihn nicht liebt, / der ist zum Teufel. / F. H. Jacobi«

Auch allgemeine Moralsentenzen wie die von Leuchsenring und Jacobi finden sich:

»Beßer seyn / als Scheinen / Leuchsenring / d. 12. May 1785 / Fritz Jacobi / den 14t August 1780. / tanta sunt cuiusque bona vel mala / quantus est animus qui illa / sustinet.«

Oder auch:

»9. M. 1780 9/30 / Dann singe Gott u. Friedrich / Nichts Kleiners, stolzes Lied / dem Adler gleich erhebe dich / der in die Sonne flieht. / Verfasser unbekannt / Johann August Eberhard / Den 8ten Juni 1785 [?] / [unleserlich]«

Wo ein Album in Buchform den Platz für den jeweiligen Eintrag vorgibt, waren die Schreiber in Gleims Gartenhaus in der Platzwahl wohl weitgehend frei. Wie in

<sup>14</sup> Vgl. »Freundschaftliche Briefe« – Literatur oder Privatsache? Der Streit um Wilhelm Gleims Nachlaß«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1973), 14-75.



dem Eintrag von Dohm und seiner Tochter sehr schön zu sehen ist, dokumentieren die Inschriften Zusammengehörigkeit durch die gewählte Anordnung:

»Aus dem Bösen kömt Gutes	Dank Für alle
so bringt mir das Gewinn	Liebe von
des Lebens die Erinnerung	Betty Dohm bald
in Gleims Freundschaftstempel	Sechs Jahr alt.
d. 23 Juni 1795	Den 23 Jun 1795
Dohm«	

Bezugnahmen aufeinander waren ebenso möglich wie die Erneuerung von Einträgen bei wiederholten Besuchen, so im Fall von Friedrich Köpken, der seinen Eintrag bei einem Folgebesuch erneuerte:

»Der Gute nur denkt froh zurück! / den 8 t. Jun. 1788 J. C. C. Nachtigall // Unsre Weisheit sey geniessen / und entbehren zu lernen / Fr Köpken / den 22. May 1793 / Dem wiederholten Genuss / am 30. Sept. 1795 / Koepken«

Anders als in einem gebundenen Album gibt die Form des freundschaftlichen Eintrags im Tapeten-Album die Möglichkeit, sich an Gleim und zugleich an ein zukünftiges Publikum zu wenden und dabei auf bestehende Einträge Bezug zu nehmen. Sinnfällig wird dies in der Inskription Dohms, auf die sein Freund Benzler Jahre später in seinem Eintrag antwortete.

»Lange noch lebe / hier Gleim glücklich / und durch Ihn so viele / die Ihn lieben // Chr. Wilh Dohm / den 22 May 1785 // Bis heute wahr / prophezeit, / und hoffentl. bis ins / nächste Jahrhundert, / lieber Freund Dohm. // 22. April 1793 / J. L. Benzler«

So verbindet das Tapeten-Album Gleims das Konzept der Galerie, das sich in der räumlichen Vergegenwärtigung der Freunde im »Freundschaftstempel« ausdrückte, mit dem des Albums und des Besucherbuchs. Je mehr Einträge vorhanden waren, desto mehr stiftete die schriftliche Vergegenwärtigung im Raum sichtbar einen narrativen Zusammenhang des Freundeskreises um Gleim und des Netzwerks freundschaftlicher Bezüge in seinem weiteren Umfeld. Für Gleim, der wiederholt den Wunsch geäußert hat, die Bildnisse seiner Freunde mögen mit ihm reden, erfüllten die Inschriften, die dem Bewohner in seinem Gartenhaus unmittelbar vor Augen standen, den Wunsch nach »sprechender« Kommunikation.

Eva Raffel

Im Umfeld des Musenhofes

*Ein bisher nicht identifiziertes Stammbuch der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar*

Die Stammbuchsammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek umfasst 1119 Exemplare<sup>1</sup> aus der Zeit von 1550 bis 1950 und ist der größte Bestand dieser Art weltweit. Der Grundstock basiert auf einem Konvolut von 275 Stammbüchern aus dem Besitz des Ulmer Buchdruckers Christian Ulrich Wagner (1722-1804). Wagner selbst hatte seine Sammlung bereits 1793 mit der Begründung zum Verkauf angeboten, »daß es Schade wäre, wenn diese Frucht eines nicht geringen Aufwandes, einer fünfzigjährigen Aufmerksamkeit [...] wieder zerstreut würde.«<sup>2</sup> Weswegen er sich entschlossen habe, unter der Bedingung zu verkaufen, »daß ein Liebhaber sich zeigen sollte, der sie ganz an sich zu bringen wünschte.«<sup>3</sup> Allerdings dauerte es noch zwölf Jahre, bis sich im Jahr 1805, ein Jahr nach Wagners Tod, der »Liebhaber« fand. Es war kein Geringerer als der Oberaufseher über die Herzogliche Bibliothek zu Weimar, Johann Wolfgang von Goethe. In seinem Auftrage erwarb Christian August Vulpius die Sammlung von den Wagner'schen Erben für 150 Rheinische Gulden. Noch im selben Jahr legte Vulpius ein handschriftliches Inventar an, das spätere Bibliothekare kontinuierlich ergänzten. Darauf aufbauend wurde 1963 ein maschinenschriftliches Verzeichnis der mittlerweile auf 634 Exemplare angewachsenen Sammlung erstellt, 1994 fügte man dieser Abschrift einige Ergänzungen hinzu.

Von Januar 2008 bis Februar 2011 wurde die Sammlung katalogisiert, die erhobenen Exemplardaten sind im Online-Katalog der HAAB zu finden und zusätzlich in einer Datenbank abrufbar.<sup>4</sup> Erfasst wurden biographische Informationen zum jeweiligen Eigner, neben der Laufzeit alle Eintragsorte und -sprachen, vorab einige der wichtigsten Einträge, Techniken und Motive der vorhandenen Illustrationen, aber auch technische Details wie Maße, Umfang sowie Einbandmaterial, -beschaffenheit und -dekor. Die Tiefenerschließung der 303 frühneuzeitlichen Stammbücher, das heißt die Verzeichnung jedes einzelnen Einträgers mit biographischen

1 Stand: 22. 3. 2012.

2 Christian Ulrich Wagner: *Nachricht von einer merkwürdigen Sammlung, die aus einer Anzahl von 262 sogenannten Stammbüchern besteht, und Zum Kauf angebothen wird von Christian Ulrich Wagner, dem ältern, Buchdrucker in Ulm*, o. O. und o. J. [Ulm 1793], 10.

3 Wagner: *Nachricht* [1793] (Anm. 2), 10.

4 <http://www.inka.uni-tuebingen.de/stamm.php> [22. 3. 2012].

Angaben zu seiner Person sowie dem jeweiligen Eintragsort und -datum, erfolgt seit April 2012 in einem von der DFG geförderten Projekt.

Ein Stammbuch soll nun einer eingehenderen Betrachtung unterzogen werden.<sup>5</sup> Seiner auffallenden Illustrationen wegen war es in eine kleine Publikation zu Frauenstammbüchern aufgenommen worden, wo es aufgrund zweier Widmungen nur als »Stammbuch Pauline ...« geführt wird.<sup>6</sup> Auch über die Eintragungen war nichts weiter bekannt, lediglich zwei waren identifiziert.<sup>7</sup>

Der Einband des äußerlich recht unscheinbaren Buches im damals noch üblichen Queroktav<sup>8</sup> (12,6 × 20,6 cm) besteht aus grüner, geprägter Pappe mit vergoldeten Streichenlinien und Stehkantenvergoldung. Die Goldprägung auf dem Vorderdeckel, »Calendrier / de l'année / 1825«, lässt erst einmal an einen Irrläufer denken, denn ein Tagebuch oder Kalender hätte in einer Stammbuchsammlung nichts zu suchen. Das schmale Bändchen – es enthält nur 53 ursprünglich ungezählte Blätter – war zunächst wohl tatsächlich eher als Erinnerungsbuch angelegt worden, wie aus dem Schenkungsvermerk hervorgeht:

»Offert par une amie Sincère en Souvenir des heureux momens / des années<sup>9</sup> 24 et 25, qui ont été la Source d'un attachement / innaltérable, et qui resteront toujours comme un point Lumineux / auquel se rattachent une foule de pensées et de sentimens agréables / que le temps ni l'éloignement ne peuvent effacer. / A Pallard.«<sup>10</sup>

Die Donatorin, Jeanne Augusta Suzanne Pallard (1797-1880), war die Tochter des Genfer Bürgermeisters François-Auguste Pallard.<sup>11</sup> Nach dem frühen Tod beider Eltern<sup>12</sup> begab sie sich ungefähr im Jahr 1817 nach Weimar, um am dortigen Hofe bis 1822 als Erzieherin der Kinder des späteren Großherzogspaares Carl Friedrich und Maria Pawlowna zu wirken.<sup>13</sup> Einige Jahre verbrachte Augusta noch im Umkreis

5 Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Stb 514.

6 Hans Henning: *Blätter der Erinnerung. Aus Stammbüchern von Frauen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1988, 195-210.

7 Dr. Karl Friedrich Horn [Bl. 28r] und Carl von Wegner [Bl. 47r]; vgl. Henning: *Blätter* (Anm. 6), 196.

8 Das von Poesiealben des 20. Jahrhunderts her bekannte nahezu quadratische Format überwiegt erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Vgl. Werner Wilhelm Schnabel: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003, 133 f.

9 Verbessert aus »de l'année«.

10 Bl. 2r. – Hier und in den folgenden Transkriptionen wird die Orthographie diplomatisch getreu wiedergegeben.

11 1773-1811. Vgl. Regestaussage Briefe an Goethe (Biographische Informationen): [http://oraweb.swkk.de/goe\\_reg\\_online/regest.vollanzeige\\_bio?id=44759&p\\_lfdnr=0&s\\_par=p&n\\_par=1](http://oraweb.swkk.de/goe_reg_online/regest.vollanzeige_bio?id=44759&p_lfdnr=0&s_par=p&n_par=1) [22. 3. 2011].

12 Die Mutter, Marie-Sophie-Frédérique de Waldenberg, starb 1812.

13 Prinzessinnen Marie Luise Alexandrina (1808-1877) und Augusta Marie Luise Katharina (1811-1890, ab 1871 deutsche Kaiserin), sowie kurze Zeit noch Prinz Carl Alexander August Johann (1818-1901, ab 1853 Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach).

des Weimarer Hofes,<sup>14</sup> bevor sie 1828 wieder in ihre Heimatstadt zurückkehrte, wo sie 1849 den Advokaten David Alexandre Jules Chancel († 1877) heiratete. Adressatin der schönen Widmung – und Freundin der in Erinnerung gerufenen Lustbarkeiten – war die fünf Jahre jüngere Pauline Johanna Charlotte Auguste Friederike von Haeseler (1802-1882), geborene von Germar.<sup>15</sup>

Die folgenden Blätter scheinen den Begriff des Kalenders zu rechtfertigen. Auf verschiedenfarbiges, etwas stärkeres Papier montiert folgen sechs fast blattgroße, ausgesprochen kunstvoll und filigran gearbeitete Scherenschnitte, vier davon aus schwarzem Lackpapier, zwei hingegen aus mattweißem Papier. Sie tragen von Augusta Pallards Hand die Monatsnamen »Janvier« bis »Juillet« als Überschriften.<sup>16</sup> Jeweils unterhalb des Scherenschnittes folgt eine von ihr geschriebene kurze Erläuterung. Ob diese kleinen Kunstwerke von Augusta selbst angefertigt wurden, lässt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen. Die ausgesprochen kunstvoll ausgeführten Arbeiten lassen auch an einen Entstehungszusammenhang im Umfeld der von Bertuch<sup>17</sup> 1775 ins Leben gerufenen *Fürstlichen Freyen Zeichenschule* denken, die ununterbrochen bis 1930 existierte.<sup>18</sup> Eine Meisterin des Scherenschnittes war unter anderen auch Adele Schopenhauer, die Schwester des Philosophen; ihre überragenden Miniaturen wurden weit über Weimars Grenzen hinaus gewürdigt. Die Blätter im Einzelnen:

14 So erwähnt Goethe am 5. August 1827 in seinem Tagebuch: »Mittag Fräulein Pallard, welche von Jena gekommen war.« Johann Wolfgang von Goethe: *Werke 3: Goethes Tagebücher 11*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919, 94.

15 Sie wurde 1802 als Tochter des weimarischen Obersten und Kammerherrn Friedrich Ernst von Germar (1773-1837) und dessen Frau Frederike in Eisenach geboren. Die Germars waren ein altes thüringisches reichsritterliches Adelsgeschlecht. Seit 1821 war Pauline verheiratet mit Ferdinand Rudolf Ernst August von Haeseler (1792-1869), Herrn auf Gößnitz, Hof- und Jagdjunker in Weimar, 1818 Kammerjunker, zuletzt Oberjägermeister. Die jüngste Tochter, Mathilde Pauline Agnes von Haeseler (1835 bis nach 1905), heiratete 1855 Ludwig von Klitzing auf Rörchen (1818-1893), mit dem sie zuletzt in Weimar lebte. Pauline von Haeseler starb 1882 während eines Besuches auf dem Gut ihres Schwiegersohnes in Rörchen (auch: Röhrchen, poln. Rurka) im Kreis Königsberg in der Neumark (poln. Chojna). Mathilde von Klitzing vermachte 1905 das Stammbuch ihrer Mutter der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar.

16 »Juin« fehlt; auf Bl. 20 befinden sich noch Reste eines Klebematerials.

17 Friedrich Justin Bertuch (1747-1822).

18 Die Zeichenschule sollte vor allem Handwerker dazu befähigen, »gute Arbeit in schönen Formen« zu liefern; sie nahm aber Bürger aller Stände auf, und bald saßen »Jung und alt, hoch und niedrig, Hof und Bürgerschaft, Räte, Dichter und Adel, Pagen und ihre Erzieher« nebeneinander, um bei solch hervorragenden Lehrern wie dem Frankfurter Maler und Kupferstecher Georg Melchior Kraus (1737-1806), der seit 1776 dem Zeicheninstitut vorstand, und anderen bekannten Künstlern zu zeichnen und sich vielfältige künstlerische Techniken, darunter auch den Scherenschnitt, anzueignen. Vgl. Walter Steiner/Uta Kühn-Stillmark: *Friedrich Justin Bertuch: Ein Leben im klassischen Weimar zwischen Kultur und Kommerz*. Köln/Weimar/Wien 2001, 50 ff. Im Jahr 1972 wurde die Zeichenschule wiedergegründet, seit 1991 besteht sie in Form eines gemeinnützigen Vereins.

*Bl. 4r »Janvier«*

Der schwarze, auf rosafarbenem Karton montierte Scherenschnitt zeigt den Innenraum eines Ballsaales mit Galerie, auf der ein aus fünf Musikern bestehendes Orchester musiziert. Im Hintergrund tafelt eine Gesellschaft, im Saal selbst tanzen fünf Paare, an jeder Längsseite steht eine Bank, über welcher ein Spiegel hängt. Der geschachte Fußboden und die Gardinen sind mit Bleistift gezeichnet. Unterschrift: »Le 24 Janvier / Bal anglais.«

*Bl. 7r »Février«*

Der Scherenschnitt aus weißem Papier auf hellblauem Grund stellt eine winterliche Waldlandschaft mit Fluss und hölzernem Brückenhaus vor. Drei Pferdeschlitten mit insgesamt sechs Personen befinden sich vor beziehungsweise bereits hinter der Brücke, der Fluss in der Mitte ist mit Tusche geschwärzt. Unterschrift: »Le 15 février / partie à Berka.«<sup>19</sup>

*Bl. 11r »Mars«*

Auf ockerfarbenem Blatt zeigt der schwarze Scherenschnitt einen Reitsaal mit umlaufender Galerie, auf der sich zwölf Zuschauer, Damen, Herren und Kinder, befinden. Im Saal selbst galoppieren vier Pferde mit Reitern, welche mit großen Federbüschen geschmückte Helme tragen. Am linksseitigen Eingangstor schwingt ein Reitlehrer die Peitsche. Die Schatten der Pferde sowie Boden und Fensterlaibungen sind schwarz getuscht. Unterschrift: »le 5 Mars.«

*Bl. 14r »Avril«*

Ein schwarzer Scherenschnitt auf hellgrünem Grund zeigt einen Park (an der Ilm?) mit einzelnen Spaziergängern der feinen Gesellschaft: drei Damen mit Hut und Schirm, ein Kind mit Spielzeug, drei Herren mit Stock und Hut, zwei Hunde. Der baumbestandene Hintergrund ist mit Bleistift gezeichnet und schraffiert, am rechten Rand ähnelt ein Portikus mit vier Säulen der Rückansicht des sogenannten Römischen Hauses in Weimar. Unterschrift: »rendez-vous du beau monde / et promenades Sentimentales.«

*Bl. 17r »Mai«*

Der weiße Scherenschnitt zeigt auf hellblauem Blatt drei Pferdekutschen mit insgesamt sechs Fahrgästen und je einem Kutscher mit Peitsche. Sie fahren auf einer Allee unterhalb des Dornburger Schlossfelsens, auf dem das Rokokoschloss mit Veranda und Park zu sehen ist. Im Hintergrund ist eine mit Tusche gemalte Berglandschaft mit Schlossruine und dunklen Wolken zu sehen. Unterschrift: »le 3 May partie oragente / à Dornburg.« Dieser Ausflug gewinnt in Goethes Tagebucheintrag vom 3. Mai 1825 realistische Konturen: »Chronik des Jahrs 1810 weiter

<sup>19</sup> Berka liegt 12 km von Weimar entfernt im Ilmtal. Die natürlichen Schwefelquellen ließen es 1813 zum Kurbad avancieren, das von der Weimarer Hofgesellschaft gerne besucht wurde.



Bl. 14r »Avril«, Stammbuch der Pauline Johanna Charlotte Auguste Friederike von Haeseler (1802-1882), Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar: [http://ora-web.klassik-stiftung.de/digimo\\_online/digimo.entry](http://ora-web.klassik-stiftung.de/digimo_online/digimo.entry)

ausgeführt. Sodann den Schluß schematisirt. Mittag zu dreyen. Ulrike [von Pogwisch] war nach Dornburg gefahren. Nachmittag fortgesetzte Betrachtung des Jahrs 1811. Gegen Abend Hofrath Rehbein. Einen scherzhaften Liebesbrief aus der niedern Classe vorgelesen. Nachher mit Professor Riemer das Jahr 1817 zur Hälfte.«<sup>20</sup>

Bl. 24r »Juillet«

Ein schwarzer Scherenschnitt auf rosafarbenem Grund stellt einen Park mit Staudenallee und Blumenrabatten vor. Eine Gärtnerin mit Schürze kümmert sich um eine Pflanze, daneben trägt eine Dame mit Hut und Schirm ein kleines Sträußchen in der Hand; ein Herr mit Stock und Hut ist im Begriff, einer zweiten Dame eine Blume zu offerieren. Im Hintergrund sieht man die detailgetreue Bleistiftzeichnung von Schloß Belvedere. Unterschrift: »17 Juillet 1825.« Auf dem gegenüberliegenden Blatt befindet sich die von Augusta Pallard geschriebene Notiz: »Ce lieu et cette Date te rappelleront Surement la phrase qui nous a / tout fait rire: Ich möchte gern, und kann doch nicht.«

<sup>20</sup> Goethe: *Werke* 3; *Goethes Tagebücher* 10 (Anm. 14), 50.

Mit diesem Monat enden die Kalenderblätter. Ein leeres Blatt und fünf Jahre später folgen die 13 Eintragungen, die dazu berechtigen, dieses Bändchen in die Stammbuchsammlung einzureihen:

*Bl. 26r*

»Die Erinnerung froh verlebter Stunden / Sei der Genius der uns erhebt / Und des Wiedersehens theure Feier / Sei die Hoffnung die den Muth uns belebt. / L'oubli annonce un coeur frivole / Le souvenir l'excellence d'un coeur. / Weimar d. 16. Sept / 1829 / Bertha.«<sup>21</sup>

*Bl. 28r*

»Halte, was Du hast – einen frommen Sinn, ein reines Herz und / ein liebeiches Gemüth –, damit Niemand Dir deine Krone raube. / Zum freundlichen Andenken geschrieben / von Dr. Karl Friedrich Horn. / Weimar d. 16. Juny 1841.«<sup>22</sup>

*Bl. 29r*

»Farewell! a word that must be / and hath been – / a sound that make [sic] us linger, – / yet Farewell! / Byron. / Eisenach d. 15t 8br [Oktober] 1829. / Erwinnere Dich bei diesen Zeilen / gute Pauline der zusam[m]en erlebten / frohen Zeit u deiner treuen Cousine / Amelie v Gerstenbergk / gb. Gfi Haeseler.«<sup>23</sup>

*Bl. 31r*

»So freundlich uns das Schicksal zusammen geführt, so hart nenne ich / es, daß es uns jelt trennt u uns der Gedanke, daß unsre Herzen / sich gefunden u wir gegenseitig einen innigen treuen Austausch unsrer / Empfindungen für das Leben mit uns nehmen, tröstet mich für / den Augenblick der Trennung, welche zwischen uns nie Entfernung / werden kann. / Franzensbrunn den 1ten Septbr. / 1829. / Errinnern

21 Die Malerin Gräfin Berta Eleonore Klara Mathilde von Haeseler (1811-1910) heiratete 1848 den Grafen Otto Archibald Gustav von Keyserlingk (1818-1872), ließ sich aber zwei Jahre später wieder scheiden. Im Sommer 1829 hielt sie sich längere Zeit in Weimar auf. Vgl. *Goethes Gespräche* 3.2, Auf Grund d. Ausg. u. d. Nachl. v. Flooard Freiherrn von Biedermann erg. u. hg. v. Wolfgang Herwig, Zürich/Stuttgart 1984, 767.

22 1772-1852. Theologe, Stiftsprediger, Oberkonsistorialrat und Geheimer Kirchenrat. Gründete 1813 zusammen mit Johannes Falk (1768-1826) die »Gesellschaft der Freunde in Not«, Direktor des Weimarer Lehrerseminars, 1848 Ehrenbürger Weimars.

23 Lord Byron: *Childe Harold's Pilgrimage*, IV.186. – Amélie Luise Caroline Friederike von Haeseler (1797-1882), eine Schwester der Malerin Berta von Haeseler (Anm. 21), war verheiratet mit Georg Friedrich Konrad von Gerstenbergk gen. Müller von Gerstenbergk (1778-1838), weimarischem Kanzler und Komthur des weißen Falkenordens. Gerstenbergk soll vor der Ehe in eine Affäre mit Johanna Schopenhauer verwickelt gewesen sein, angeblich der Anlass für das Zerwürfnis zwischen Arthur Schopenhauer und seiner Mutter.





*Bl. 35r*

»Das Reich Gottes kom[m]t nicht mit äußerlichen Geberden; – / den[n] sehet, das Reich Gottes ist inwendig in euch. Luc. 17,20 u. 21 / Weimar / den 25ten Juni / 1841. / Zum freundlichen Andenken an Ihren / ehemaligen Lehrer / K. Weichardt, Kollaborator.«<sup>26</sup>

*Bl. 37r*

Getrocknetes Buchenblatt.

*Bl. 41r*

Schwarzer Scherenschnitt eines nach rechts schreitenden Hirschen auf türkisfarbendem Grund.

*Bl. 47r*

»Zweierlei Genien sind's, die Dich durchs Leben geleiten / Wohl Dir, wenn sie vereint helfend, zur Seite Dir stehen / Mit erheitertem Spiel verkürzt Dir der eine die Reiß / Leichter an seinem Arm werden Dir Schicksal und Pflicht / Unter Scherz und Gespräch geleitet Er bis an die Kluft Dich / Wo an der Ewigkeit Meer schauernd der Sterbliche steht. / Hier empfängt Dich entschlossen und ernst der Andere / Trägt mit gigantischem Arm über die Tiefe Dich hin / Nimmer widme Dich einem allein. Vertraue dem Ersten / Deine Würde nicht an, nimmer dem Andern Dein Glück. / Weimar d. 9. April 1841 / Carl v. Wegner.«<sup>27</sup>

*Bl. 48r*

»Drei Engel sind es, die in Harmonien / Des Lebens dunkles Räthsel uns entfalten / Den Schmerzenslaut in Himmelsmelodien / Den Dornenkranz zum Rosenschmuck gestalten / Durch sie geführt, verarmt das Leben nie / Denn Hoffnung, Liebe, Glaube heißen sie. / Weimar d. 9. April / 1841. / Daß Du Dich auch ohne / diese Zeilen meiner er-/innern wirst hofft Deine / Dich liebende / Olga v. Wegner.«<sup>28</sup>

26 Karl Otto Friedrich Weichardt (1812-1849), von 1839 bis 1841 Pfarrer und Lehrer in Weimar; möglicherweise war er geistlicher Lehrer Pauline von Haeseler und schrieb ihr diese Zeilen zum Abschied, bevor er das Patronat Nirmsdorf bei Buttstedt übernahm.

27 Friedrich Schiller: *Die Führer des Lebens*. – Die Brüder Karl Max und Wassili von Wegner waren Adoptivöhne ihres Großoheims, des Freiherrn August von Lincker und Lützenwick, eines großherzoglich-sächsischen Kammerherrn und Generalmajors.

28 Tochter von Daniel Wilhelm von Wegner (1799-1853), Jurist, Finanzrat und Kammerjunker in Weimar und Agnes Mathilde von Lincker und Lützenwick (1801-1830). Olga heiratete 1848 John Grant of Glen Morisson; ihre Musiknotensammlung liegt unter der Signatur GSA 32/1480 im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar.

*Bl. 49r*

»Gute Tage werden nie, / Ihrem Leben fehlen; / Denn der Himmel theilet Sie / Unter gute Seelen! / Weimar le 10 Avril / 1841. / Zur freundlichen Erinnerung an / Wassili von Wegner.«<sup>29</sup>

*Bl. 50r*

»Um ein wohlwollendes Andenken bittend, versichert die unauslöschlichste / Erin[n]erung, an die liebenswürdige Persönlichkeit der Gewährerin. / Franzensbrunn 11 7ber. [September 18]29. / Karoline Gräfin Schlabrendorf / gebh. G. Kalckreuth.«<sup>30</sup>

*Bl. 51r*

»Der von Ihnen ausgesprochene Wunsch, mich in dieses Buch einzuschreiben, / macht mich unendlich glücklich, weil ich dadurch versichert sein kann, daß wenn / Sie künftig in einsamen Stunden diese Blätter durchsehen, Sie sich doch auch / einen Augenblick meiner erinnern werden. Sie kamen mir bald von / Anfang unserer Bekanntschaft an mit soviel Güte und Wohlwollen entgegen, daß mein dankbares Herz, es auch ohne Stam[m]buch, nie vergessen wird. / Franzensbrunn den 1. 9. 29. / Virginie v. Harkeel.«<sup>31</sup>

*Bl. 52r*

Ein koloriertes Lackbildchen zeigt einen stehenden Christusknaben, im Hintergrund ist ein liegendes Holzkreuz und ein Kelch zu sehen.

*Bl. 53r*

»Wer dich lieber hat, / als ich Schreibe / sich hinter mich. / an / deine Clara.«<sup>32</sup>

Obwohl das Stammbuch mit seinen nur 13 Eintragungen zu den eher spärlich bestückten Exemplaren der Weimarer Sammlung gehört, lässt die genaue Verzeichnung jeder einzelnen Seite uns doch einen – wenn auch kurzen – Blick werfen auf eine kleine Gesellschaft von künstlerisch interessierten Frauen im Umkreise des Weimarer Musenhofes und auf Begegnungen, die über dessen Grenzen hinausreichten.

29 Vgl. Anm. 27.

30 1761-1831. Gräfin Schlabrendorff verbrachte 1800-1801 mit Rahel Levin Varnhagen einige Monate in Paris und korrespondierte noch bis 1828 mit ihr und Pauline Wiesel. Vgl. Rahel Levin Varnhagen: *Briefwechsel mit Pauline Wiesel*, hg. v. Barbara Hahn, München 1997, pass.

31 Nicht feststellbar.

32 Der Eintrag in der Schönschrift eines Kindes, das gerade schreiben gelernt hat, enthält weder Ort noch Datum.



*Lesarten*

*Alben und albenhafte  
Verfahren in Wissenschaft  
und Kunst*



Gisela Steinlechner

Vom Verdichten und Anrichten der Bilder

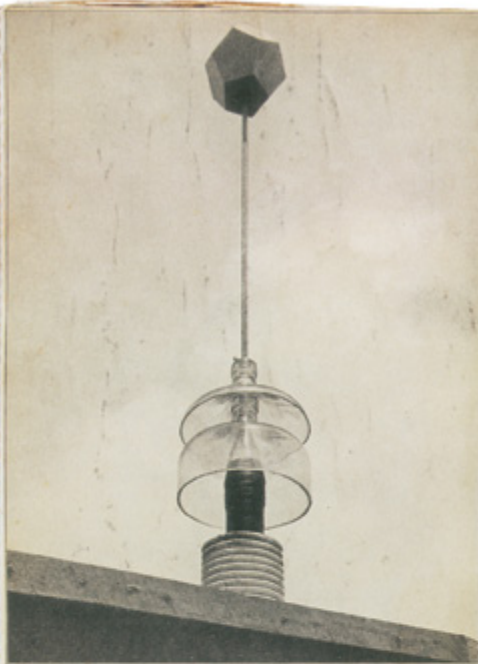
*Hannah Höchs »Album«*

Auf einem Tisch im Studiensaal der Berlinischen Galerie liegt es für mich bereit: Hannah Höchs berühmtes *Album*. Es ist um einiges dicker als die 2004 im Hatje Cantz Verlag erschienene Printausgabe, ein vielfach bearbeitetes Konvolut, dessen Seiten vom vielen Klebstoff gewellt und buchstäblich aufgedoppelt sind. Es enthält über 400 aus Zeitschriften und Zeitungen ausgeschnittene fotografische Abbildungen, die die Künstlerin Hannah Höch in den Jahren zwischen 1925 und 1933 gesammelt und auf den Seiten zweier Hefte der Zeitschrift *Die Dame* abgelegt hat. Die beiden zusammenmontierten Trägerhefte sind insgesamt 114 Seiten stark und stammen vom März 1925 und Mai 1926.<sup>1</sup> Das lässt sich ohne viel Mühe eruieren, da Hannah Höch die Rückseiten der beiden als Unterlage verwendeten Illustrierten jeweils unbearbeitet gelassen hat: eine in den Farben Rot und Gold prangende Reklame für Sprengel-Pralinen taucht etwa in der Mitte des *Albums* auf, und es schließt mit der Inserat-Rückseite aus dem *Dame*-Heft von 1926 ab. Alle anderen Hinweise auf das Trägermedium sind ausgeblendet, nur hin und wieder blitzt am Rand die ursprüngliche Paginierung durch und einmal auch der Schriftzug »DIE DAME«.

Es stellt sich die Frage, warum Hannah Höch als Ablage für ihre Bildersammlung kein »leeres« Album oder Heft verwendet hat, sondern ein bereits reichlich bebildertes Medium. Entsprechendes Material hätte sich die professionelle Künstlerin ohne Not besorgen können, warum greift sie also auf ein *Second Hand*-Produkt zurück, dessen vorgegebene Inhalte sie mit ihren Sammelstücken überschreibt, was ihr nebenbei einiges an bastlerischer Mehrarbeit einträgt? Denn Höch lässt sich nicht auf die hier naheliegende Ästhetik eines Palimpsests ein, sondern deckt alle Zwischenräume und Ränder, die einen Blick auf die Unterlage freigeben würden, mit weißem Papier ab (meist verwendet sie dazu die Randspalten der ausgeweideten Zeitschriften).

Als leidenschaftlicher Collagistin, als die sich die Dada-Künstlerin seit 1918 betätigt, liegt ihr das Verfahren des Recyclings natürlich im Blut, doch geht es hier

<sup>1</sup> Vgl. dazu die Angaben bei Gunda Luyken: »Das Album von Hannah Höch. Materialsammlung, Skizzenbuch oder Konzeptkunst?«, in: Hannah Höch: *Album*, hg. v. Gunda Luyken u. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Ostfildern 2004, ohne Seitenzahl.



Die Entladungselektrode auf der Spitze des Regenturms



Die Berührung des Blitzes  
Hochspannung-Elektroden in Tübingen

Ein. & Co.



Kühltürme der holländischen Staatgrube Emma Hornsbek,  
die an die Skulpturen abgegriffener Tempelbauten erinnern.

Ein. & Co.



Ebbeweide zwischen  
Hamburg und  
Hamburg  
Dietrich, Dr. Ernst Lütjens,  
Hamburg

Hannah Höch: *Album* (1925/26), Doppelseite. Grafische Sammlung, Berlinische Galerie. Lademuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, VG BildKunst Bonn.



Stad in das Innere des Dammes mit dem Pfeiler.  
Architekt: Heinrich Tessenow.



*Interior view of a large German chemical works.*



Die Schönheit der Technik:  
 Aussichtsallee der Berliner Anstalt.

Architekt: Paul Behrens.



*Die 2470 m lange Brücke über den Firth of Forth bei Queensferry in Schottland*



eben nicht um das Aufbrechen und Konterkarieren vorgefundener Bildwelten, sondern vielmehr um ein Verdichten des zeitgenössischen Bilderstroms. Indem sie auf die *Dame*-Hefte als Unterlage zurückgreift, bleibt die Bildersammlerin dezidiert im Medium, das sie gewissermaßen aufpolstert und anreichert; zahlreiche der importierten Bildausschnitte stammen aus Nummern ebender Zeitschrift *Die Dame*, wie auch aus anderen beliebten Magazinen des Ullstein-Verlags wie die *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Der Querschnitt* oder *Uhu*. Für die Handarbeitsredaktion des renommierten Verlags war Hannah Höch zwischen 1916 und 1926 als Entwurfszeichnerin von Spitzen- und Stickmustern tätig, weshalb sie mit dem Angebot an illustrierten Magazinen sicher bestens vertraut war. Es finden sich im *Album* aber auch Ausschnitte aus fremdsprachigen und entlegeneren Printmedien.

Kehren wir zurück zum Original im Archiv der Berlinischen Galerie und damit zur Frage, wie aus einer Ansammlung von Reproduktionen von Fotos aus fremder Hand überhaupt so etwas wie ein *Original* werden kann. Und als was wäre es zu adressieren? Als Materialsammlung, Arbeitsbuch, »visuelles Tagebuch«, »modernes Skizzenbuch«<sup>2</sup> oder als künstlerisches Werk, das die Handschrift seiner Autorin trägt? Von den dadaistischen und postdadaistischen Fotomontagen, die zu Hannah Höchs künstlerischem Markenzeichen geworden sind, unterscheiden sich die Bildarrangements des *Albums* deutlich: Während die Schere im ersten Fall die abgebildeten Körper und Gegenstände dezidiert auseinandernimmt, um die so entstellten Teile für neue und in der Regel irritierende semantische Operationen verfügbar zu machen, hält sich die Ausschneiderin beim Material für das *Album* an die vorgegebenen Bildränder. Nur manchmal fährt die Schere den Umrisslinien eines menschlichen oder tierischen Kopfes nach und lässt ihn als plastisch wirkende Büste in ein anderes Bild hineinragen.

Mit ihrer Ausschneide- und Sammeltätigkeit bewegte sich die Avantgardistin Hannah Höch in einer seit langem etablierten Tradition des »bildlichen Exzerpieren[s]«.<sup>3</sup> Als ein »Zurechtschneiden der Welt«<sup>4</sup> beschreibt die Kulturwissenschaftlerin Anke te Heesen die Zeitungsausschnittsammlungen und Klebebücher, die im 18. Jahrhundert en vogue wurden und die in einer stetig wachsenden Welt des Gedruckten als »Medium einer individualisierten archivalischen Verdauung« fungierten.<sup>5</sup> Seit Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich das visuelle *Nahrungsangebot* allerdings deutlich verändert. Durch wesentliche foto- und drucktechnische Neuerungen (etwa die Rotationspresse) sind die Bilder in einem zuvor nie gekannten Ausmaß vervielfältigbar und verfügbar geworden. In den Printmedien entstehen neue Formen und Formate visueller Kommunikation, und insbesondere der sich ab den 1920er Jahren etablierende Fotojournalismus befördert neue Lese- und

2 Vgl. Luyken: »Das Album von Hannah Höch« (Anm. 1).

3 Anke te Heesen: »Fleiß, Gedächtnis, Sitzfleisch. Eine kurze Geschichte von ausgeschnittenen Texten und Bildern«, in: *cut and paste um 1900. Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften*, hg. v. Anke te Heesen, Berlin 2002, 153.

4 Ebd. 154.

5 te Heesen: *cut and paste um 1900* (Anm. 3), 37.

Wahrnehmungstechniken, wie etwa das schnelle Umschalten zwischen verschiedenen Perspektiven und Motiven – von der Nahaufnahme bis zur Vogelschau, vom Schnappschuss einer Straßenszene bis zum künstlerisch inszenierten Stillleben.

Die »Illustrationsphotographie ist das zeitgeschichtliche Mikroskop des Weltbürgers«, verkündet selbstbewusst die *Berliner Illustrierte Zeitung* in einer Ausgabe von 1919. Der »Photograph« wird darin als das stellvertretende Auge eines bei aller Neugier doch sesshaften Weltbürgers angepriesen: Er »wandert für Euch um die Welt, um sie Euch nahe zu bringen [...] damit Ihr überall dabei sein könnt, wo Ihr nicht dabei wart, damit Ihr alle Perspektiven und Erscheinungsformen dieser Welt, von außen und innen, sehen lernt.«<sup>6</sup> So betrachtet greift Hannah Höch, wenn sie die im Umlauf befindlichen Zeitschriften nach Bildern durchforstet, immer schon auf ein zurechtgeschnittenes und zeichenhaft montiertes Panoptikum der Welt zurück. Dieses mediale Panoptikum ist freilich auf eine stetige Erneuerung des Bilderflusses angelegt, es gehorcht den Gesetzen eines rapiden Verwertungskreislaufs und in ebendiesen greift die Sammlerin ein, wenn sie mit der Schere einzelne Bilder abzweigt und aus dem Verkehr zieht. Die für den schnellen Verbrauch bestimmten und in narrative Bedeutungskonstrukte eingebundenen Fotografien bekommen solcherart eine Auszeit, sie werden auf den Seiten des *Albums* in eine Art Schwebезustand versetzt, der ihren Gebrauchswert und ihre Haltbarkeit vorläufig offenlässt. Höchs *Album* fungiert als ein individuelles Archiv, sicherlich, doch dient es weniger der Verdauung als dem verheißungsvollen Anrichten von Bildern, deren assoziatives, atmosphärisches, anekdotisches und nicht zuletzt ästhetisches Zündpotential hier gleichsam in Evidenz gehalten wird.

Den Bildmontagen im *Album* vorgeschaltet sind andere formatierende Prozesse, wie das Layout und die Bildkommentierung in den Zeitschriften und die Auswahl durch den subjektiven Blick der Sammlerin. Schon beim flüchtigen Durchblättern springt ins Auge, dass Hannah Höch an bestimmten Motiven nicht vorbeikam: Kinder (besonders Babys), Pflanzen und Naturlandschaften (besonders aus der Luft aufgenommene), Tiere von der Hauskatze bis zur Anaconda, Schauspielerinnen, Tänzerinnen, zu kunstvollen Figuren verflochtene ProtagonistInnen der in den 1920er Jahren angesagten Freikörperkultur, Menschen und Alltagsszenen aus exotischen Ländern, spektakuläre Architekturen und Technologien, fotokünstlerische Licht- und Schattenstudien. Auch wenn dieser Auswahl Hannah Höchs sehr persönliche Interessen und Vorlieben zugrunde liegen mögen, so spiegelt sich darin doch unverkennbar die zeitgenössische Medienwirklichkeit wider. Der beeindruckend qualitätvolle Fotojournalismus der 1920er und frühen 1930er Jahre erschloss und popularisierte viele bislang Spezialisten und Connaisseurs vorbehaltene Bildwelten aus Technik und Wissenschaften, aus Ethnografie, Zoologie, Botanik und Geografie; er produzierte die Gesichter und Ikonografien der *Stars*, wie er auch Figuren und Szenen des Alltagslebens durch den künstlerischen Schnappschuss nobilitierte.

6 Der Photograph als Journalist, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 50 (1919), 523.

Bei der Zusammenstellung ihrer Fotoausschnitte geht Hannah Höch nach dem Prinzip einer thematischen Clusterbildung vor, auf den Doppelseiten des *Albums* finden sich jeweils zwanglose Versammlungen von verwandten Motiven oder von Motiv-Konstellationen: So finden Kinder und Blumen wiederholt zusammen, Aufnahmen von nackten oder Sport treibenden Körpern treffen auf architektonische und Landschaftsimpressionen, Tiere sind an fast alle Motive anschlussfähig, ebenso wie die Pflanzen, die auf den Seitenarrangements oft eine dekorative Note einbringen (ähnlich den Zierornaten in alten Büchern). Werner Hofman sieht in solchem »zwanglosen Nebeneinander« von Menschen, Tieren, Pflanzen und Landschaftsräumen einen Anklang an die bei Jesaja prophezeite paradiesische Vision der *Wölfe, die bei den Lämmern wohnen* (XI,6). Das im 19. Jahrhundert von den Quäkern aufgegriffene »Ideal einer offenen, brüderlichen Gesellschaft durchzieht wie ein Versprechen die Seiten des Fotoalbums«,<sup>7</sup> als optimistisch gestimmtes Bild einer Menschheit, »die von und mit ihren Gegensätzen in Frieden lebt«.<sup>8</sup> Kultivierte die in ihren Fotomontagen kritisch und messerscharf argumentierende Künstlerin in ihrem *Album* also so etwas wie eine private Harmoniesehnsucht, verkörpert in einem dialektisch bunten Gesellschaftspastiche? Gönnte sie sich eine Auszeit von ihrer reibungs- und spannungsvollen Arbeit *mit dem Küchenmesser*?<sup>9</sup>

Das wäre wohl zu einfach, wie auch Werner Hofmann argumentiert, der das *Album* durchaus als ein aufklärerisches Projekt versteht. Doch kommt hier noch eine andere Überlegung in Betracht: Auch wenn Höchs *Album* nicht als Kunstwerk konzipiert war, kann man davon ausgehen, dass für das Sammelprojekt nicht allein inhaltliche Überlegungen und Vorlieben ausschlaggebend waren, sondern ebenso formale und ästhetische Fragen, und alldem vorangestellt die lebenslang anhaltende sinnliche Weltzugewandtheit und Sammelleidenschaft der Künstlerin. Das einträchtige Bild der *Wölfe bei den Lämmern* könnte man in Bezug auf das *Album* auch prosaischer auslegen: als ein Anordnungsprinzip, das es erlaubt, verschiedene Perspektiven, Motive und Bildsprachen auf einer synchronen Ebene zusammenzubringen, ohne dass die Teile übereinander herfallen oder einander gleichgültig sind. Ein solches ungezwungenes nachbarschaftliches Verhältnis stellt sich auf den *Album*-Seiten durch eine Form der Montage her, die möglichst wenig Freiraum oder Lücken zwischen den einzelnen Bildausschnitten lässt und auf eine übergreifende Raster- oder Reihenstruktur verzichtet. Jede Doppelseite führt so eine eigene Form der Gesellschaftsbildung vor, wobei die Ränder der Bilder meist unmittelbar aufeinanderstoßen und sich aufgrund der unterschiedlichen Formate oft an den Ecken überlappen. Das nahe Zusammenrücken und Aufeinanderstoßen der

7 Werner Hofmann: »Zwecklos sich dagegen aufzulehnen?«, in: *Hannah Höch. Aller Anfang ist DADA!*, hg. v. Ralf Burmeister, Berlin/Ostfildern 2007, 69.

8 Ebd., 73.

9 *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, so lautete der programmatische Titel der aufsehenerregenden Fotomontage, mit der Hannah Höch 1920 auf der »Ersten internationalen Dada-Messe« vertreten war.

Fotoreproduktionen mit ihren unterschiedlichen Motiven und Blickwinkeln, Farb-tönungen, Papiersorten, Druckqualitäten und grafischen Rahmungen produziert so ein vibrierendes Feld von Nahtstellen und subkutanen Übergängen, von weitverzweigten, auch strukturell geknüpften Wahlverwandtschaften und zündenden Augenblicksbekanntschaften. Es entsteht der Eindruck von dichten und dennoch lose gefügten Bilderteppichen oder Bilderarchipelen, die zu einem schweifenden, assoziativen, genießerischen Blick einladen.

Diesem entspricht eine – im Vergleich zu den künstlerischen Fotomontagen Höchs – *geloockerte Disziplin* bei der Zusammenstellung der Teile. Die Herstellung ihrer Montagen beschrieb die Künstlerin als eine »seriöse und schwierige Arbeit«, bei der es darum geht, zu »finden, was unbedingt dazugehört. Da ist nichts mehr Zufall. Dann heißt es diszipliniert suchen und zusammensetzen und wieder prüfen.«<sup>10</sup> Die der ästhetischen Sprengkraft der Collagen zugrunde liegende »Disziplin« scheint sich im *Album* auf eine effiziente Platzanweisung der Bilder zu beschränken, deren flächendeckende Ausbreitung möglichst viel an (Be-)Deutungsspielraum offenlassen soll. Dabei ließ sich die Arrangeurin wohl auch vom Zufall leiten, ebenso wie vom Reiz des Ähnlichen, von Rhythmusgefühl, visueller Intuition und privaten Obsessionen. Sie scheut in ihrer Auswahl auch nicht Kitsch und Klischees und zeigt andererseits ein feines Gespür für die kulturellen Gesten und Ikonografien ihrer Zeit und deren mediale Repräsentation. Nicht von ungefähr schneidet Höch oft die Bildunterschriften mit aus, deren leutseliger, anekdotenhafter oder auch bemüht sachlicher Ton die Fotografien gewissermaßen vorgekaut serviert: »Die Mode im Urwald« steht unter dem Bild eines barbusigen afrikanischen Mädchens, das an einer Grashütte lehnt, andernorts lesen wir: »Wie die junge Fingerhut-Blüte vor ihrer Reife aussieht«, »Das Glück der Unzivilisierten«, »Gitterschatten auf dem Dromedar«, »Berghimmel«, »Die Sitzende«, »Ballontaupe: Brustbild«, »Brennende Oelfelder«, »Charakterköpfe aus dem Zoo«, »Die abgehärtete Familie« oder: »Die bizarren Arbeitstiere der Technik: Verladetürme der ›Demag‹ in Emden«.

Da wäre einiges an Zündstoff angelegt, doch Hannah Höch belässt es hier beim Herzeigen und Zitieren einer in Bildern und gnomischen Kurzkommentaren vermittelten »Fülle der Welt«. Jörn Merkert spricht in diesem Zusammenhang von einem »Weltalmanach«, den sich die Künstlerin quasi auf Vorrat anlegte – einem großzügigen Bilderspeicher, mit dem sie sich »ihrer ureigenen Welt« noch einmal vergewisserte (dies in Hinblick auf die bevorstehende Katastrophe des Nationalsozialismus).<sup>11</sup> Merkert erwähnt auch die im *Album* zahlreich vorkommenden Luftaufnahmen, die »über kulturelle und geografische Räume wie in einem weiten

10 Zitiert nach Hannah Höch: *Eine Lebenscollage. 1946-1978*, 3.1, hg. von den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 2001, 163.

11 Jörn Merkert: »Wie eine Biene und der Mond« oder: Die ganze Hannah Höch«, in: *Hannah Höch. Aller Anfang ist DADA! (Anm. 7)*, 146.

Flug hinweg[führen]«. <sup>12</sup> Es ist bekannt, dass Hannah Höch sich für frühe Luftaufnahmen aus den 1920er Jahren begeisterte wie auch später für die Bilder aus dem Weltraum und von der ersten Mondlandung. Die Welt von oben und von außen gesehen: Hier trifft aufklärerischer Wissensdurst mit der Fortschrittseuphorie des 20. Jahrhunderts, aber auch mit der Entrückung schamanistischer Flugreisen zusammen. Und auf der anderen Seite der Vogelschau steht der intime Nahblick bis hin zur mikroskopischen Aufnahme, die in der sichtbaren Welt eine faszinierende, zuvor nie gesehene Binnenarchitektur entdeckt und ihre Strukturen aufschlüsselt. Auch dafür hatte die Künstlerin ein Auge, wofür die vielen, zum Teil vergrößerten Nahaufnahmen von Pflanzen im *Album* sprechen (einige davon aus Karl Blossfeldts berühmtem fotografischen Herbarium *Urformen der Kunst*), <sup>13</sup> aber auch manche Portraits, die den Betrachter aus unmittelbarer Nähe, von *Angesicht zu Angesicht* anblicken.

Das Schweifen zwischen den beiden Polen, die sie nicht als Gegensätze, sondern als universelle Dimension des Seins begriff, hat Hannah Höch geradezu als ihr künstlerisches Credo formuliert: »ich will dartun, dass klein auch groß und groß auch klein ist [...]. am liebsten würde ich die welt heute demonstrieren, wie sie eine biene, und morgen wie der mond sie sieht.« <sup>14</sup> Die staunenmachende, schwindelerregende Gleichzeitigkeit der Welt als Mikro- und Makrokosmos ist ein Motiv, das Hannah Höchs künstlerische Produktion von Anfang an antrieb und prägte. Und in der zeitgenössischen Fotografie fand sie jenes Medium, das ihr nicht nur das vielfältige Material für ihre Montagen lieferte, sondern auch den für ihr Jahrhundert charakteristischen Rhythmus stetig wechselnder Bildeinstellungen und Perspektiven. Nicht zuletzt ist ihr *Album* auch eine Hommage an den fotografischen Blick und eine Bilderfibel für die fröhliche Übung des Sehens.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Karl Blossfeldts 1928 erschienener Band *Urformen der Kunst* enthielt 120 Tiefdrucktafeln mit vergrößerten, formale Strukturen und Details hervorhebenden Pflanzenfotografien, die ursprünglich für den Gebrauch in der Lehre bestimmt waren.

<sup>14</sup> Hannah Höch, zitiert bei Merkert: »Die ganze Hannah Höch« (Anm. 11), 152.

Leo A. Lensing

*Semmering 1912*

*Ein Ansichtskartenalbum von Peter Altenberg*

In seinem letzten zu Lebzeiten erschienenen Buch *Vita ipsa* berichtet Peter Altenberg von seinen »sämtlichen seit 20 Jahren gesammelten berühmten Ansichtskarten-Alben«. <sup>1</sup> Alle acht der bisher aufgefundenen Alben sind allerdings zwischen 1915 und 1918 entstanden. Das offenbar letzte, im Sommer 1918 zusammengestellte Album befindet sich in einer New Yorker Privatsammlung; zwei andere Alben sind im Privatbesitz in Deutschland. <sup>2</sup> Neben dem hier vorzustellenden Album *Semmering 1912* bewahrt die Handschriftenabteilung der Wien Bibliothek vier weitere Stücke auf: ein Album *Venedig 1913*, *Das Kriegs-Album 1915* und zwei unbetitelte Alben.

Das Album *Semmering 1912*, dessen Fertigstellung sich durch Indizien auf den darin enthaltenen Karten mit Anfang 1916 annähernd datieren lässt, unterscheidet sich von den anderen sieben Alben zunächst durch die Titelgebung, die eine unmittelbare Beziehung zu einem literarischen Werk Altenbergs, der fast identisch betitelten Skizzensammlung »*Semmering 1912*«, ankündigt. Vielleicht soll die Weglassung der im Buchtitel enthaltenen Gänsefüßchen andeuten, dass im Album Ort und Zeit des Semmering-Aufenthalts nicht bloß erzählt und »angeführt«, sondern vorgeführt, also fotografisch-plastisch gezeigt werden. Auch in einem weiteren Aspekt bildet *Semmering 1912* unter den erhalten gebliebenen Alben eine Ausnahme. In keinem anderen Album sind die einzelnen Karten numeriert und dadurch mit entsprechenden numerierten Feldern auf den Albumseiten koordiniert. Die Numerierung dürfte von Altenbergs Bruder Georg Engländer stammen und sollte wohl den Zustand des Albums zur Zeit von dessen Ableben festhalten, eine Fassung letzter Hand sozusagen. <sup>3</sup>

1 Peter Altenberg: *Vita ipsa*, Berlin 1918, 42.

2 Dem letzten Album, das der Galerie St. Etienne in New York City gehört, wurde ein mit elf Schwarzweißtafeln illustriertes Kapitel gewidmet in: Andrew Barker/Leo A. Lensing: *Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen. Kritische Essays, Briefe an Karl Kraus, Dokumente zur Rezeption, Titelregister der Bücher*, Wien 1995, 169-190; die beiden im Literatur- und Kunstinstitut Hombroich aufbewahrten Alben sind mit sechzehn farbigen und sechzehn schwarzweißen Tafeln dokumentiert in: Ricarda Dick: *Peter Altenbergs Bildwelt. Zwei Ansichtskartenalben aus seiner Sammlung*, Göttingen 2009.

3 Die Diskrepanz zwischen der auf der Titelseite von Altenberg festgehaltenen Kartenzahl von 200 – »167 beschriebene [...] 33 unbeschr[iebene]« – und der korrekten Gesamtzahl – 260 Karten – deutet darauf hin, dass es zumindest eine frühere Fassung des Albums gegeben hat. Siehe Peter Altenberg: *Semmering 1912. Ein altbekanntes Buch und ein neuentdecktes Photoalbum*, hg. v. Leo A. Lensing u. Andrew Barker, Wien 2002.

Auf 74 Albumblättern befinden sich 260 Bilder im Ansichtskartenformat, die in 296 vorgestanzte Fassungen oder Felder eingelegt sind. Das heißt, dass auf den meisten Seiten alle vier Felder, zwei horizontale und zwei vertikale, besetzt sind; bei einigen sind einzelne Felder offenbar absichtlich leer gelassen. Das Album beginnt mit einer Seite, die oben, links und rechts farbige, sogenannte autochrome Nahaufnahmen von Blumen zeigt: Fotos von Enzian und Edelweiß sowie die Reproduktion eines gemalten Buketts, die die einzige Beschriftung der Seite »Der Semmering!« trägt. Unten, in einer Totale aufgenommen, ist eine schwarzweiße Aufnahme des Hotel, Panhans, wo Altenberg ab Januar 1912 im Mansardenzimmer eines Nebengebäudes logierte und sich in Klara Panhans, eine Tochter des Besitzers, verliebte. Dieses im Jahre 1900 geborene Mädchen, das auch im Buch »Semmering 1912« in einigen Skizzen vorkommt, wird zum leidenschaftlich konstruierten Brennpunkt des Albums.<sup>4</sup> Darin erscheint ihr eigentliches Bild auf nur acht Karten, wird aber von vielen anderen Figuren und Landschaften repräsentiert oder heraufbeschworen; im Ganzen wird ihr Name fünfzigmal genannt.

Auf der Anfangsseite ist davon noch nichts zu bemerken. Im Gegenteil. Die florale Einführung zum Ort von Altenbergs Sehnsucht erinnert an die Redensart »etwas durch die Blume sagen«, und das Album wird tatsächlich von einer Bildersprache der Blumen dominiert. Achtzig Karten, über dreißig Prozent, gehören dieser Kategorie an. Dass Altenberg mit diesen Blumenmotiven etwas anderes will als die Alpenflora vom Semmering und Umgebung dokumentieren, liegt auf der Hand. Diese Blumensprache erweist sich nicht als blumige im üblichen Sinne, sondern wird in den Dienst einer Dialektik des Verhüllens und Entblößens gestellt. Diese narrative Spannung wird einmal sogar selbstreflexiv vorgeführt. Auf einer Seite kurz nach der Mitte des Albums stehen oben und unten Amateuraufnahmen von Bobsleighs beim Fahren um eine gefährliche Kurve; in der Mitte links steht eine Kunstkarte »Unter Rosen«, deren Beschriftung Klara Panhans evoziert, und rechts eine Atelieraufnahme der Sechzehnjährigen mit einem jungen Mann. Obwohl die Kunstkarte, die Reproduktion eines Gemäldes des Wiener Malers Oskar Grill, eine junge, Klara Panhans nicht unähnlich aussehende Frau unter einem hohen Rosenstrauch darstellt, wird Altenberg die Karte auch wegen der naheliegenden Wendung »sub rosa« ausgewählt haben. Diese Seite scheint nämlich eine bildliche Warnung vor den seelischen Gefahren der schon im Buch »Semmering 1912« monierten »bürgerlichen Liebe« erteilen zu wollen.<sup>5</sup> Da die Kunstkarte die Beschriftung »Klara Panhans, einst, später! Gott schütze diese Geliebteste! Erst 11-Jährige« trägt und somit eine höchst unbürgerliche, verbotene Liebe ankündigt, wird man auch daran denken, dass der Beichtstuhl traditionell »sub rosa« steht.

4 Zu Klara Panhans siehe Andrew Barker: *Telegrammstil der Seele. Peter Altenberg – Eine Biographie*, Wien/Köln/Weimar 1996, 227 ff.

5 Peter Altenberg: »Idylle«, in: »Semmering 1912«, Berlin 1913, 13.

Wer an der absichtlichen Anordnung dieser und anderer Kartenkonstellationen zweifelt, wird auf der vorletzten Seite des Buches »*Semmering 1912*« eines Besseren belehrt:

»Ich zeigte jemandem, der mich besuchte, mein geliebtes Ansichtskartenalbum. Auf einer Seite waren: Napoleon, Hugo Wolf, Beethoven-Totenmaske, Peter Altenberg. ›Was, gut plaziert!‹ sagte ich. ›Gewiß!‹ erwiderte verlegen und verbindlich der Gast«. <sup>6</sup>

Man wird deshalb auf die »Plazierung« der wohl ungewöhnlichsten Seite des Albums (siehe Abb., S. 300f.), wo Klara Panhans viermal in der Zusammenstellung von vier identischen Karten erscheint – Reproduktionen eines Portraits »Die heilige Klara«, das damals Cosmè Tura, dem Quattrocento-Meister aus Ferrara, zugeschrieben wurde –, besonders achten dürfen.<sup>7</sup> Altenbergs Absicht bei der Auswahl einer solchen Karte scheint aus den Beschriftungen deutlich hervorzugehen. Das Exemplar in der Mitte rechts identifiziert die Dargestellte als »Die Heilige Klara Panhans!«; die Aufschrift der unteren Karte lautet: »Zu Dir betete ich, Klara, in unermesslicher Liebe! PA«. Angesichts der Fülle solcher Beschriftungen in dem Album überhaupt ist man versucht, diese Ausrufe zu belächeln: Altenberg verwechselt offenbar die irdische mit der himmlischen Liebe. Diese Strategie der religiösen Allegorisierung der Erotik verfolgten allerdings auch andere Künstler der Wiener Moderne. Sie ist zum Beispiel in ähnlicher selbstquälerischer Form im Werk von Egon Schiele ein wichtiger Impuls. Trotzdem drängen sich andere bewusste oder unbewusste Motive auf, die hinter Auswahl und Zusammenstellung dieser Bilderfolge stehen könnten. Die kleine Schatulle mit dem kreisförmigen Ornament, die die heilige Klara vor sich hält, kann das moderne Auge für das Objektiv einer Kamera halten. Man hätte vor sich dann nicht mehr bloß ein Heiligenbild, sondern das Bild einer Fotografin, die selbst die Kamera hält, statt sich einfach aufnehmen zu lassen. Auf der Aufnahme der wirklichen Klara Panhans und ihrer Geschwister, die auf der gegenüberliegenden Seite steht, ist die Ähnlichkeit zwischen dem ovalen Gesicht des Mädchens und dem Antlitz der Heiligen nicht zu leugnen. Allerdings überschattet das Serienportrait der mythisierten Klara als heiliger Fotografin das vergleichsweise winzige Bild des wirklichen Mädchens, und sogar die im Aufdruck der Reproduktion festgehaltene unsichere Zuschreibung des Subjekts des Gemäldes, »Die hl. Klara (?)«, kommt der fiktionalen Konstruktion zugute.

6 Ebd.: »Noch nicht einmal Splitter von Gedanken«, 216.

7 Seiten mit diesem Muster sind in den Alben äußerst selten; die fünf Alben in der Wien Bibliothek enthalten nur dieses eine Beispiel, in dem New Yorker Album gibt es keines.





Peter Altenberg: *Semmering 1912. Ein altbekanntes Buch und ein neuentdecktes Photoalbum*, hg. v. Leo A. Lensing und Andrew Barker, Wien 2002, Doppelseite 17 u. 18 (links: »Die heilige Klara«).



1908. Bild - Blick auf Stanzhorn, Pilatus und Berneggspiz

Maria und Gertrud, von Gold ausgehen.

Le bene!



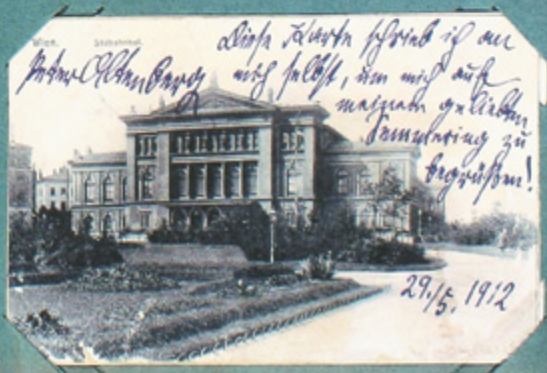
Jim!



Heimlich - Himmelung im  
Waldhofsbau!

Maria-Schutz im Sommer 1912

Klein, Klein, ist  
links auf!



Wien, September  
Anton Altmann

die Lehrerin ist an  
auf, die mich auf  
magnat gelassen  
Sonderung zu  
begreifen!

29.5.1912

Die Vorstellung von Klara Panhans als Fotografin, symbolisch oder real, ist nicht so weit hergeholt, wie sie vielleicht zunächst erscheinen mag. In einem unveröffentlichten Brief vom 5. September 1912 an seinen Bruder beschreibt Altenberg, wie er das Mädchen zum ersten Mal sah: »ich habe sie 19. September 1911 erblickt, als sie ihre Englische Gouvernante fotografirte«. <sup>8</sup> Das heißt, schon die Liebe auf den ersten Blick wird mit dem Blick der Kamera vermengt, dessen Richtung Altenberg einmal auf sich selbst spüren und auf einer beschrifteten Karte festhalten sollte. Auf einer überbelichteten Aufnahme, die fast wie eine Silhouette wirkt, steht der Text: »Ohne daß ich es wusste, aufgenommen von Klara Panhans. Im Januar 1912 Semmering«. <sup>9</sup> Altenberg, der in einer 1908 veröffentlichten Skizze sich als »Momentphotographen« <sup>10</sup> bezeichnen lässt und in einer Randnotiz in seinem letzten Ansichtskartenalbum von den eigenen »treffsicheren fotografischen Augen« <sup>11</sup> schreibt, geht also auf diesen extremen Rollenwechsel ein. Mit der Aufschrift zu diesem dunklen Portrait eines alten Dichters von einem jungen Mädchen bekräftigt er eine Befürwortung der weiblichen Fotografie.

Das ist aber nur eine der möglichen Bildergeschichten, denen in diesem Album nachzuspüren wäre. Es gibt andere, problematischere. <sup>12</sup> Außerdem kommen Bilder von Altenberg selbst so oft vor – es sind im Ganzen siebzehn Portraits und Momentaufnahmen –, dass man auf eine vertiefte autobiographische Dimension der Alben schließen möchte, die für den Dichter überhaupt im Zentrum stand. Auf dem Titelblatt des letzten Albums notierte er:

»Diese Albums sind *sämtlich* eigentlich für den *seelischen* und *geistigen* Kenner und Versteher *absolut* keine *Ansichtskarten-Sammlungen*, sondern mein fast mysteriöser Zusammenhang *seit meiner Kindheit* mit der melancholischen Pracht der Natur selbst! Sondern also eine ganze und *eigentlich vollständige Biografie* meines sonst, *nur in Worten*, ziemlich unverständlichen und komplizierten *Denkens* und *Fühlens*! In *allen* diesen Ansichtskarten-Sammlungen aber *bin ich, lebe ich, fühle ich, ja, denke ich* sogar!« <sup>13</sup>

Man sollte sich mit dieser Erklärung nicht zufriedengeben, sondern sie als Aufforderung verstehen, diesen unkonventionellen Bildwerken auf den Grund zu gehen.

8 Zitiert nach der Abschrift in dem Typoskript der von Franz Glück zusammengestellten Briefausgabe, das in der Handschriftenabteilung der Wien Bibliothek aufbewahrt wird.

9 Die Karte gehört zum Bildnachlass Altenbergs im Wien Museum, I. N. 94786. Vgl. die Abbildung in Lensing/Barker: *Semmering 1912* (Anm. 3), 32.

10 Peter Altenberg: »In einem Kurparke«, in: *Märchen des Lebens*, Berlin 1908, 34.

11 Zitiert nach Barker/Lensing: *Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen* (Anm. 2), 170.

12 Vgl. den Abschnitt »Erotisches Gestrüpp« im Kommentarteil zu Lensing/Barker: *Semmering 1912* (Anm. 3), 32-33. Dass Altenbergs pädophile Neigungen dabei eine Rolle spielen, ist klar. Ob man der ästhetischen Darstellung dieser Obsession mit dem Hinweis auf »das Getätschel und Gegrapsche«, das »nicht eruierbar« sei, gerecht wird, darf man bezweifeln. Vgl. Roland Innerhofer/Evelyne Polt-Heinzl: *Peter Altenberg – prophetischer Asket mit bedenklichen Neigungen*, Wien 2011, 62.

13 Zitiert nach Barker/Lensing: *Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen* (Anm. 2), 171.

Ute Jung-Kaiser

## Album und Albumblatt bei Schumann

### *Wie künstlerische Evidenz und Zufall die narrative Logik bestätigen und aushebeln*

Der romantische Komponist Robert Schumann, ein wahrer Album-Fetischist, hat unterschiedlichste Alben angelegt: Stammbücher, Gedenkbücher, »Erinnerungsbüchelchen« und Sammlungen von Albumblättern für Freunde und Familie. Die einzelnen Blätter beinhalten Notate von Liedanfängen, Werkthemen oder Kanons, teilweise bestehen sie auch aus losen Manuskriptseiten mit nachgetragenen Widmungen. Von herausragender musikhistorischer Bedeutung ist das erhalten gebliebene Stammbuch des Künstlerehepaares Robert und Clara Schumann, da hier ihrer beider Sammlungen von Erinnerungs- und Albumblättern zusammen- und weitergeführt werden.

Die Beliebtheit der Alben hat auch dem Albumblatt als musikalischer Gattung eine unglaubliche Karriere ermöglicht. So hat Schumann nicht nur je eine Klavier- und Liederanthologie veröffentlicht – zuerst das berühmte und verkaufsträchtige *Album für die Jugend* (op. 68), dann das weniger bekannte *Liederalbum für die Jugend* (op. 79) –, sondern später auch weitere Klavierstücke unter dem genretypischen Sammeltitle *Bunte Blätter* (op. 99) und *Albumblätter* (op. 124).

Viele der mehr oder weniger prunkvoll gestalteten Stammbuch- und Albumblätter hat die Verfasserin an anderer Stelle kommentiert und herausgegeben.<sup>1</sup> Vorgedruckte Blumenbänder und Sinnsprüche weisen darin auf Sinn und Zielgruppe derselben; Portraits und Erinnerungsbilder garantieren vertraute Nähe. Dem Klischee eines Albumblattes gehorcht auch das Doppelportrait des Künstlers Klaus Böttger, der nicht nur die allbekannte Lithographie des Künstlerehepaares (verfertigt 1847 von Eduard Kaiser) einmontiert hat, sondern den Albumeffekt auch durch gepresste Blumen und Notenbeigaben verstärkt. Blumen, gepresst oder gestickt, finden sich übrigens in allen Alben der Familie Schumann.

Die beliebtesten Albumblätter sind eine »Blütenlese« schöner Sprüche, getrockneter Blumen, Haarlocken und sonstiger Reliquien, mit farbigen Bändern geschnürt oder in Samt und Seide gefasst; im optimalen Falle sind sie »verwunschen[e] Kleinode von Träumen.«<sup>2</sup> Schon die Kategorisierung »Albumblatt« weckt wehmütige Erinnerungen an vergangene Zeiten. Wir sehen verführerische Damen in weißen, wehenden Biedermeier-Gewändern in festlich geschmückten Privatsalons,

<sup>1</sup> *Schumanns Albumblätter*, hg. v. Ute Jung-Kaiser u. Matthias Kruse, Hildesheim 2006.

<sup>2</sup> Hermann Hesse: »Albumblatt für Elise«, in: *Eine Stunde hinter Mitternacht*, in: *Sämtliche Werke 1: Jugendschriften*, Frankfurt a. M. 2001, 188.





Aus dem Album der Emilie Steffens mit Eintragungen von Robert und Clara Schumann vom 29. August 1850, Robert-Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr. 12899.

vielleicht auch Renoirs Dame am Klavier, welche gerade Schumanns *Intermezzo* zelebrieren könnte.

Ein verbindliches Beispiel, mittels dessen ein musikalisches Albumblatt zu definieren wäre, vermutet man in Beethovens *Albumblatt für Elise*. Obgleich erst 40 Jahre nach Beethovens Tod an die Öffentlichkeit gelangt, avancierte es zur bekanntesten Melodie der Klassik. Nicht nur die Werbung nutzt sie als Klingelton oder Warteschleifen-Füller, auch Dichter wie Hermann Hesse inspiriert sie zu emphatischer Bildersprache:

»Elise. Du Fee! Du Blüte, du Leichte, Körperlose! Du gleitest über den ausgespannten Teppich meiner jugendlichsten Glücksträume wie eine lind bewegte Musik, oder wie eine duftende Erinnerung, oder wie der Geist einer verklärten, tiefgründigen Jugendzeit. Nimm meinen heimlichen Gruß!«<sup>3</sup>

Dabei ist der Fachwissenschaft zufolge dieses Stück überhaupt kein Albumblatt: erstens fehlt der Beleg – das Autograph ist seit 1867 verschollen und von keinem anderen als dem Herausgeber L. Nohl gesehen worden –, auch gibt es keine Elise in Beethovens Bekanntenkreis, und schließlich ist das Stück eine Bagatelle nach klas-

3 Ebd.

sischem Baumuster bzw. ein Exemplum für die Tonart, deren Grundstimmung Schubart mit »fromme[r] Weiblichkeit und Weichheit des Charakters« charakterisiert hat. Letzteres würde dem Genre nicht widersprechen, auch nicht »der penetrant kreisende Halbtonschritt als diastematische Erkennungsmarke«.⁴ Sollte sich der Herausgeber angesichts Beethovens krakeliger Schrift verlesen haben, hätte da auch ein anderer Frauename stehen können, vielleicht *Therese*, die Beethoven zutiefst verehrte. Zumindest würden die rekonstruierte Entstehungszeit (1810) und die mögliche Widmungsträgerin (Therese Malfatti) übereinstimmen.

Wir sehen also ein Albumblatt, das kein solches ist, das wir aber als solches wahrzunehmen gelernt haben. Dieser rezeptionsgeschichtliche Irrtum setzt Orientierungsmarken, lässt erkennen, worauf es bei einem musikalischen Albumblatt anzukommen hat. Allein der Titel »Albumblatt« suggeriert Intimität, die Zuweisung »Bagatelle« oder »Klavierstück in a-Moll« hingegen nicht; diese bestätigte im ersten Fall bloß die Form oder stereotypisierte im letzteren die Stimmungsqualität. Hier hat also eine fiktive narrative Sinnbildung die schlichte musikalische Struktur verklärt und semantisch »verewigt«: Dank der Neuorganisation von Sinn haben wir teil an dem Freundschaftsgruß eines Musikerheroen an seine Geliebte; wir schwärmen mit ihm und erspüren gleichsam die seelische Wärme persönlicher Schenkung.

## Schumanns private und öffentliche Alben und Albumblätter

I. Private Alben und Albumblätter hatten im 19. Jahrhundert Hochkonjunktur und dienten *auch* dem Familien- und Freundschaftskult der Erwachsenen. Neben wohlwollenden Autographensammlern, denen es um Erinnerungsstücke liebgewordener Menschen oder verehrter Persönlichkeiten ging, gab es exzessive und aufdringliche Sammler, die nicht nur Ludwig Uhlands Abneigung erregten: »Wann hört der Himmel auf zu strafen / mit Albums und mit Autographen?«⁵

Schumann und seine Frau hingegen haben sich gegenseitig Notenautographe mit sehr persönlichen Widmungen überreicht. So spiegelt das erste Klavierstück aus den *Bunten Blättern* das persönliche Anliegen des Bräutigams. Schumann unterzeichnet nicht nur mit »von Robert«, sondern überschreibt sehr dezidiert: »Wunsch: An meine geliebte Braut zum heiligen Abend 1838.«⁶ Umgekehrt schenkt ihm Clara Widmungsexemplare zum Geburtstag oder zu Weihnachten: 1840 widmet sie ihm drei Lieder in einem kleinen, doch sehr schönen Liederheft mit gedruckten Zierleisten der Notenblätter. Sehr devot ist die Unterschrift gehalten:

4 Analyse von Albrecht Riethmüller in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke 2*, hg. v. Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, 437 ff.

5 Zitiert in: *Ludwig Uhland. Vortrag von Otto Jahn, gehalten bei der Uhlandfeier in Bonn am 11. 2. 1863*, Bonn 1863, 82.

6 Wiedergeg. in: *Schumanns Albumblätter (Anm. 1)*, 129.

»komponiert / und / in tiefster Bescheidenheit / gewidmet / ihrem innigstgeliebten Robert / zu Weihnachten 1840 / von seiner / Clara.«<sup>7</sup>

Die Schumanns haben viele Manuskriptbögen zu Albumblättern umfunktionierte. Derartige Widmungsblätter sind *keine* »Albumblätter« im ursprünglichen Sinne, waren jedoch bei Autographensammlern sehr beliebt. Nach Roberts Tod hat Clara einzelne Manuskriptbögen ihres Gatten mit Widmungen versehen und dann als Albumblätter verschenkt. – Als besonders kostbare Geschenke galten Autographenalben mit persönlicher Widmung. Beschrieben sei das Blatt eines Erinnerungsalbums, welches das Künstlerehepaar anlässlich ihrer Übersiedlung nach Düsseldorf für Emilie Steffens anfertigen ließ.<sup>8</sup> Das mit einem Bändchen und einer Schleife gehaltene Blumengebinde oben ist überklebt mit einem Papierstreifen und der Inschrift »Letztes Sträußchen / von Rob. Schumann«, und das unten überklebte Pendant trägt die Inschrift: »von Rob. Schumann«. Als »Erinnerungen« zitiert Schumann aus seinen Vokalwerken, die in Dresden entstanden und der Adressatin wohlvertraut waren. Sie werden durch Notenincipits incl. Aufführungsdaten angezeigt. Das Kurioseste jedoch dabei ist das Gedicht Robert Schumanns:

»Vom Himmel kam geflogen eine Taube, / Und bracht' ein Kleeblatt mit dreifachem Laube. / Sie ließ es fallen: glücklich, wer es findet! / Die Blättlein sind es: Hoffnung, Lieb' und Glaube!«

Beliebt waren auch gegenseitige Widmungen: Unter Kollegen bestätigten sie das Achtungsverhältnis, unter Freunden die Qualität der Verbundenheit. Der Komponist Niels Wilhelm Gade, der 1843 mit königlichem Stipendium nach Leipzig gekommen war, verschob seine Weiterreise mehrfach, da ihm der Abschied schwerfiel. Zur endgültigen Abreise verewigte sich Schumann mit einer klavierbegleiteten Liedzeile. Die Melodie komponierte er auf den Text »Auf Wiedersehn, auf Wiedersehn!«, das Bassthema auf die Notennamen »g-a-d-e[-]-a-d[e]«, das ein Musiker auch ohne Worte verstehen konnte.<sup>9</sup>

Berühmt ist das gemeinsame Stammbuch, das Robert und Clara Schumann nach ihrer Eheschließung im Herbst 1840 führten, in dem Clara auch ihre eigene Sammlung von Erinnerungs- und Albumblättern mit Roberts Bestand vereinigte. Es enthält Schriftstücke von bedeutenden Persönlichkeiten, Notenhandschriften als Autographensammlung, Huldigungsgedichte, Stiche, Zeichnungen und andere Erinnerungsstücke wie Haarlocken, getrocknete Blumen, Couverts und sonstige Reliquien, »[ihren] Kindern zu treuer Aufbewahrung ...« gewidmet.<sup>10</sup> Gesammelt wurden sie in einer mit schwarzem Samt beklebten Kasette, auf deren Deckel die Namen *Robert* und *Clara* mit Gold eingepresst waren. Im Innern war die Kasette

7 Wiedergeg. ebd., Anhang Abb. 17.

8 Wiedergeg. ebd., Anhang Abb. 33 ff.

9 Wiedergeg. ebd., Anhang Abb. 35.

10 *Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns. Nach den Quellen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, hg. v. Wolfgang Boetticher, Leipzig 1981, 9 f.

mit silberglänzendem Moiré-Textil ausgekleidet. Alle 110 Dokumente waren auf Karton mit Goldschnitt aufgeklebt.

II. Öffentliche Alben: Schumanns künstlerisches, feuilletonistisches und literarisches Schaffen diente der Re-»Poetisierung« der Kunst;<sup>11</sup> zu diesem Zwecke gründete er 1834 die *Neue Zeitschrift für Musik*, veröffentlichte er 1848 sein erstes rein musikpädagogisches Werk, sein *Album für die Jugend*, in dem er für die Gleichwertigkeit technischer, emotionaler, ethischer und ästhetischer Kriterien eintrat.<sup>12</sup> Seine ursprüngliche Planung, die »*Musikalischen Haus- und Lebensregeln*« zwischen die einzelnen Musiknummern des *Albums* einzustreuen, analog der Goethe'schen Erziehungsstrategie »Denken und Tun, Tun und Denken«, die ihn sehr beeindruckt hatte,<sup>13</sup> wurde – wohl aus drucktechnischen und terminlichen Gründen – bei der Erstauflage von 1848 unterschlagen. Wegen des großen Erfolges verfasste er kurz darauf das *Liederalbum für die Jugend*. Der spätromantische Maler Ludwig Richter hat die Umschlagentwürfe beider Jugendalben gestaltet. Sein Sohn Heinrich hat die Selbstbiographie seines Vaters postum ergänzt und den Entstehungsprozess des *Jugendalbums* wie folgt geschildert:

»[Schumann bat um Ausführung des Titelblattes.] Richter erwiderte den Besuch, um sich nach Schumann's Wunsch von dessen Gattin diejenigen Sätze vorspielen zu lassen, welche er durch Vignetten erläutern wünschte. Während des Claviervortrags seiner Frau saß der Componist mit gesenktem Haupt und halbgeschlossenen Augenlidern an ihrer Seite und flüsterte vor Anfang jedes neuen Stückes dessen Überschrift und einige sie erklärende Bemerkungen.«<sup>14</sup>

Dementsprechend konnotieren seine Vignetten einige ausgewählte Stücke. Dass eines davon Mignon gewidmet ist, jenem »jungen Geschöpf«, das den Romanhelden Wilhelm Meister sinnlich-ästhetisch fasziniert, ist in Anbetracht der pädagogischen und literarischen Autorität Goethe nur zu verständlich. Der Zyklus entfaltet einen Mikrokosmos, schildert Ereignisse aus dem Kinderleben und dem Berufsalltag Erwachsener, thematisiert Jahreszeiten und Feste, musikalische und literarische Leitbilder. Die vorherrschende Gattung ist das kleine Charakterstück, mit Ausnahme eines einzigen Stückes: der *Fuge*.

Hatte Schumann ursprünglich eine Stückefolge nur für die eigenen Kinder komponiert,<sup>15</sup> so konzipierte und ordnete er sie später als »segensreiche« Beispiele

11 Zur »Poesie« der Kunst vgl. Schumanns *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* 1, hg. v. M. Kreisig, Leipzig, 5. Aufl. 1914, 9.

12 Schumanns Grundsatzerklärung zur Eröffnung der *NZfM* von 1835, zitiert in: Schumann: *Gesammelte Schriften* (Anm. 11), 34.

13 Schließlich hatte er Goethes *Wilhelm Meister* mehrfach gelesen und weiterempfohlen.

14 Ludwig Richter: *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, hg. v. H. Richter, Frankfurt a. M., 8. Aufl. 1895, 6.

15 Das *Album für Marie* schenkte Schumann seiner Tochter Marie zum 7. Geburtstag am 1. 9. 1848.



bildenswerter Jugendliteratur, als »Wegweiser«<sup>16</sup> in eine neue und bessere Kulturlandschaft. Diese waren ihm so wichtig, dass er selbst aus der Nervenheilanstalt in Eendenich, in der er verstarb, nachfragte, »ob [seine Kinder] noch von Beethoven, Mozart und aus [seinem] *Jugendalbum* spielen«.<sup>17</sup> Warum maß Robert diesen »Stückchen« solch hohe erzieherische Bedeutung bei und warum sah er sie gleichrangig neben Meisterwerken Mozarts und Beethovens? Was bedeuteten sie ihm für die sittlich-ästhetische Entwicklung seiner Kinder?

Als Beispiel gelte der allseits bekannte *fröhliche Landmann, von der Arbeit zurückkehrend* (Nr. 10): Das Eröffnungsmotiv erinnert an ein Motiv aus der *Pastorale* von Ludwig van Beethoven. Die als Vorlage ausgewiesene Stelle erscheint im Finale, das mit *Hirtengesang* überschrieben ist, das durch »frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm« motiviert wurde. Auch Schumanns Landmann kann nach absolviertem Arbeitspensum zufrieden und glücklich heimgehen. Frohen Herzens schweift sein Blick über Feld und Flur; der Raum ist plötzlich unendlich weit. Nur musikalisch ist hier vieles einfacher, gleichsam »ent-sinfonisiert«.

Ebenso beeindruckt seine Hommage an den 1847 verstorbenen Felix Mendelssohn (Nr. 28). Für ihn war er »der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt [hat]«.<sup>18</sup> Das ariose Hauptthema scheint dem *Intermezzo* aus dem *Liederkreis* (op. 39, Nr. 2) entlehnt zu sein. Ebendort evozierte er das Bildnis eines geliebten Menschen: »Dein Bildnis wunderselig / hab' ich im Herzensgrund«.

Eigentlich ist es zu bedauern, dass Schumann die ersten Kinderstücke nicht in das *Album* übernommen hat. Verschlüsselt doch gerade die Komposition *Rebus* jenen Imperativ, der als Essenz des Schumann'schen Erziehungskonzeptes betrachtet werden kann: »Laß' das Fade, faß' das Echte«. Dieser Code hatte für Schumann solche Aussagekraft, dass er ihn auch auf privaten Albumblättern verewigte.<sup>19</sup> Narrative Logik findet hier ihre musikimmanente Fortspinnung unter der Voraussetzung, dass der Adressat die Spielregeln eines Figuren- oder Bilderrätsels kennt und bereit ist, dieses zu entschlüsseln.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass jedem dieser Albumblätter und Alben, seien sie privater oder öffentlicher Natur, ein zärtlicher Charme innewohnt. Blumen, Reliquien, Zitate und Bilder fungieren als liebenswerte Erinnerungsstützen, Devotionalien oder Würdigungen, nie als überflüssiger Kitsch, was sie für die Schumanns auch nie gewesen sind. Dass die musikalischen Addenda eine weitere Möglichkeit der Veredelung darstellten, eine Art klingender Goldschmuck, versteht sich bei der kompositorischen Qualität dieser Werke von selbst.

16 In: Schumann: *Gesammelte Schriften* (Anm. 11), 11.

17 Brief an Clara vom 14. 9. 1854. In: *Robert und Clara Schumann. Briefe einer Liebe*, hg. v. Hanns-Josef Ortheil, Königstein/Ts. 1982, 289.

18 In: Schumann: *Gesammelte Schriften* (Anm. 11), 241.

19 Dazu *Schumanns Albumblätter* (Anm. 1), 79 ff.

# Peter Keicher

## Wittgensteins Fotoalbum

Wittgensteins praktische Betätigung als Fotograf wurde in der Forschung bislang noch kaum zur Kenntnis genommen, seine fotografischen Arbeiten sind noch weitgehend unbekannt. Die wenigen, vor allem in der Bildbiographie *Ludwig Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texten*<sup>1</sup> veröffentlichten Beispiele vermitteln einen ersten, aber keinesfalls vollständigen Eindruck seines fotografischen Werkes, dessen Umfang und Gestalt bisher noch kaum abzuschätzen sind; auch der Verbleib der von Wittgenstein aufgenommenen Fotos ist nur teilweise bekannt.<sup>2</sup>

Eine der zweifellos bedeutendsten fotografischen Arbeiten Wittgensteins ist ein Fotoalbum aus den dreißiger Jahren. Dieses prominente Stück des Nachlasses befindet sich derzeit am Wittgenstein Archiv in Cambridge. Mit diesem Beitrag sollen der Forschung einige Angaben zur Form und zum Inhalt dieses Fotoalbums zur Verfügung gestellt werden. Damit soll nicht zuletzt auf die Existenz dieses noch kaum bekannten, jedoch besonders wertvollen Stücks des Wittgenstein-Nachlasses aufmerksam gemacht werden.<sup>3</sup> Wittgensteins Fotoalbum ist nicht nur ein autobiographisches Zeugnis ersten Ranges, es dokumentiert zudem Wittgensteins praktische und methodische Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie, die in der Forschung bisher vor allem hinsichtlich methodischer Verbindungen zwischen einer Kompositfotografie der Geschwister Wittgensteins und dem

1 *Ludwig Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texten*, hg. v. Michael Nedo u. Michele Ranchetti, Frankfurt a. M. 1983.

2 Am Wittgenstein Archiv in Cambridge befinden sich einige von Wittgenstein aufgenommene Fotografien, die er offenbar Ben Richards überlassen hat; da Wittgenstein seine Fotos auch Familienmitgliedern und Freunden geschenkt hat, erfordern Nachforschungen zum Verbleib dieser Fotografien entsprechende biographische Recherchen. Unverzichtbar sind auch Wittgensteins eigene Hinweise oder Hinweise anderer Personen auf bestimmte Fotografien, die Wittgensteins Briefwechsel zu entnehmen sind. Am Wittgenstein Archiv in Cambridge konnte ich außerdem Einblick in dieses Fotoalbum und weitere fotografische Arbeiten Wittgensteins nehmen. Auch die Bilddatenbank des Wittgenstein Archivs im Internet enthält Bilder des Fotoalbums, die jedoch teils aus technischen und teils aus editorischen Gründen nur schwer zugänglich sind: <http://www.wittgen-cam.ac.uk>. Für wichtige fachliche Hinweise danke ich dem Direktor des Wittgenstein Archivs Cambridge, Dr. Michael Nedo. Der vorliegende Text entstand im Rahmen meines *Arts and Sciences-Fellowship* des Wiener Wissenschafts-, Forschungs- und Technologiefonds (WWTF) an der Universität Wien.

3 Die folgenden Angaben zu Wittgensteins Fotoalbum beruhen auf Beschreibungen in der bislang seltenen einschlägigen Fachliteratur, vor allem bei Michael Nedo und Bernhard Leitner: *The Wittgenstein House*, New York 2001, und Michael Nedo: »Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis«, in: *Wittgenstein. Biographie, Philosophie, Praxis. Eine Ausstellung der Wiener Secession*, 13. Sept. – 29. Okt. 1989 1, hg. v. der Wiener Secession, Wien 1989, 147-158.

philosophischen Begriff der »Familienähnlichkeit« Interesse gefunden hat.<sup>4</sup> Die genauere Erforschung von Wittgensteins Fotoalbum als »Konzentrat seines Umgangs mit Fotografie«<sup>5</sup> wird jedoch ohne jeden Zweifel noch weitreichendere Zusammenhänge zwischen Wittgensteins Philosophie und seiner Beschäftigung mit der Fotografie erkennen lassen.

## Beschreibung des Fotoalbums

Was in der Nachlassforschung als »Wittgensteins Photoalbum«<sup>6</sup> bezeichnet wird, ist tatsächlich ein Notizbuch, dessen Form jenen Taschennotizbüchern entspricht, die Wittgenstein auch für seine philosophischen Aufzeichnungen verwendet hat. Das Notizbuch hat einen kartonierten grünen Einband, die Rückenverstärkung ist aus rotem Leinen, die blau linierten Blätter sind in Fadenbindung geheftet. Das Stück misst 10 × 16 cm, es ist etwa 3 cm dick und umfasst 150 Seiten.<sup>7</sup> Möglicherweise wählte Wittgenstein dieses kleine Format, um das Album ähnlich wie seine *pocket notebooks* leicht mit sich führen zu können.<sup>8</sup> Das Notizbuch enthält ausschließlich Fotos und keinerlei schriftliche Aufzeichnungen, d. h. auch keine Bildunterschriften, Namen, Jahreszahlen oder Datierungen, die Seitenzahlen in Bleistift stammen offenbar nicht von Wittgenstein.

Das Album enthält mehr als 100 Fotografien, die sich nahezu ausschließlich auf den jeweiligen *recto*-Seiten des Bandes finden. Von den 75 Doppelseiten sind etwa 60 einseitig *recto* und nur wenige beidseitig *verso* und *recto* mit Fotos gefüllt.<sup>9</sup> Auf jeweils einer Seite finden sich bis zu acht Bilder. Die Proportionen der Fotos wurden von Wittgenstein häufig durch entsprechenden Zuschnitt bearbeitet. Viele, aber weitaus nicht alle der Fotos wurden von Wittgenstein selbst aufgenommen. Die nicht von ihm selbst aufgenommenen Fotos stammen größtenteils aus der Sammlung der Schwester Margarete Stonborough, darunter auch mehrere von Moritz Nähr und weiteren Personen. Einige Fotos könnten von Freunden Wittgensteins aufgenommen worden sein, einige wenige stammen offenbar von Straßenfotografen.

Wittgensteins Fotoalbum entstand vermutlich in den dreißiger Jahren; wann genau er es begonnen hat und wie lange er daran gearbeitet oder Fotos ergänzt hat,

4 Nedo: »Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis« (Anm. 3); »Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis. Eine Collage«, in: *Ludwig Wittgenstein. Ingenieur, Philosoph, Künstler*, hg. v. Matthias Kroß, Günter Abel u. Michael Nedo, Berlin 2007, 163–178.

5 Gerd Walden: »Fotografie als Beschreibung«, in: *Wittgenstein*, hg. v. der Wiener Secession (Anm. 3), 159–164, 159.

6 Siehe Nedo/Ranchetti: *Ludwig Wittgenstein* (Anm. 1), 85.

7 Nedo: »Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis« (Anm. 3), 155.

8 Leitner: *The Wittgenstein House* (Anm. 3), 49.

9 Nedo: »Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis« (Anm. 3), 155.



Wittgensteins Fotoalbum S. 37, Wittgenstein Archiv Cambridge. Portrait Margarete Stonborough und Ludwig Wittgenstein. Aus der Sammlung der Schwester Margarete stammen mehrere Fotos des Fotoalbums, ihr schenkte er das prominente Manuskript MS 142 zu Weihnachten 1937.

ist schwierig zu bestimmen. Manche Bilder stammen aus den zwanziger Jahren, andere, im letzten Drittel des Albums, können nicht vor 1937 entstanden sein. Fania Pascal zufolge erwarb Wittgenstein etwa Mitte der dreißiger Jahre oder früher eine Kamera bei *Woolworth* in Cambridge, und vermutlich mit dieser Kamera ist er auf einigen von Gilbert Pattison 1936 in Frankreich aufgenommenen Fotos zu sehen.<sup>10</sup> Es kann bislang nicht ausgeschlossen werden, dass Wittgenstein das Album erst nach 1937 angelegt hat, und falls diese Vermutung zutreffen sollte, könnte eine Verbindung bestehen zwischen der Besetzung Österreichs im Jahr 1938 und der persönlichen Erinnerungsfunktion des Fotoalbums.

<sup>10</sup> Fania Pascal: »Meine Erinnerungen an Wittgenstein«, in: *Portraits und Gespräche. Hermine Wittgenstein, Fania Pascal, F.R. Leavis, John King, M. O'C. Drury*, hg. v. Rush Rhees, Frankfurt a. M. 1992, 35-83, 41; Nedo: *Ludwig Wittgenstein* (Anm. 1), 280.



Wittgensteins Fotoalbum S. 56, Wittgenstein Archiv Cambridge. Aufnahmen vom Sognefjord in Norwegen, wo Wittgenstein eine Hütte bauen ließ. Dort schrieb er 1937 das MS 142, das er seiner Schwester geschenkt hat.

Der weitaus größte Teil der Fotos dieses Albums zeigt Familienmitglieder und Wittgenstein persönlich nahestehende Personen in Wien, Wittgensteins Mutter, seine Geschwister, Onkel und Tanten, offenbar auch einige Bedienstete der Familie, Freunde Wittgensteins in Wien sowie Freunde und Schüler aus seiner Zeit als Lehrer in Niederösterreich. Das Album enthält auch Aufnahmen von Gebäuden und Interieurs in Wien, mehrere Fotos zeigen das Wittgensteinhaus in der Wiener Kundmangasse. Die Landschaftsaufnahmen zeigen vor allem die Gegend um das Familiengut der Hochreith und norwegische Landschaften am Sognefjord. Zwischen den Familienfotos aus Österreich finden sich häufig Fotos des engsten Freundeskreises und Wittgenstein nahestehender Personen in England, Irland und Norwegen. Wittgensteins Fotoalbum ist somit ein besonders persönliches Dokument.

## Zwei Interpretationen des Fotoalbums

Für Gerd Walden, der 1989 eine erste Studie zu Wittgensteins Fotoalbum veröffentlicht hat, ist Wittgensteins Album gleichzeitig »Belegstück der Erinnerung, Experimentierfeld der Methodik und Mittel zur Fixierung seines persönlichen Lebensbereichs«. <sup>11</sup> Auch Wittgensteins Geschwister legten Fotoalben an, wobei vor allem die Alben der Schwester Margarete Stonborough zu nennen sind, die sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek befinden. Im Unterschied zu diesen teilweise auch repräsentativen Zwecken dienenden Alben hebt Walden bei Wittgenstein eine »Prämisse der Authentizität« hervor.

»Fotografie als Medium der Erinnerung wird unter der Prämisse der Authentizität gesehen. Darüber hinaus ergeben sich aber auch narrative, formale und literarische Bezüge, die das Subjektive Wittgensteins vermitteln. Eine referentielle Gegenposition ergibt sich somit zu den übrigen erhaltenen Fotoalben seiner Familie durch die Auswahl, Anordnung und Bestimmung der Ausschnitte in den Bildern, obwohl teilweise dieselben Aufnahmen verwendet wurden.« <sup>12</sup>

Wittgensteins Album in Form eines Notizbuchs unterscheidet sich schon rein äußerlich von den teils opulenten und zumeist großformatigen Alben der Geschwister. Die Autorschaft Wittgensteins ist Walden zufolge bei diesem Album nicht nur durch Auswahl, Anordnung und Zuschnitt der Bilder zu bestimmen, sondern auch durch eine intensive methodische Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie.

»Wittgenstein analysierte und benutzte spezifische Eigenschaften des Mediums, das seinem Streben nach Klarheit entgegenkam. [...] Aus diesem Grund finden sich in Wittgensteins Fotoalbum – einem Konzentrat seines Umgangs mit Fotografie – Fotos, die er selbst gemacht hat, Aufnahmen, die nach seiner Anleitung entstanden sind, neben Bildern von Freunden, Familienangehörigen sowie anonymen Straßenfotografen. Sie werden zu einem Zeichensystem geordnet, dessen Arrangeur Wittgenstein ist.« <sup>13</sup>

Betrachtet man Wittgensteins Fotoalbum, so überwiegt trotz unterschiedlicher Fotografen, Bildgrößen und Genres der Eindruck einer spezifischen formalen Kohärenz, die wohl kaum zufällig entstand, sondern als das Ergebnis sorgfältiger methodischer Überlegungen zu interpretieren ist. Die Erforschung dieser Methoden steht im Grunde genommen noch an ihrem Anfang. Michael Nedos diesbezügliche Beschreibung erscheint hier besonders treffend:

»Ein ungewöhnliches Album, in dem die Anordnung der Bilder keinem einfachen chronologischen, personenbezogenen oder sonst üblichen formalen Prinzip folgt,

<sup>11</sup> Walden: »Fotografie als Beschreibung« (Anm. 5).

<sup>12</sup> Ebd., 159 f.

<sup>13</sup> Ebd., 159.

sondern eher in der Art komplexer Geschichten angelegt ist, wobei das Format, die Größe und die Tönung der einzelnen Bilder eine ebenso gewichtige Rolle spielen wie die Bildinhalte selbst: gewissermaßen Familienähnlichkeiten in der Praxis der Philosophie.«<sup>14</sup>

Der Einfluss der vielfältigen praktischen Betätigungen und Berufe Wittgensteins, z. B. als Ingenieur, Volksschullehrer und Architekt, auf seine spätere Philosophie ist in der Forschung durch mehrere Spezialuntersuchungen belegt.<sup>15</sup> Es ist anzunehmen, dass für seine Beschäftigung mit der Fotografie und für die Erstellung seines Fotoalbums Ähnliches gilt.

## Fotografien und philosophische Bemerkungen

Wittgensteins philosophische Schriften bestehen von nur wenigen Ausnahmen abgesehen aus einzelnen durch Leerzeilen voneinander getrennten kurzen Absätzen, die er selbst als »Bemerkungen« bezeichnet. Im Vorwort zu den *Philosophischen Untersuchungen* erläutert Wittgenstein seinen Schreibstil folgendermaßen:

»Ich habe alle diese Gedanken als *Bemerkungen*, kurze Absätze, niedergeschrieben. Manchmal in längeren Ketten, über den gleichen Gegenstand, manchmal in raschem Wechsel vom einen Gebiet zum andern überspringend.«<sup>16</sup>

In der Wittgensteinforschung wird der Begriff »Bemerkung« ähnlich verwendet wie die Begriffe »Fragment« oder »Aphorismus« in der Literaturwissenschaft. Für Wittgensteins Arbeitsweise sind zunächst drei Arbeitsstufen kennzeichnend. Er notiert seine Bemerkungen zuerst in Notizbücher, aus diesen schreibt er sie mit Korrekturen in größere Manuskriptbände ab, und aus diesen diktiert er die Texte in Typoskripte, die meistens einige hundert Bemerkungen umfassen.<sup>17</sup> Bei der Abschrift und beim Diktat kommt es gelegentlich auch zu Auslassungen und Änderungen der Reihenfolge der Bemerkungen.

Beim Fotoalbum hebt Gerd Walden die Gestaltungselemente »Auswahl, Anordnung und Bestimmung der Ausschnitte in den Bildern« und die Funktion Wittgensteins als Arrangeur des fotografischen Zeichensystems hervor.<sup>18</sup> Das weist erstaunliche Ähnlichkeiten mit Wittgensteins Arbeitsweise im Textmedium auf. Wittgenstein zerschneidet seine Typoskripte häufig in Papierstreifen, die jeweils

14 Nedo: »Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis« (Anm. 3), 153.

15 Siehe z. B. Wittgenstein, hg. v. der Wiener Secession (Anm. 3); Ludwig Wittgenstein. *Ingenieur, Philosoph, Künstler*, hg. v. Matthias Kroß u. a. (Anm. 4).

16 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen, Werkausgabe 1*, hg. v. Elisabeth Anscombe, Rush Rhees u. Georg Henrik v. Wright, Frankfurt a. M. 1984; Typoskript TS 227, 1.

17 Zu Wittgensteins Arbeitsweise siehe Peter Keicher: »Wittgensteins Bücher«, in: *Schreibprozesse*, hg. v. Thomas Fries, Peter Hughes u. Tan Wälchli, München 2008, 193-233.

18 Walden: »Fotografie als Beschreibung« (Anm. 5), 159f.

eine oder auch mehrere Bemerkungen umfassen. Diese Schnipsel arrangiert er auf einer Tischfläche, für umfangreiche Arbeiten leiht er sich auch Tapeziertische aus. Auf diese Weise entstehen Zettelsammlungen, die zu neuen, teils collagierten Typoskripten führen und bisweilen erneut zerschnitten und mit anderen Zettelsammlungen kombiniert werden.

Die Auswahl in Wittgensteins Fotoalbum ähnelt methodisch der Anordnung in den *Bemerkungen*. Dabei sind mindestens drei Aspekte hervorzuheben, die Wittgensteins Erarbeitung des Fotoalbums verwandt erscheinen. Die ausgeschnittenen Bemerkungen werden zu eigenständigen Objekten, die nach bestimmten formalen oder thematischen Kriterien kombiniert werden können. Wie bei den Fotos, die ausgewählt und in ein Album geklebt werden, tritt beim Arrangement der Bemerkungen in Zettelform eine haptische Erfahrung hinzu, die dem Gestaltungsprozess plastische Elemente verleiht. Das Arrangement beinhaltet jedoch auch visuelle Aspekte der nichtlinearen Verräumlichung möglicher Zuordnungen und Relationen. Wittgensteins philosophischem Ideal der »übersichtlichen Darstellung«<sup>19</sup> steht methodisch ein diskursives »kreuz und quer«<sup>20</sup> inhaltlicher und formaler Vernetzungen gegenüber. Auch wenn das Resultat wiederum in einer linearen Abfolge besteht, sei es von Fotos oder von Bemerkungen, entsteht dabei kompositorische Kohärenz durch ein Spiel der Sammlung und Zerstreung, Lösung und Verdichtung, Kontrastierung und Verbindung des Text- oder Bildmaterials. Grundlegend hierfür sind im Textmedium die den Fotos vergleichbaren, partikularisierbaren und unterschiedlich kombinierbaren Sinneinheiten der Wittgenstein'schen Bemerkungen.

## Der Vergleich der *Philosophischen Untersuchungen* mit einem Album

Im Vorwort zu den *Philosophischen Untersuchungen* vergleicht Wittgenstein seine Bemerkungen mit »Landschaftsskizzen« und fügt hinzu, sein Buch sei »eigentlich nur ein Album«. Es seien daher im Folgenden weitere Passagen aus die-

19 In den *Philosophischen Untersuchungen* schreibt Wittgenstein: »Der Begriff der übersichtlichen Darstellung ist für uns von grundlegender Bedeutung. Er bezeichnet unsere Darstellungsform, die Art, wie wir die Dinge sehen.« Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* (Anm. 16), Nr. 122. *Wittgenstein's Nachlass, The Bergen Electronic Edition*, Oxford 2001, TS 227, 88, Nr. 122.

20 Im Vorwort zu den *Philosophischen Untersuchungen* begründet Wittgenstein seine Schreibweise in Bemerkungen durch die philosophische »Natur der Untersuchung«, die ein nicht-lineares »kreuz und quer« auch hinsichtlich der Methodik der Darstellungsweise erfordert: »Und dies hing freilich auch mit der Natur der Untersuchung zusammen. Sie nämlich zwingt uns, ein weites Gedankengebiet, kreuz und quer, nach allen Richtungen hin zu durchreisen.« Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* (Anm. 16), TS 227, 1 f.



sem Vorwort zitiert, um den Leser auf eine besondere Formulierung aufmerksam zu machen, die sich zusätzlich zu Wittgensteins allgemeinem Vergleich der *Untersuchungen* mit einem Album als eine indirekte, eher arbeitstechnische Bezugnahme auf das Fotoalbum interpretieren lässt.

»Die philosophischen Bemerkungen dieses Buches sind gleichsam eine Menge von Landschaftsskizzen [...]. Eine Unzahl dieser war verzeichnet, oder uncharakteristisch, mit allen Mängeln eines schwachen Zeichners behaftet. Und wenn man diese ausschied, blieb eine Anzahl halbwegser übrig, die nun so angeordnet, oftmals beschnitten, werden mußten, daß sie dem Betrachter ein Bild der Landschaft geben konnten. – So ist also dieses Buch eigentlich nur ein Album.«<sup>21</sup>

Der Vergleich von »Bemerkungen« und »Skizzen« ist intuitiv verständlich, und es erscheint bildlogisch als folgerichtig, wenn von den »Mängeln eines schwachen Zeichners« die Rede ist und von zahlreichen verzeichneten Skizzen, die eine Auswahl »halbwegser« erforderten, die neu angeordnet werden mussten. Ungewöhnlich ist nun jedoch die Formulierung, dass die gezeichneten Skizzen »oftmals beschnitten« werden mussten, und genau diese Formulierung legt Parallelen zu einer Arbeitstechnik nahe, die Wittgenstein bei der Arbeit mit Fotografien angewendet hat. Fania Pascal, bei der Wittgenstein in den dreißiger Jahren gemeinsam mit Francis Skinner Russisch-Unterricht nahm, bemerkte hierzu:

»Francis erzählte mir, daß Wittgenstein Stunden darauf verwandte, von seinen kleinen Fotografien winzige Stücke abzuschneiden, ehe er mit dem dann irgendwie erzielten Gleichgewicht zufrieden war. Als er mir dann meine Abzüge schenkte, waren sie in der Tat viel kleiner, als sie ursprünglich gewesen waren; eines der Bildchen war kaum größer als zwei Zentimeter im Quadrat.«<sup>22</sup>

Wittgensteins Fotoalbum enthält zahlreiche Fotos, die vermutlich genau in der Weise bearbeitet wurden, wie Francis Skinner dies Fania Pascal berichtete. Die zitierte Beschreibung seiner Arbeitsmethode betrifft somit entweder die Arbeit an Wittgensteins Fotoalbum oder an weiteren seiner Fotografien aus den dreißiger Jahren. Da der Zuschnitt einer Landschaftsskizze eher ungewöhnlich erscheint, liegt die Vermutung nahe, dass Wittgenstein im Vorwort zu den *Untersuchungen* auf seine Arbeit mit Fotografien oder auf die Erarbeitung seines Fotoalbums Bezug nimmt.<sup>23</sup>

21 Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* (Anm. 16), TS 227, 2.

22 Pascal: »Meine Erinnerungen an Wittgenstein« (Anm. 10), 56.

23 Siehe hierzu auch die Studie von Alois Pichler: *Wittgensteins »Philosophische Untersuchungen« – Vom Buch zum Album*, New York/Amsterdam 2004; Pichler geht dabei zwar nicht auf Wittgensteins Fotoalbum ein, doch er vertritt die These, dass der Begriff des Albums für die Konzeption der *Philosophischen Untersuchungen* seit Mitte der dreißiger Jahre an Bedeutung gewinnt; während dieser Zeit arbeitete Wittgenstein offenbar auch an seinem Fotoalbum.

## Der Begriff der »Familienähnlichkeit«

Spätestens seit den zwanziger Jahren beschäftigte Wittgenstein sich mit dem Medium der Fotografie. Damals ließ er – vermutlich im Labor des Fotografen Moritz Nähr – eine Kompositfotografie erstellen, bei der die Portraits seiner drei Schwestern Margarete, Hermine und Helene sowie sein eigenes zu einem Bild zusammengefasst wurden. Michael Nedo hat zu recht auf methodische Verbindungen zwischen der Kompositfotografie und dem Begriff der »Familienähnlichkeit« hingewiesen.<sup>24</sup> Dass solche Bezüge nicht nur von außen an Wittgensteins Philosophie herangetragen werden, zeigt der *Vortrag über Ethik*, in dem Wittgenstein Galtons Verfahren der Kompositfotografie explizit als ein Beispiel für seine Darstellungsmethode verschiedener Bedeutungsaspekte des Begriffs der Ethik verwendet.<sup>25</sup>

Wittgensteins philosophischer Begriff der »Familienähnlichkeit« ist interdisziplinär weit verbreitet und wird häufig zur Kennzeichnung vielschichtiger Ähnlichkeiten von Elementen nach unterschiedlichen, sich teils überkreuzenden systematischen Kriterien verwendet. Aus Wittgensteins Nachlass kann man schließen, dass er diesen Begriff vor allem während der dreißiger Jahre entwickelt hat, und zwar zunächst im Manuskript MS 111, dann in MS 115 und schließlich in MS 142, der so genannten »Frühfassung« der *Philosophischen Untersuchungen*.<sup>26</sup> Spätestens seit etwa Mitte der dreißiger Jahre fotografierte Wittgenstein nachweislich selbst, und falls er damals auch die Arbeit an seinem Fotoalbum begann, entwickelte er den Begriff der »Familienähnlichkeit« tatsächlich zeitgleich mit der Erstellung des Fotoalbums.

Das Album enthält zahlreiche Fotografien der Familienmitglieder, und es finden sich darin auch alle vier der für die erwähnte Kompositfotografie verwendeten Aufnahmen. In diesem Zusammenhang ist auch nochmals darauf hinzuweisen, dass die meisten der nicht von Wittgenstein selbst aufgenommenen Fotos des Albums aus der Sammlung seiner Schwester Margarete Stonborough stammen; ihr schenkte Wittgenstein im Jahr 1937 zu Weihnachten die so genannte »Frühfassung« der *Philosophischen Untersuchungen*, jenes bedeutende Manuskript, in dem sich auch besonders wichtige Erörterungen zur »Familienähnlichkeit« finden. Vor diesem Hintergrund liest sich das von Wittgenstein im Manuskript MS 142 verwendete und wie in Briefen stets großgeschriebene »Du« als eine direkte Anrede an seine Schwester. Der philosophische Begriff der »Familienähnlichkeit« erscheint somit als eng mit Wittgensteins persönlicher Geschichte verbunden, die er im Fotoalbum selbst dargestellt hat.

24 Nedo: »Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis« (Anm. 3); »Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis. Eine Collage«, (Anm. 4), 163-178.

25 Ludwig Wittgenstein: *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, hg. v. Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 1989.

26 *Wittgenstein's Nachlass* (Anm. 19); Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-Genetische Edition*, hg. v. Joachim Schulte, Georg Henrik v. Wright, Heikki Nymann u. Eike v. Savigny, Frankfurt a.M. 2001.

## Ausblick

Wittgensteins praktische Arbeit mit Fotografien beinhaltet erstaunliche methodische Ähnlichkeiten mit der Komposition seiner Bemerkungen in Textform, die Wittgenstein häufig ausgeschnitten und in Form von Zetteln neu arrangiert hat. Die durch formale Mittel wie Auswahl, Zuschnitt und Anordnung der Fotografien angestrebte Kohärenz des Albums beinhaltet ein Netz wechselseitiger Beziehungen zwischen einzelnen oder kleineren Serien von Fotografien. Eine ähnliche Verbindung zwischen eigenständigen Sinneinheiten, seriellen Aspekten und diskursiven Vernetzungen kennzeichnet die Schreibweise in Wittgensteins philosophischen Schriften. Hier wie auch im Fotoalbum fehlen Kapitelüberschriften oder sonstige Hinweise zur thematischen Spezifizierung der einzelnen Bemerkungen. Dies lässt sich als ein bewusst intendiertes Spiel mit unterschiedlichen, aber keinesfalls beliebigen Möglichkeiten der Entsprechung und Kontrastierung interpretieren, wie z. B. mit formalen, narrativen und strukturellen Aspekten bei den Fotos sowie nach stilistischen, argumentativen und thematischen Aspekten bei den philosophischen Bemerkungen.

Seine besondere Bedeutung erhält das Fotoalbum durch Wittgensteins eigenen Vergleich der *Philosophischen Untersuchungen* mit einem Album. Ein angemessenes Verständnis der methodischen, ästhetischen und literarischen Aspekte der *Philosophischen Untersuchungen* setzt demnach eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem von Wittgenstein selbst erstellten Fotoalbum voraus. Es wäre deshalb mehr als wünschenswert, Wittgensteins Fotoalbum der Forschung durch eine Faksimile-Edition zugänglich zu machen.

Anja Tippner

Leben in Bildern

*Zum Verhältnis von Album und Bildbiographie am  
Beispiel Vladimir Nabokovs*

Im Unterschied zur Biographie ist das Fotoalbum ein relativ junges Medium des kulturellen Gedächtnisses. Es erscheint als Form bürgerlicher Erinnerungskultur um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Sein Grundprinzip ist die leere Seite, die mit Bildern gefüllt werden kann. Fotografien werden im Album lose angeordnet: Sie werden entweder eingesteckt, eingeschoben oder später auch eingeklebt, so dass man jederzeit Bilder austauschen, entnehmen oder an anderer Stelle platzieren kann. »Das ermöglicht Bildfolgen ebenso wie Umordnung, Aktualisierung, aber auch Revision.«<sup>1</sup> Fotoalben erzählen durch Auswahl und Anordnung der Bilder Geschichten, etwa in Form von Baby-Alben vom ersten Lebensjahr eines Menschen, als Urlaubsalbum von einer oder mehreren Reisen oder als Dokumentation einer Feier. Alben können dabei nicht nur Kontinuität und Kohärenz einer Biographie belegen, sondern auch Brüche und Diskontinuitäten abbilden, sie können unvollständig und unvollendet bleiben. Von dieser Variabilität, Instabilität und Offenheit entfernt sich die Bildbiographie als Druckmedium, auch wenn sie andere konstitutive Elemente des Albums – den Zwischenraum, die Leere, die Integration von Bildern aus verschiedenen Kontexten (privat, öffentlich, Portrait, Schnappschuss, Passfoto, Familienbild) sowie den Impetus der Dokumentation – beibehält. Matthias Bickenbach weist darauf hin, dass das Album »als Dispositiv der Sammlung [...] vor allem zwei Figuren [realisiert]: [...] das *Montageprinzip* sowie das *Prinzip der Serie*«. <sup>2</sup> Diese Prinzipien sind auch in Bildbiographien wirksam.

Anders als die Fotografie und das Fotoalbum hat die Bildbiographie aber noch keine theoretische Aufmerksamkeit gefunden,<sup>3</sup> obwohl das Genre seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts existiert und historisch noch weiter zurückreicht, da es in Teilen auf die Tradition des Schriftstellerportraits rekurriert, die sich im 19. Jahrhundert herausbildete.<sup>4</sup> Dabei sind Autorenfotos, Biographien und Bildbiographien

1 Matthias Bickenbach: *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm*, München 2010, 331.

2 Ebd., 332.

3 Caitriona NíDhuill: »Intermediale Biographik (Bild und Biographie)«, in: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hg. v. Christian Klein, Stuttgart 2009, 190-194, 191.

4 Gunter Grimm merkt an, dass Autorenfotos auf ältere Formen der Ikonographie zurückgreifen. Vgl. Gunter Grimm: *Dichterbilder. Strategien literarischer Selbstinszenierung* (2005), auf [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/grimm\\_dichterbilder.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/grimm_dichterbilder.pdf) [15. 2. 2010].

Teil der »Institutionalisierung literarischer Werke in der Kultur«.<sup>5</sup> Wie die Signatur scheinen Gesicht, Körper und Kleidung Auskunft über die Persönlichkeit des Autors zu geben. Da die fotografischen Bilder eine andere Entstehungsgeschichte haben und zumeist erst nachträglich in das biographische Narrativ eingefügt werden, verfügen sie über eine gewisse Autonomie gegenüber der biographischen Darstellung. Werden etwa Familienfotos in Biographien aufgenommen, so werden sie in einen Prozess der Überlieferung eingebunden, der nicht mehr privat, sondern öffentlich ist und der mediengeschichtlich nicht visuell, sondern textuell determiniert ist. Hier zeigt sich ein genereller Unterschied zwischen visueller und textueller Biographie: Während in der Textbiographie das Bild allenfalls Beigabe und punktuelles Ansichtsmaterial ist, realisiert die Bildbiographie das biographische Narrativ vor allem durch Bilder, die mit Paratexten und zuweilen Textziten zu einem Lebenstext montiert werden.

## Leben und Werk in Bildern

Das Leben Vladimir Nabokovs ist biographisch gut erschlossen. Ihm widmen sich mehrere Biographien, und auch Nabokov selbst hat autobiographische beziehungsweise semi-autobiographische Texte verfasst.<sup>6</sup> Zu den biographischen Texten, die Nabokovs Leben und Werk umranken, gehören zwei Fotobiographien: Die erste wurde von Ellendea Proffer veröffentlicht und trägt den Titel *Vladimir Nabokov. A Pictorial Biography*,<sup>7</sup> die zweite wurde von Daniela Rippl unter dem Titel *Vladimir Nabokov. Sein Leben in Bildern und Texten* publiziert.<sup>8</sup> Darüber hinaus gibt es einige Bände, die Fotografien und anderes Bildmaterial zu Nabokovs Leben präsentieren, etwa Dieter E. Zimmers *Nabokovs Berlin* oder sein Buch über Nabokovs Schmetterlinge.<sup>9</sup>

5 Bickenbach: *Autorenfoto* (Anm. 1), 10.

6 Von den Biographien seien nur die wichtigsten genannt: Die ausführlichste – mehr als 2000 Seiten – stammt von Brian Boyd und entstand in Zusammenarbeit mit Véra Nabokov, die ihm Einblick in das Privatarchiv gewährte. Vgl. Brian Boyd: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*, Reinbek 1999; Brian Boyd: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940-1977*, Reinbek 2005. Eine weitere Biographie, die zunächst in Zusammenarbeit mit Nabokov entstand, dann aber im Zerwürfnis endete, ist: Andrew Field: *Nabokov. His Life in Part*, London 1977. Zu Fields Konzept der Biographie und zur Kontroverse vgl. Laurie F. Leach: »Explorations of a ›Sorry Genre‹: Andrew Field's Biographies of Vladimir Nabokov«, in: *Biography* 15.2 (1992), 178-191. In den 1990er Jahren entstand auch eine Biographie über Véra Nabokov, vgl. Stacy Schiff: *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov). Portrait of a Marriage*, New York 1999.

7 Ellendea Proffer: *Vladimir Nabokov. A Pictorial Biography*, Ann Arbor 1991. Proffer hat auch zu anderen russischen AutorInnen Bildbiographien erarbeitet.

8 Daniela Rippl: *Vladimir Nabokov. Leben in Bildern und Texten*, Berlin 1998.

9 Dieter E. Zimmer: *Nabokovs Berlin*, Berlin 2001; Dieter E. Zimmer: *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, Hamburg 1996. Zimmers Buch über Nabokovs Schmetterlinge lehnt sich

Wenngleich sich Biographien traditionell vor allem auf schriftlich fixiertes Material stützen, so interessieren sich diese immer auch für Ausdrucksformen des »gelebten Lebens«<sup>10</sup> wie Gebärde und Haltung, Physiognomie und Kleidung sowie Objekte, die mit der biographierten Person in Verbindung stehen. Eine wichtige Rolle spielen in der Biographik daher die medialen Repräsentationen dieses Materials in Form von Fotografien.<sup>11</sup> In Schriftstellerbiographien bilden Bilder des Autors aus Interviews, Dokumentarfilmen und Fotografien die »Basis [dieser] medialen Körperlichkeit«,<sup>12</sup> sie machen die Person hinter dem Text sichtbar. Aufgrund ihrer Präsenzqualitäten suggerieren sie einen unmittelbaren, also nicht auf Interpretation basierenden Zugang zur Person des Autors. Ellendea Proffer zufolge bieten sie uns »something not always accessible to logic«.<sup>13</sup>

Neben dem Interesse für das Werk ist das außerliterarische Interesse am Leben eines Autors, das Nabokov leicht verächtlich »human interest«<sup>14</sup> genannt hat, der grundlegende Impetus hinter Bild- wie Textbiographien. Ganz unabhängig davon, welche Motivationen die Biographen und Biographinnen bei ihrem Unternehmen leiten, immer geht es um Präsenz und darum, eine zumeist bereits verstorbene Person wieder lebendig werden zu lassen. Ziel einer Biographie ist nach Bernhard Fetz, »die materiellen, psychodynamischen und ideologischen Spuren, die Werke, Handlungen und Verhaltensweisen durchziehen, [sichtbar zu machen].«<sup>15</sup> Roland Barthes hat diese Spuren in *Sade Fourier Loyola* als »Biographeme« bezeichnet<sup>16</sup> und meint damit Eigenschaften, Vorlieben oder Details aus dem Leben einer Person, die dem Biographen zum Inbegriff für bestimmte Lebensabschnitte werden. Generell eignet solchen Biographemen eine hohe Mobilität, so dass sie von einem Medium in ein anderes wandern können und frei kombinierbar sind. Für Nabokov gibt es gleich mehrere solcher Biographeme – etwa das Schmetterlingsnetz als Ausdruck seiner lebenslangen Begeisterung für Lepidopterologie und Biologie oder die transitorischen Räume von Hotels, Cafés und Bars, in denen er sich bevorzugt abbilden ließ, als Metonymien des Exils. Die Bildbiographie von Daniela Rippl zeigt – sozusagen als Vorspiel, ehe sie ganz konventionell chronologisch mit

dabei weniger an die Form des Albums an, sondern orientiert sich am Katalog als Organisationsform für sein Bildmaterial.

10 Bernhard Fetz: »Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie«, in: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, hg. v. Bernhard Fetz, Berlin/New York 2009, 3-66, 4.

11 Bernhard Fetz: »Der Stoff aus dem das (Nach-)Leben ist. Zum Status historischer Quellen«, in: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, hg. v. Bernhard Fetz, Berlin/New York 2009, 103-154, 107.

12 Cornelia Blasberg: »Charisma in der Moderne. Stefan Georges Medienpolitik«, in: *DVjs* 74.1 (2000), 111-145, 137.

13 Proffer: *Nabokov* (Anm. 7), V.

14 Vladimir Nabokov: »James Joyce«, in: *Lectures on Literature*, New York 1980, 285-371, 286.

15 Fetz: *Stoff der Biographie* (Anm. 11), 107.

16 Roland Barthes: »Sade Fourier Loyola«, in: *Œuvres complètes* 2, Paris 1994, 1039-1181, 1045. Und wieder in Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1989, 38.

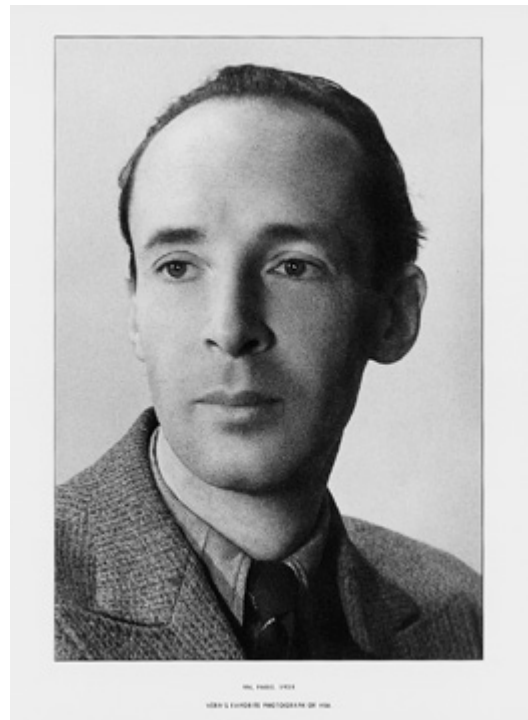
der Kindheit des Autors beginnt – zwei Fotografien: zum einen Nabokov mit Schmetterlingsnetz (auf dem Buchumschlag und nochmals auf dem Vorsatz) und Nabokov im Hotel.<sup>17</sup> Biographeme sind ein Ausdruck der teleologischen Verfasstheit von Biographien, d. h. der Tatsache, dass die meisten Biographien auf einen Moment der Lebensgeschichte, ein Werk, eine Handlung oder ein Ereignis, zulaufer und diese oder dieses als Fluchtpunkt einer ganzen Entwicklung konstruieren. Im Falle Nabokovs ist das Exil ein solcher Fluchtpunkt.

Das Bildmaterial, das die beiden Biographinnen versammeln und mit dem sie gleichsam biographische Alben anlegen, deckt sich in weiten Teilen. Beide Biographinnen thematisieren ihre Quellen nicht, sie schreiben nichts über Leerstellen, Bilder, die sie gerne abgebildet hätten, aber nicht bekommen haben, über Bilder die verloren gingen. Sie gehen auch nicht auf die Zusammenhänge – etwa *personality stories* oder Werbekampagnen beziehungsweise das Familienalbum der Nabokovs – ein, aus denen die Bilder ursprünglich stammen. Über die Herkunft der Fotos spricht in Rippls *Vladimir Nabokov* lediglich das Bildverzeichnis am Ende: Hier scheinen die unterschiedlichen Kontexte in den Namen der Fotografen oder im Verweis auf Privatpersonen wie Nabokovs Schwester auf. Ellendea Proffers *A Pictorial Biography* verfährt anders: Hier sind die professionellen Bilder am unteren Bildrand mit dem Namen des Fotografen versehen, Familienfotos werden ohne Angaben des Fotografen und der Herkunft abgebildet, und auf das Nabokov'sche Archiv wird summarisch verwiesen. Es ist jedoch festzuhalten, dass alle verwendeten Fotos immer schon aufbewahrt und archiviert worden sind: im Nabokov'schen Familienarchiv, in den Archiven von Zeitungen wie *Life* oder von Fotografen wie Gisèle Freund oder Horst Tappe. Die eigentliche Leistung der Bildbiographinnen liegt also in der Auswahl, Anordnung und Kommentierung des Materials. Hier kommt ihnen die Mobilität der Bilder und der Biographeme zu Hilfe, die sich stets neu kombinieren, in neue Alben einfügen und zu neuen Narrativen formen lassen.

Die narrative Bewegung der beiden Fotobiographien folgt einem vergleichbaren Schema. Wie klassische Textbiographien setzen sie mit der »Vorgeschichte« des Autors ein, mit der Darstellung seiner Herkunft, seiner Familie – also mit Bildern der Großeltern und Eltern, seines Geburtshauses etc. Die eigentliche Präsentation der Bilder ist jedoch grundlegend anders. Proffers *A Pictorial Biography* stellt den Bildern einen kurzen Text und einen tabellarischen Lebenslauf Nabokovs voran, im Hauptteil des Buchs jedoch dominieren die Fotografien. Sie füllen ganze Seiten und werden von ihr jeweils mit kurzen Zeit- und Ortsangaben und sporadisch mit Kommentaren wie »A smiling VN and Dmitiri« oder »VN working on *The Defense* at a hotel in Le Boulou, East Pyrenees, February 27, 1929. See *Speak, Memory* for VN's wonderful caption« versehen.<sup>18</sup> Rippls *Nabokov. Sein Leben in Bildern und Texten* hingegen kombiniert die Fotografien mit längeren Texten. Text und Bild

<sup>17</sup> Auch Proffer greift dieses Biographem auf: Bei ihr zielt ein von Nabokov gemalter Schmetterling die Rückseite des Buchcovers.

<sup>18</sup> Proffer: *Nabokov* (Anm. 7), 60, 71.



Zweimal Vladimir Nabokov. Links: Daniela Rippl: *Vladimir Nabokov. Leben in Bildern und Texten*, Berlin 1998, 105; rechts: Ellendea Proffer: *Nabokov. A Pictorial Biography*, Arbor 1991, 81.

stehen gleichberechtigt nebeneinander, und manche Seiten kommen ganz ohne Abbildungen aus. Sie stattet jedes Bild mit ausführlichen Unterschriften und Kommentaren aus, fügt überleitende, längere biographische Ausführungen zwischen den einzelnen Kapiteln und Zitate aus Nabokovs Romanen und autobiographischen Schriften ein, darüber hinaus verbindet sie eigene Beschreibungen mit Nabokov'schen Zitaten. Das sehr unterschiedliche Vorgehen der Biographinnen wird besonders evident, wenn sie sich denselben Fotografien zuwenden. So kombiniert Proffer eine Portraitaufnahme Nabokovs mit der Unterschrift: »Vera's favorite photograph of him«,<sup>19</sup> während Rippl das gleiche Foto mit einem Zitat aus *Erinnerung, sprich* versieht, in dem es heißt »Mit Paris sind meine trübsten Erinnerungen verbunden, und übergroß war die Erleichterung, der Stadt den Rücken zu kehren.«<sup>20</sup> Diese Textpassage legt augenblicklich eine andere Lesart des Fotos nahe. Die unterschiedlichen Weisen der Kombination von Bild und Text zeigen, dass das Prinzip der Montage in der Bildbiographie generell wesentlich bedeutsamer ist als in Texten, die allein sprachlich Kohärenz herstellen. Erst in der intermedialen Ver-

<sup>19</sup> Ebd., 81.

<sup>20</sup> Rippl: *Nabokov* (Anm. 8), 105.



bindung von Bild und Text entsteht hier eine biographische Information, die über die rein ikonische hinausgeht. Sie lässt sich mit dem Kulešov-Effekt oder mit Ėjzenštejns früher Auffassung der Montage als Kombination zweier unabhängiger Elemente, die einen neuen Gedanken formen, beschreiben. In Kulešovs in verschiedenen Varianten überliefertem Experiment wird die immer gleiche Einstellung des neutral blickenden Schauspielers Ivan Mozžuchin mit unterschiedlichen Bildern kombiniert – einem Teller Suppe, einem Mädchen, einem Sarg. Obwohl es sich um ein und dieselbe Aufnahme handelt, wird der Gesichtsausdruck vom Zuschauer je anders gedeutet, und es wird ihm eine andere Emotion – Hunger, Zuneigung, Trauer – zugeschrieben. Der Inhalt einer Sequenz von Bildern wird also nicht nur durch den Inhalt des einzelnen Bildes bestimmt, sondern durch die Kombination der Elemente.<sup>21</sup> Dieser Effekt lässt sich auch in den Bildbiographien beobachten: Je nach Unterschrift und Kommentar wirkt Nabokovs Gesicht bei Rippl traurig und wird als Ausdruck der Verlassenheit und Verlorenheit des Exilanten gedeutet, bei Proffer erscheint es als klassisches Portrait, das die regelmäßigen Züge und die – wenngleich melancholische – Attraktivität des Autors unterstreicht.

Proffers *A Pictorial Biography* liefert einerseits ein eigenständiges Narrativ aus Bildern, das Auskunft gibt über Nabokovs Leben, und möchte andererseits ein »visual accompaniment« zu Nabokovs Autobiographie *Erinnerung, sprich* (einem Text, der ja selbst schon mit Fotografien arbeitet) und Brian Boyds umfangreicher Biographie sein.<sup>22</sup> Proffers kurze Lebensbeschreibung im Vorwort legt eine Parallelektüre von Bildern und Texten nahe, führt sie aber selbst im Buch nicht vor, da die Bilder nur äußerst sporadisch mit Zitaten aus Nabokovs Texten kombiniert werden. Im Vorwort wird angedeutet, dass Nabokov als Familienmensch gezeigt werden soll, der in einer eigenen Welt lebte, zu der vor allem Vera und Dmitrij Zugang hatten.<sup>23</sup> Es werden deshalb verhältnismäßig viele Privataufnahmen gezeigt und kaum literarische Zitate angeführt. Will man eine Verbindung zum Werk herstellen, setzt dies eine intime Kenntnis der Texte Nabokovs voraus. In Rippls *Leben in Bildern und Texten* hingegen werden Textausschnitte aus Nabokovs Romanen, autobiographische Texte des Autors sowie von der Autorin verfasste biographische Texte mit den Fotografien kombiniert (ein für das Genre der Bildbiographie typisches Vorgehen, das weniger voraussetzungsreich ist als Proffers Verfahren). So werden Fotografien und Texte als biographisches Material gleichgeordnet, weil beide die Geschichte von Nabokovs Leben erzählen. Etwa, wenn eine Fotografie Veras aus dem Jahr 1927 mit einem Ausschnitt aus Nabokovs letz-

21 Vgl. *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, hg. v. Christine Engel, Stuttgart 1999, 27; Sabine Hänsgen: »Verfremdungen/Aneignungen. Zum Amerikanismus im sowjetischen Film der zwanziger und dreißiger Jahre«, in: *Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*, hg. v. Wolfgang Kissel, Franziska Thun u. Dirk Uffelman, Würzburg 1999, 203-221, 205 ff.

22 Proffer: *Nabokov* (Anm. 7), V, wobei Boyd selbst viele der Fotografien in den Bildteil seiner Biographie integriert.

23 Ebd., VI.

tem russischen Roman *Dar (Die Gabe)* kombiniert wird und so eine Identitätsbeziehung zwischen Vera und der Romanfigur Zina nahegelegt wird.<sup>24</sup> Zugleich wird durch diese Kombination von Fotografien und Romanpassagen die Literatur entfiktionalisiert: Die Biographin »entkleidet« die Texte »wenigstens teilweise [ihres] Charakters als fiktionale Texte.«<sup>25</sup> Was diese Art der Kombination von Text und Bild suggeriert, ist eine Deckungsgleichheit fotografischer, literarischer und biographischer Personen. Eine solche Materialzusammenstellung unterschlägt zudem die Frage nach dem Zugang zum Material der Darstellung und nach allfälligen Leerstellen. Die Fotografien werden nicht als ästhetische Artefakte behandelt, als Ausdruck eines kreativen Zugriffs auf den Autor und seine *persona*, die im Zusammenspiel von Fotograf und Autor entsteht, sondern *at face value* genommen. Und die Fotografien werden als persönliche Erinnerungsstücke mit einer besonderen Geschichte unkenntlich, die in den Händen gehalten, aufbewahrt und gezeigt worden sind. Es kommt zu einer »nahezu vollkommenen Osmose« von privat und öffentlich gezeigten Bildern, die auch Familienalben kennzeichnet, die als repräsentatives Medium einen semi-öffentlichen Status haben, wenngleich in einem geringeren Ausmaß.<sup>26</sup>

Den Unterschieden in der Präsentation zum Trotz gibt es auch Gemeinsamkeiten der beiden Bildbiographien. Eine davon betrifft die Kapitelordnung, sie ist annähernd gleich und verläuft topographisch und chronologisch entlang der Orte St. Petersburg/Russland, Berlin/Deutschland, Amerika und Montreux/Schweiz. Es entstehen Chronotopoi, Raum-Zeit-Konstellationen, die sich nicht nur an Nabokovs eigenes biographisches Narrativ anschließen, sondern auch größere kulturelle Texte aufrufen – das vorrevolutionäre Russland als verlorenes Paradies, das Berlin der 1920er Jahre als zentralen Ort der Entstehung einer russischen Exilpoetik, Amerika als Ort der Kommerzialisierung und Popularisierung. Die topographische stützt die chronologische Ordnung und stärkt die Kohärenz des biographischen Narrativs. Zugleich werden die abgebildeten Häuser und Orte aus ihrem ursprünglichen Kontext – dem Stadtbild Berlins oder Petersburgs – gelöst. Ihnen wird ein Eigenleben im Hinblick auf Nabokov attribuiert, das sie verlieren und wiedergewinnen können, wie die Aufnahme des Geburtshauses zeigt, das heute

24 Rippl: *Nabokov* (Anm. 8), 92. Das Zitat findet sich in Vladimir Nabokov: *Die Gabe*, Reinbek 1993, 288. Dieser Roman weist zwar Parallelen zu Nabokovs Biographie auf, ist jedoch keineswegs als autobiographischer Text zu lesen.

25 Diese Realisierung von Literatur ist im Grunde genommen eine Umkehrung der von Erwin Koppen beschriebenen Fiktionalisierung von Fotografien. Vgl. »Denn wenn, wie Roland Barthes festgestellt hat, das Wesen des Fotos im Vergleich zu anderen Formen bildlicher Darstellung darin begründet liegt, dass sein »Réfèrent« tatsächlich existiert, verleugnet das Foto in dem Augenblick sein Wesen, da es »fiktional« wird, und keine Realität wiedergibt, sondern ein gestelltes Arrangement fiktionalen Charakters.« Erwin Koppen: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987, 208, 228.

26 Jean Sagne, »Porträts aller Art«, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michael Frizot, Köln 1998, 102-123, 110.

Nabokov-Museum ist, jahrelang aber einem anderen Zweck diente, oder des Hotels, in dem Nabokov seine letzten Lebensjahre verbrachte.<sup>27</sup> Hier zeigt sich eine weitere Differenz zwischen den beiden Bildbiographien: Während Proffer mit dem Bildmaterial arbeitet, das vorhanden ist, füllt Rippl Leerstellen, soweit es möglich ist, durch eigene Fotografien, die sie den historischen Aufnahmen ästhetisch angleicht. Die Rekonstruktion der Nabokov'schen Topographie ist also das Medium, in dem die Biographin über die bloße Zusammenstellung der Materialien hinaus durch das Herstellen weiterer Fotografien der Lebensorte (Häuser, Straßen, Landschaften) kreativ werden kann.

## Die Ordnung des Erzählens, die Ordnung des Fotoalbums

Bildbiographien kombinieren zwei mediale Diskurse: einen textuellen im Genre der Biographie und einen visuellen im Genre des Fotoalbums. In den Begriffen der Erzähltheorie gefasst, formt die Bildbiographie aus Familienfotos, Studioaufnahmen und Schnappschüssen einen visuellen Text, der aus »Geschehen« »Geschichte« macht und seine Kohärenz und Dynamik aus der Anordnung gewinnt.<sup>28</sup> Koppen formuliert deshalb in *Literatur und Fotografie* die These, dass »das Fotoalbum [...] epische Qualitäten [hat], [und dass] es wie ein Stück Literatur [gelesen werden kann]«. <sup>29</sup> Dabei stellen sich Geschichten, wie die beiden Bildbiographien zeigen, auf unterschiedliche Weise her. Proffers *A Pictorial Biography* ordnet die Bilder chronologisch und topographisch, Rippls *Leben in Bildern und Texten* durch eine Kombination aus chronologischer Bildanordnung und Kommentierung, die in sich nicht chronologisch, sondern asynchron ist, weil sie die Fotografien nachträglich rahmt und mit Textzitaten unterlegt, die nicht immer in die Entstehungszeit der Bilder gehören bzw. diese reflektieren. In Daniela Rippls *Leben in Bildern und Texten* wie auch in anderen Beispielen des Genres (etwa Klaus Wagenbachs Lebensbeschreibung Kafkas oder Karl Corinos Musil-Biographie)<sup>30</sup> ist das Prinzip der Chronologie fast noch konsequenter realisiert als in Textbiographien, für die Sander Gilman konstatiert, dass hier »[d]as Objektive mit einer gewissen starren Chronologie zusammen[hängt], denn das ist das Objektive in der Welt: Irgendetwas passiert und das passierte vor und nach irgendetwas anderem [...]«. <sup>31</sup>

27 Vgl. Rippl: *Nabokov* (Anm. 8), 21; 165 f.

28 Zu dieser Unterscheidung vgl. Karlheinz Stierle: »Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte«, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hg. v. Wolf Dieter Stempel, München 1973, 530–534.

29 Koppen: *Literatur und Fotografie* (Anm. 25), 121.

30 Vgl. Robert Musil. *Leben und Werk in Bildern und Texten*, hg. v. Karl Corino, Reinbek 1988; *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*, hg. v. Klaus Wagenbach, Berlin 1983.

31 Sander Gilman: »Wir wollen jetzt Geschichten erzählen ...«. Sander L. Gilman über seine Jurek Becker-Biographie in Deutschland und den USA. Ein Gespräch mit Christian Klein«, in:

Erst sehen wir die Bilder von Nabokovs Eltern als Kindern, dann sehen wir die Bilder der Eltern als Hochzeitspaar, dann sehen wir die Bilder der Familie. Diese Bilderfolgen erzeugen ihre eigenen Leerstellen und Lücken, gerade auch im Hinblick auf das literarische Werk, das nicht abbildbar ist. Auf der Bildebene springen die Biographien von Bildern, die Vladimir und Vera Nabokov als junges Paar zeigen zu jenen, in denen sie Eltern sind, ohne dass es ein Hochzeitsfoto gäbe. Sie zeigen, den Autor als jungen, schlanken Mann in Paris und plötzlich als mittelalten, unteretzten Professor in Amerika. Der Weg von Berlin über Paris nach Amerika, der in Boyds Textbiographie *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940* auf über 150 Seiten dargestellt wird, umfasst in den Bildbiographien wenige Seiten. Über das Geschehen dazwischen kann der Betrachter nur spekulieren. Während die Textbiographie diese Leerstellen durch Zitate und Erinnerungen von Zeitgenossen zu füllen sucht, kann sich die Bildbiographie nicht von ihrem Gegenstand lösen. Dadurch werden die Lücken sprechend, sie sagen etwas über die Präokkupationen jener Jahre, darüber, dass die Nabokovs wenig Zeit zum Fotografieren hatten und dass der mäßig bekannte Autor auch für niemanden von so großem Interesse war, dass er fotografiert worden wäre.

Wie in einem Familienalbum liegt der Schwerpunkt der Bildbiographien auf der Nabokov'schen Kleinfamilie. Es gibt kaum Fotografien, die Nabokov zusammen mit anderen Personen zeigen, diese geraten nur zufällig in den Blick der Fotografen. So bilden sich wichtige Beziehungen, wie etwa zu dem amerikanischen Literaturkritiker Edmund Wilson und seiner Frau Mary McCarthy, die breiten Raum in Nabokovs Korrespondenz und Leben einnahm und in den Textbiographien entsprechend gewürdigt wird, in den Bildbiographien nicht ab. Nabokov selber erscheint entweder alleine oder im Kreise seiner Familie, wobei sich diese über die Jahre immer mehr auf Vera verengt. Die Familienfotos werden zunehmend aus dem Familienkontext entfernt und in den Werkkontext eingebunden. Dabei suggerieren die Bilder wie die Biographie eine Verschiebung Veras vom familiären Kontext in den Werkkontext, sie wird von den Biographen zunehmend als »Vorbild« und »Material« für das Werk aufgefasst und tritt visuell als Nabokovs Sekretärin auf. Die formenden Elemente seines Lebens, so legen die Bildbiographien nahe, waren Orte und seine Frau und Familie, alles andere scheint in den Bildern nicht auf. Diese »persönliche Genealogie«<sup>32</sup> wird durch die Rahmungen unterstützt, welche die Fotografien als Manifestationen des Lebens in einen logischen Zusammenhang mit den Texten bringen.

*Grundlagen der Biographik: Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, hg. v. Christian Klein, Stuttgart 2002, 203-219, 205.

<sup>32</sup> Vgl. Toril Moi: *Simone de Beauvoir. Die Psychographie einer Intellektuellen*. Frankfurt a. M. 1996, 26 f.

## Bildbiographien lesen

Die Haltung der Rezipienten im Bezug auf Text- und Bildbiographien ist durch das Verhältnis von Betrachten und Lesen bestimmt. Zur Bildbiographie wie zum Album gehört die weiße Fläche, der Zwischenraum zwischen den Einträgen, der den Betrachter auf die Gemachtheit, die serielle Qualität der Bilder und die Künstlichkeit ihrer Anordnung verweist. Zugleich oszilliert die Bildbiographie zwischen einer privaten und einer offiziellen Nahsicht. Sie rückt die Bilder »aus der Distanzierung der Repräsentation [etwa in der offiziellen Portraitaufnahme im Schaukasten einer Buchhandlung auf einem Plakat oder in einer Ausstellung] in die Intimität der Betrachtung in der Haltung des Lesenden.«<sup>33</sup> Anders als in der Textbiographie, deren Ordnung zugleich auch eine Lektüreordnung ist, die nur um den Preis einer Reduktion von Kohärenz und Sinn aufgegeben werden kann, ist die Anordnung des Albums nicht zwingend auch eine Leseordnung. Chronologische Linearität<sup>34</sup> kann auch in einer Bildbiographie zum leitenden Prinzip werden, muss es jedoch nicht. Ihre Komplexität erhalten Bildbiographien aber dadurch, dass sie zwei Ordnungen verpflichtet sind: der chronologischen Abfolge des Erzählens und Lesens und der topischen und zugleich schweifenden Ordnung des Albums, die ein Vor- und Zurückspringen, ein Umstellen erlaubt und auf diese Weise immer wieder neue Konstellationen erzeugt. Susan Sontag weist darauf hin, dass das Betrachten von Fotoalben generell anderen Regeln folgt als das Lesen eines Buches:

»Die Reihenfolge, in der Bilder betrachtet werden sollen, wird durch die Aufeinanderfolge der Seiten nahegelegt, aber nichts verpflichtet den Leser, sich an diese Reihenfolge zu halten, oder gibt an, wie lange er jedes Foto betrachten soll.«<sup>35</sup>

Die in den beiden Bildbiographien zusammengestellten Materialien von professionellen (Studio- und Pressefotos) und privaten Fotos (Familienfotos, Schnappschüsse) sowie Aufnahmen von Schauplätzen und Wohnorten, Objekten oder Personen, die mit dem Biographierten in Verbindung stehen, enthalten mehrheitlich professionelle oder zumindest inszenierte Aufnahmen. Dabei ist eine eindeutige Dominanz professioneller Portraitaufnahmen festzustellen, was Implikationen für die Gestaltung hat:

33 Bickenbach: *Autorenfoto* (Anm. 1), 330.

34 Biographische Linearität meint hier die kanonische Abfolge von »Kindheit und Jugendzeit – Studium und Herausbildung der Persönlichkeit – Beginn der eigentlichen schöpferischen Phase«. Vgl. Christian Klein: »Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme«, in: *Grundlagen der Biographik: Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, hg. v. Christian Klein, Stuttgart 2002, 1-23, 7.

35 Susan Sontag: »In Platons Höhle«, in: *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 2004, 9-31, 11.

»Der kunstgeschichtliche Begriff des Porträts impliziert eine Konzentration auf das Gesicht, weniger auf den Körper oder Körperteile. Das Gesicht ist der privilegierte Schauplatz, an dem Individualität und Charakter zur Sichtbarkeit kommen.«<sup>36</sup>

Den Portraitaufnahmen in der Bildbiographie fehlen jedoch gleichsam die Anführungszeichen und die Nennung des Fotografen, der die Aufnahme gemacht hat, im Text. Die vielen verschiedenen Fotografen, denen die Bilder im Abbildungsverzeichnis zugeordnet werden, finden im biographischen Teil keine Erwähnung, wenn es sich nicht gerade um Irving Penn, Gisèle Freund oder Horst Tappe handelt.<sup>37</sup> Nur durch die rahmenden Zitate aus Nabokovs Texten und durch die Bildunterschriften erfahren die Aufnahmen eine Kontextualisierung, über den Entstehungskontext und über die abgebildeten Personen erfahren wir hingegen so gut wie nichts. Wir können lediglich von der Faktur der Fotografien auf die Nähe oder Distanz des Fotografen zu seinem Objekt schließen. Ein solches Nebeneinander von professionellen Bildern, Studioportraits und Schnappschüssen führt, wie Mieke Bal bemerkt, zu einer inneren Spannung,<sup>38</sup> da Bilder aus einem Familienalbum scheinbar intimere Einblicke in das Leben gewähren als offizielle, formale Portraits. An dieser Stelle ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass Bildbiographien anders als Textbiographien eher selten Möglichkeiten zur Selbstreflexivität nutzen. Auch eine Bildbiographie könnte thematisieren, wie sie ihr Material anordnet und präsentiert. Wenn das wie in den hier diskutierten Beispielen nicht geschieht, fehlen wesentliche Informationen über den Status der Quellen und der zugrundeliegenden Auswahlkriterien. Das führt dazu, dass sich die Bildbiographinnen die Möglichkeiten, die mit der Fokalisierung, einem zentralen Begriff der Erzähltheorie, (der auf Analogien zur Fotografie zurückgreift) verbunden sind, entgehen lassen. In einer Textbiographie ist der Biograph der Fokalisator, sofern nicht gerade aus anderen Quellen zitiert wird: Die Leser blicken gleichsam durch die Augen des Biographen auf das biographierte Objekt. In der Bildbiographie vervielfältigt sich dieser Blick, und diese ähnelt einmal mehr dem Album, das gleichfalls viele verschiedene Fokalisierungen integriert,<sup>39</sup> ohne eine davon zu privilegieren. Fotoalben interessieren sich normalerweise nicht für den Fotografen. Ihr Interesse gilt neben dem Fotografierten bestenfalls noch den Umständen, unter denen Fotografien zustande kommen. Generell müsste aber bei Fotografien, wie bei anderen

36 Bickenbach: *Autorenfoto* (Anm. 1), 15.

37 Andere Fotos werden lediglich als dem Familienarchiv (Dmitri Nabokov Archive, Montreux. The Nabokov Estate) entstammend gekennzeichnet.

38 Mieke Bal: »All in the Family: Familiarity and Estrangement According to Marcel Proust«, in: *The Familial Gaze*, ed. Marianne Hirsch, Hannover/London 1999, 223-248, 230f.

39 Das muss nicht so sein, es kann natürlich auch Familienalben geben, in denen immer nur einer fotografiert. Es kann jedoch *per se* keine Deckungsgleichheit zwischen Fotograf und Bildbiograph geben, da es keinen Fotografen gibt, der das ganze Leben dokumentiert und arrangiert. Für einzelne Lebensabschnitte ist dies jedoch durchaus denkbar. Vgl. z. B. für Nabokov den Bildband von Horst Tappe: *Nabokov*, Basel 2001.

Quellen auch, die Frage nach dem Produzenten und die Frage nach dem »Adressaten [...] bzw. die Frage nach der prinzipiellen Adressierbarkeit« gestellt werden.<sup>40</sup> Denn außer der Tatsache, dass Nabokov abgebildet ist, haben professionelle Aufnahmen (für Buchumschläge, Reportagen und Interviews) mit privaten Familienbildern nichts gemein. Während die Fotografie, die Nabokov mit seinem kleinen Sohn vor einer Pension zeigt, durch den Bildaufbau und die Unschärfe als privat markiert ist und sich damit an eine Öffentlichkeit aus Familie und Freunden richtete, trägt das Doppelporrait aus den späteren Jahren einen öffentlichen Index – die Halbprofilaufnahme von Vater und Sohn ist sichtbar arrangiert und einem Fotografen (Henry Grossman) zugeordnet, sie war für eine größere Öffentlichkeit aus Zeitungslesern bestimmt und damit scheinbar weniger aussagekräftig im Hinblick auf die Privatperson Nabokov.<sup>41</sup> Es macht den Reiz der Bildbiographien aus, das sie uns einen Zugang zu einer Sphäre zu gewähren scheinen, die sonst durch Konventionen und Distanz versperrt ist.<sup>42</sup>

## Offizielle Portraits und private Fotografien

Die für ihre Dichterportraits berühmte Fotografin Gisèle Freund, von der eines der wenigen Fotos stammt, die Nabokov im Kreis anderer Autoren zeigen,<sup>43</sup> betont die Bedeutung der Inszenierung und der Kooperationsbereitschaft des Portraitierten sowie die Folgen der technischen Einrichtung der Aufnahme. Im Paratext zu einer Edition ihrer Portraits merkt sie an:

»Für einen Schriftsteller ist das Porträt die einzige direkte Verbindung, die er zu seinen Lesern herstellen kann. Wenn wir ein Buch gelesen haben, dessen Inhalt uns bewegt, betrachten wir voll Interesse das Gesicht des Autors, das meistens hinten auf dem Buchdeckel zu finden ist. [...] Wir möchten prüfen, ob die Gesichtszüge mit dem Bild übereinstimmen, das wir uns beim Lesen von dem Autor machen.«<sup>44</sup>

Schriftstellerfotografien sind ein stark konventionalisiertes Genre, das sich vor allem durch Attribute des Schreibens (Bücher, Schreibwerkzeug, Schreibtische)

40 Fetz: *Stoff der Biographie* (Anm. 11), 107.

41 Vgl. Rippl: *Nabokov* (Anm. 8), 111, 175.

42 Dies ist in Teilen eine Illusion, denn obwohl wir Familienfotos und private Fotos mit Unmittelbarkeit assoziieren, folgen auch diese Fotos starken Konventionen, wie Marianne Hirsch zeigt. Marianne Hirsch: *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge 2002, 11.

43 Es gehört zu den Ironien der Nabokov'schen Biographie, dass er bei der Erstveröffentlichung des Bildes in einem James Joyce gewidmeten Buch als »Audiberti« identifiziert wurde. Vgl. Gisèle Freund/V. B. Carleton: *James Joyce in Paris: His Final Years*, New York 1965.

44 Gisèle Freund: *Photographien und Erinnerungen*, München 1998, 59.

und bestimmte Gesten definiert.<sup>45</sup> Da Nabokov eine ausgesprochen restriktive Medienpolitik pflegte und Fotografien wie Interviews autorisierte, kann man davon ausgehen, dass gerade die Schreibfotografien seiner Selbststilisierung entsprachen und mit seiner Zustimmung zirkulierten.

Fotografien wie Texte können zur Selbststilisierung eines Autors genutzt werden und formen nach Auffassung des formalistischen Literaturkritikers Boris Tomaševskij seine biographische Legende mit.<sup>46</sup> Für den Aufbau dieser biographischen Legende sind Schriftsteller »auf mehrere Medien angewiesen«.<sup>47</sup> Generell lässt sich im Laufe der Jahre meist eine Verfestigung des Autorenbildes beobachten, denn das Material der Biographien wird zunehmend öffentlich und immer weniger privat: Während Nabokovs Lebensstationen Russland und Berlin noch anhand von Schnappschüssen und Familienfotos dokumentiert sind, handelt es sich bei den späteren Fotos fast ausschließlich um professionelle Bilder. Dabei finden sich sowohl bei Rippl als auch bei Proffer überproportional viele der für Schriftstellerbiographien geradezu obligatorischen Schreibszenen. Wir sehen Nabokov an allen möglichen und unmöglichen Orten seiner Berufung nachgehen. Dabei zeigt sich eine Eigentümlichkeit der Nabokov'schen Schreibszenen: Sie finden stets an improvisierten Schreiborten statt, an Esstischen und in Badezimmern, in Hotels und Cafés und sogar im Auto. Sie bilden ein Biographem und verweisen auf seinen Status als Exilant und Emigrant, der über kein Zuhause verfügt und selbst das Schreiben in einen transitorischen Raum verlegt. Zum anderen deutet sich hier ein bestimmtes Künstlerbild an, das Lebenskunst und Kunstleben, Privatleben und künstlerisches Schaffen nicht trennt. Wo immer Nabokov sich befindet, schreibt er, ist er Autor. Die Fotografien zeigen uns Orte, die dem Betrachter nur auf Bildern zugänglich

45 Man kann mit Davidis und Michaelis festhalten, dass es »das Schriftstellerportrait [nicht] als Sondergattung« gibt. Selbst »Accessoires wie Buch oder Schreibwerkzeug«, Bleistift, Schreibmaschine oder der Computer fungieren nicht als Ausschlussargument, weil die »Dargestellten sie mit Vertretern anderer Berufe teilen«. Vgl. Michael Davidis/Mathias Michaelis: »Der photographierte Dichter. Schriftstellerportraits des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Photographischen Sammlung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs«, in: *Marbacher Magazin* 51 (1989), 1-6, 3. Bilder werden erst dadurch zu Dichterbildern, dass die portraitierten Personen Schriftsteller sind. Dennoch verfügt die Ikonographie des Dichterbildes über rekurrende Elemente: In älteren Ölbildern oder Drucken ist es beispielsweise die Abbildung mit der Muse, mit Instrumenten und der Dichterkrone aus Lorbeer, die auf den Dichterberuf verweist und ein bestimmtes Dichterkonzept nahelegt. Späterhin sind es vor allem zeichenhafte Attribute wie Bücher und Schreibwerkzeug. Auch der Schauplatz der Aufnahme, z. B. vor dem Schreibtisch oder dem Bücherschrank, verweist häufig auf Beruf und Berufung des Autors. Vgl. Grimm: *Dichterbilder* (Anm. 4), 3 ff.

46 Die »biographische Legende« ist nicht die »reale« Biographie des Autors, wohl aber Teil der Literaturgeschichte. Vgl. Boris Tomaševskij: »Literatur und Biographie«, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2000, 49-65, 57.

47 Jens Ruchatz: »Personenkult. Elemente einer Mediengeschichte des Stars«, in: *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, hg. v. Anette Keck u. Nicolas Pethes, Bielefeld 2001, 331-349, 334.



sind, wie etwa das Schlafzimmer. Damit suggerieren sie eine Privatheit und Unmittelbarkeit, die zugleich durch die Formalität der Aufnahme konterkariert wird.

Das Autorenfoto spielt in der Mediengeschichte der Literatur eine nicht unwichtige Rolle, auch wenn es in der Literaturgeschichte eher marginal ist, wie Bickenbach feststellt: »Das Autorenfoto ist [zunächst] kein Medium der literaturwissenschaftlichen Interpretation und Lektüre. Vielmehr besteht sein Wert in einer Illustration des Buches, die den Autor dem Leser »näher« bringt.«<sup>48</sup> beziehungsweise eine Illusion von Nähe herstellt. Autorenfotos können den Autor nur dabei zeigen, wie er das Schreiben »spielt«<sup>49</sup>, was so gezeigt wird, ist eine »fiction of the pose«, wie Harry Berger es nennt.<sup>50</sup> Barthes verweist gleichfalls auf das Posieren als Effekt des Fotografiertwerdens. Die Kamera »erschafft« das Bild des Schriftstellers.<sup>51</sup> Das die Fotografie und die Biographie motivierende literarische Werk ist auf den Bildern auf eine spezifische »Weise zugleich anwesend und abwesend«.<sup>52</sup> Anwesend ist es durch die Rhetorik des visuellen Verweisens auf das Schreiben und seine Bedingungen – Schreibtische, Stifte, Papier, Schreibmaschine –, »abwesend, weil jenseits der Intuition das Band zwischen Gesichtern und Geschriebenem alles andere als natürlich ist.«<sup>53</sup> Der kreative Prozess, der dazu führt, dass Nabokov als Schriftsteller wahrgenommen wird, lässt sich jedoch anders als durch Attribuierungen nicht visualisieren.<sup>54</sup> Auch die Nabokov'sche Schreibpraxis lässt sich in diesen Reproduktionen nicht erfassen, was sich nicht zuletzt daran zeigt, dass es letztlich vor allem ein Foto ist, das Vera Nabokov, die in späteren Jahren die ganze Korrespondenz ihres Mannes organisierte und auch seine Manuskripte abschrieb, schreibend darstellt. Es gehört in eine Serie von Fotografien, die den Autor und seine Frau abbilden, die an der Schreibmaschine seine Texte in eine lesbare Form bringt. Eines dieser Fotos zeigt sie scheinbar konzentriert, versunken in das Diktat ihres Mannes, ihr Gesicht Nabokov zugewandt und den Blick auf den Text gerichtet. Das Bild sagt nichts aus über den Inhalt des Gesagten und ebenso wenig darüber, wie die Präsenz des Fotografen diese Szene beeinflusst hat. Dieses Foto, das eine Bearbeitung des ursprünglichen Fotos ist, auf dem Nabokov am Bildrand zu erkennen war, wird meist in dieser Form abgebildet und entkoppelt die Kollekti-

48 Bickenbach: *Autorenfoto* (Anm. 1), 20.

49 Linda Haverty Rugg: *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, Chicago/London 1997, 53.

50 Harry Berger Jr.: »Fictions of the pose: Facing the gaze of early modern portraiture«, in: *Representations* 46 (1994), 87-120.

51 Barthes: *Helle Kammer* (Anm. 16), 19. Nochmals in anderen Worten: »[] was die Natur der PHOTOGRAPHIE begründet, ist die Pose.« Ebd., 88.

52 Christoph Bartmann: »Die Mitteilung der Scheu: Peter Handke auf Bildern«, in: *Peter Handke – Poesie der Ränder*, hg. v. Klaus Amann u. a., Wien/Köln 2006, 215-229, 215.

53 Bartmann: *Mitteilung der Scheu* (Anm. 52), 216.

54 Max Kozloff: *Lone Visions, Crowded Frames. Essays on Photography*, Albuquerque 1994, 6. Zu den Aporien der Darstellung kreativer Prozesse in Biographien vgl. auch Christopher F. Laferl/Anja Tippner: »Vorwort«, in: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*, hg. v. Christopher F. Laferl u. Anja Tippner, Bielefeld 2011, 7-29, 13.

vität des Schreibprozesses auf subtile Weise. Anders als im ersten Bild der Serie wird sie hier nicht mehr mit dem Autor in Verbindung gebracht und erscheint als Sekretärin. Die bearbeitete Fotografie erschafft und variiert eine Schreibszene, die sich so nie abgespielt hat, und produziert »Gegerinnerungen«, wie Roland Barthes schreibt.<sup>55</sup>

Visuelle Dokumente wie dieses stehen »offensichtlicher noch als schriftliche Dokumente an der Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit«.<sup>56</sup> Während die ersten Etappen von Nabokovs Leben durchaus noch durch Schnappschüsse und Familienbilder dokumentiert werden, finden sich spätestens seit dem Erfolg von *Lolita* fast ausschließlich professionelle Fotografien, die im Kontext der Nabokov'schen Öffentlichkeitsarbeit entstanden. Auch wenn der Schnappschuss dem Betrachter keinen wirklichen Zugang zur Privatsphäre gewährt, präsentiert er sich doch als Einladung in dieselbe und simuliert Privatheit. Marianne Hirsch weist darauf hin, dass Familienfotos durch die ihnen eigene Konventionalität Formen der Rezeption auslösen, die emphatische Verbindungen zwischen der eigenen Familiengeschichte und einer fremden – hier der Nabokovs – nahelegen. Besonders deutlich wird dies in den Schlusskapiteln der beiden Biographien: Rippl beschließt ihr Buch mit einigen Studioportraits und setzt als letztes Blatt eine Panoramaaufnahme der Berge, so wie sie aus Nabokovs Hotelzimmer in Montreux zu sehen waren; sie fügt dem Bild die letzten Sätze aus dem Roman *Die Gabe* hinzu, die Motive von Ende und Fortleben anklingen lassen. Hier wird eine Fotografie in ein Monument verwandelt, das einem Grabstein gleicht. Anders verhält es sich mit Proffers Buch: Sie beschließt ihre Bildbiographie, die gleichfalls eine monumentalisierende Bewegung vollzogen hat, durch einen Kontrapunkt: Auf der letzten Seite zeigt sie Nabokov kurz vor seinem Tod auf dem Krankenbett. Sie überschreitet damit die Grenze zwischen öffentlich und privat, die bis dahin gewahrt geblieben ist. Dieses Bild, das sein Sohn Dmitrij autorisiert hat, steht in deutlichem Kontrast zu den Bildern, die Nabokov durch seine Selbstinszenierung und sein Posieren für die Öffentlichkeit mit geformt hat. Der Index dieses Fotos ist eindeutig »privat« oder in den Worten der Biographin »very personal«.<sup>57</sup> Es läuft in mehr als einer Hinsicht der öffentlichen persona Nabokovs zuwider, die sich durch ein vielfältiges Maskenspiel, Virtuosität im Umgang mit Medien und eine große Distanz auszeichnet und die auf den vorhergehenden Seiten der Biographie aufgebaut wurde. Dieses Bild, das eine verstörende Wirkung hat, ist ein anschauliches Beispiel dafür, dass Fotografien nicht nur Mittel der Selbststilisierung und der Erhöhung des Biographierten sind, sondern dass sie ihn auch verletzen können, wie Susan Sontag schreibt:

55 Barthes: *Helle Kammer* (Anm. 16), 102.

56 Fetz: *Biographie* (Anm. 11), 107.

57 Proffer: *Nabokov* (Anm. 7), VI. Dies ist auch das einzige Bild, dessen Aufnahme in den Band sie kommentiert und begründet.

»Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren: es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann.«<sup>58</sup>

In diesem Fall ist es die Biographin, die sich Nabokovs Bild symbolisch aneignet. Es zeigt zudem deutlich, dass Fotografien ebenso wie Textzeugnisse intimer Art (Briefe, Tagebücher) prekär sein können, weil sie den Leser/Betrachter willentlich-unwillentlich zum Mitwisser oder Voyeur machen.<sup>59</sup> Wir stellen uns die Frage, will ich das überhaupt sehen? Und würde Nabokov wollen, dass wir das sehen? Mit diesen Fragen überschreiten wir eine Schwelle, die uns auf unseren eigenen Umgang mit dem Material des Lebens zurückwirft. Der Schriftsteller erscheint hier zum ersten und letzten Mal als Subjekt außerhalb seiner Texte, als ein Ich, das nicht mehr durch seine eigenen Erinnerungstexte oder Romanzitate begleitet und gerahmt wird. Als letztes Bild formuliert diese Fotografie aber auch den Anspruch der Biographie, das Leben als Ganzes darzustellen und den Schlusspunkt des biographischen Albums selbst zu setzen.

58 Sontag: *Fotografie* (Anm. 35), 20.

59 Vgl. Sigrid Weigel: »Hinterlassenschaften, Archiv, Biographie. Am Beispiel von Susan Taubes«, in: *Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit*, hg. v. Bernhard Fetz u. Hannes Schweiger, Wien 2006, 33-49, 46.

# *Anhang*



# Abbildungen

- Titelabbildung: Jane Hammond: *Scrapbook*, 2003, Dreidimensionale Collage: Tintenstrahldruck, Holzschnitt, Wasserfarben, 69,5 × 109,7 × 1,9 cm, publiziert bei Universal Limited Art Editions: Edition 43, New York 2008. © Jane Hammond. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
- Innere Umschlagseiten: Jane Hammond: *Album (Madeline Tomaini)*, 2007, 100 × 268,6 cm, Farbiger Tintenstrahldruck und mixed media. Museum of Modern Art, New York. © Jane Hammond, New York. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
- S. 22 Collage aus dem Konferenzalbum, Rosa Frank, Fotografie, Heidelberg / Hamburg [<http://www.rosa-frank.com/start.htm>]. Abdruck mit freundlicher Genehmigung. Graphische Bearbeitung: Angela Aumann, Berlin.
- S. 25 Jane Hammond: *Scrapbook*, 2003, Dreidimensionale Collage: Tintenstrahldruck, Holzschnitt, Wasserfarben, 69,5 × 109,7 × 1,9 cm, publiziert bei Universal Limited Art Editions: Edition 43, New York 2008. © Jane Hammond. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
- S. 27 Alexander von Reiszitz: Family 49 Germany – Berlin – Teufelsberg, 5. 2. 2009, 3.45 p.m. Abdruck mit freundlicher Genehmigung, Alexander von Reiszitz, Berlin [<http://www.familyconstellationproject.com/>].
- S. 29 Alexander von Reiszitz: Family 9 Japan – Osaka, 14. 12. 2005, 8.55 p.m. Abdruck mit freundlicher Genehmigung, Alexander von Reiszitz, Berlin [<http://www.familyconstellationproject.com/>].
- S. 51 Bernice Eisenstein: *Ich war das Kind von Holocaustüberlebenden*. Berlin 2011, o. S.
- S. 54 Stéfane Mosès: *Momentaufnahmen*. Berlin 2010, S. 20 f.
- S. 56 Hans Magnus Enzensberger: *Album*. Berlin 2011, o. S.
- S. 61 André Malraux bei der Arbeit, 1953. Foto Maurice Jarnoux/Paris Match.
- S. 64 André Malraux: *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952, Abb. 318-319 (japanische Kunst der Tempyo-Zeit).
- S. 65 Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, Tafel 77. London, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.
- S. 66 André Malraux: *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952, S. 36-37 (Rodin, Heiliger Johannes der Täufer [Detail]; Donatello, Kruzifix [Detail]).
- S. 67 Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, Tafel 47 (Detail: Donatello). London, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

- S. 69 André Malraux bei der Arbeit, 1953. Foto Maurice Jarnoux/Paris Match.
- S. 81 Justinus Kerner: Collage mit Klecksographien, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Foto DLA Marbach.
- S. 82 Justinus Kerner: Albraumbewohner, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Foto DLA Marbach.
- S. 83 Justinus Kerner in Variationen, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Foto DLA Marbach.
- S. 96 Henri-François Imbert: *No pasarán, album souvenir* (F 2003) Filmstills, Montagen.
- S. 117 Rolf Dieter Brinkmann: *Schnitte*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 37.
- S. 131 *And I Still See Their Faces. Images of Polish Jews*, [<http://motlc.wiesenthal.com/site/pp.aspx?c=jmKYJeNVJrF&b=478527>, 18. 12. 2011].
- S. 135 Susan Meiselas: Mutter hält das Bild ihres toten Sohns, Sulaimana Friedhof, Irak, 1992. Aus der Ausstellung *Kurdistan: In the Shadow of History*, Susan Meiselas / Magnum Photos.
- S. 137 *Aka Kurdistan: A Place for Collective Memory and Cultural Exchange*, [<http://www.akakurdistan.com>, 27. 11. 2010].
- S. 139 *And I Still See Their Faces*, Bilder 122-126 [<http://motlc.wiesenthal.com/site/pp.asp?c=jmKYJeNVJrF&b=478653>, 18. 12. 2011].
- S. 177 Maidon Horkheimer: *Photographs*. Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. / Archivzentrum / Nachlass Horkheimer.
- S. 178 Maidon Horkheimer: *Photographs*, Seite links: »Materialism«, Seite rechts: »Idealism«; Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. / Archivzentrum / Nachlass Horkheimer.
- S. 180 Maidon Horkheimer: *Photographs*, Seite links und rechts: »Real Estate«; Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. / Archivzentrum / Nachlass Horkheimer.
- S. 182 S. 177-181: Maidon Horkheimer: Notizbuchblätter, Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. / Archivzentrum / Nachlass Horkheimer.
- S. 196 Mit Einlagen »verschmutzte« Gebetbücher: Bilder, Dankbrief, Edelweiß und ein Werbezettel für »wassertreibenden Tee« (Privatbesitz).
- S. 206 Zwei Seiten aus dem Werbeprospekt, den Mark Twain für sein Scrapbook entwarf, Virginia University Library Special Collections; vgl. Stephen Railton: *Mark Twain In His Times*, Virginia University (Online-Publikation).
- S. 209 Seitenansicht eines mit diversen *embellishments* verzierten student's scrapbook [<http://www.news.cornell.edu/stories/June07/scrapbooksKammen.html>, 18. 12. 2011].
- S. 216 Stammbucheintrag Moser, typische Form eines professoralen Eintrags aus dem früheren 18. Jahrhundert (Privatbesitz).

- S. 217 Stammbuchblätter mit standestypischen Eintragungsmustern (Privatbesitz).
- S. 242 »Rektorsmatrikel«, ältester Matrikelband des Rektors der Universität Wien, Archiv der Universität Wien (1377, UAW, Cod. M 1).
- S. 244 Aus der Universitätsmatrikel von 1609, Archiv der Universität Wien (UAW, Cod. M 5).
- S. 257 Titelblatt *La Guirlande de Julie*, 1642, Bibliothèque nationale de France.
- S. 265 *La Puce de Madame des Roches*, Paris 1582, Gordon Collection (Gordon 1582, P 84), [<http://www2.lib.virginia.edu/rmds/portfolio/gordon/literary/desroches/puce.html>]
- S. 273 Tapetenfragment mit Widmung von Friedrich Heinrich Jacobi, 14. August 1780, Gleimhaus, Halberstadt.
- S. 281 Bl. 14r »Avril«, Stammbuch der Pauline Johanna Charlotte Auguste Friederike von Haeseler (1802-1882), Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar: [http://ora-web.klassik-stiftung.de/digimo\\_online/digimo.entry](http://ora-web.klassik-stiftung.de/digimo_online/digimo.entry)
- S. 283 Bl. 31r, Stammbuch der Pauline Johanna Charlotte Auguste Friederike von Haeseler (1802-1882), Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar.
- S. 290 Hannah Höch: *Album* (1925/26), Doppelseite. Grafische Sammlung, Berlinische Galerie. Lademuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, VG BildKunst Bonn.
- S. 300 Peter Altenberg: *Semmering 1912. Ein altbekanntes Buch und ein neuentdecktes Photoalbum*, hg. v. Leo A. Lensing und Andrew Barker, Wien 2002, Doppelseite 17 u. 18 (links: »Die heilige Klara«).
- S. 304 Aus dem Album der Emilie Steffens mit Eintragungen von Robert und Clara Schumann vom 29. August 1850, Robert-Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr. 12899.
- S. 311 Wittgensteins Fotoalbum S. 37, Wittgenstein Archiv Cambridge. Portrait Margarete Stonborough und Ludwig Wittgenstein. Aus der Sammlung der Schwester Margarete stammen mehrere Fotos des Fotoalbums, ihr schenkte er das prominente Manuskript MS 142 zu Weihnachten 1937.
- S. 312 Wittgensteins Fotoalbum S. 56, Wittgenstein Archiv Cambridge. Aufnahmen vom Sognefjord in Norwegen, wo Wittgenstein eine Hütte bauen ließ. Dort schrieb er 1937 das MS 142, das er seiner Schwester geschenkt hat.
- S. 323 Zweimal Vladimir Nabokov. Links: Daniela Rippl: *Vladimir Nabokov. Leben in Bildern und Texten*, Berlin 1998, 105; rechts: Ellendea Proffer: *Nabokov. A Pictorial Biography*, Arbor 1991, 81.



## Autorinnen und Autoren

*Matthias Bickenbach* vertritt einen Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft (Ordinariat Deutsche Philologie) am Institut für Deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln. Publikationen u. a.: *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm* (2010); *Das Dispositiv des Photoalbums: Mutation kultureller Erinnerung* (2000).

*Stephanie Bung* ist Privatdozentin für das Fach Romanische Philologie und assoziiertes Mitglied am Frankreich-Zentrum der Freien Universität Berlin. Habilitationsschrift 2011: *Spiele und Ziele. Französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und Belles Lettres*. Publikationen u. a.: *Simone de Beauvoir – Schreiben zwischen Theorie und Erzählung*, hg. mit R. Weiershausen (2010).

*Georges Didi-Huberman*, Kunsthistoriker und Philosoph, ist Maître de Conférences im Centre d'Histoire et Théorie des Arts an der Pariser École des hautes études en sciences sociales (EHESS) und Honorary Member des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung in Berlin. Publikationen u. a.: *Wenn die Bilder Position beziehen* (2010); *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* (2010).

*Birgit R. Erdle* hat zurzeit den Walter Benjamin Lehrstuhl an der Hebräischen Universität Jerusalem inne. Publikationen u. a.: *Literarische Epistemologie der Zeit. Lektüren zu Kant, Kleist, Heine und Kafka* (2012); »Verstrichener Humanismus. Zum Begriff des Überlebens nach Auschwitz«, in: *Trajekte 18/9* (2009); *Mimesis, Bild, Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, hg. m. S. Weigel (1996).

*Franz M. Eybl* ist Professor für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Wien. Publikationen u. a.: »Vom Sammeln alter Bücher oder Das Einzigartige und die Masse«, in: *Seitenweise. Was das Buch ist* (2010); *Delectatio. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelhäuser und Schnabel*, hg. mit Irmgard M. Wirtz (2009); *Kleist-Lektüren* (2007); »Vom Verzehr des Textes. Thesen zur Performanz des Erbaulichen«, in: *Aedificatio. Erbauung im interkulturellen Kontext in der Frühen Neuzeit* (2005).

*Heike Gfrereis* ist Leiterin der Museumsabteilung im Deutschen Literaturarchiv Marbach (Literaturmuseum der Moderne und Schiller-Nationalmuseum), Ausstellungskuratorin und Lehrbeauftragte für Neuere Deutsche Literatur an der

Universität Stuttgart. Publikationen u. a.: »Arbeiten am unscheinbaren Exponat. Eine Theorie der Literatúrausstellung in der Praxis eines Literaturmuseums«, in: »Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen« (2011); *Schicksal. Sieben mal sieben unhintergehbare Dinge* (2011); *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, hg. mit M. Lepper (2007).

*Jane Hammond* ist eine amerikanische Künstlerin, die seit den späten achtziger Jahren regelmäßig in New York ausstellt. Einzelausstellungen in Stockholm, Paris, Barcelona, Mailand und Amsterdam; 19 Einzelausstellungen in Museen in den USA. Ihre Arbeiten sind Teil der Sammlungen von über 50 Museen. Sie wird durch die Galerie Lelong vertreten.

*Marianne Hirsch* ist William Peterfield Trent Professor of English and Comparative Literature an der Columbia University, NY und Professor am Institute for Research on Women and Gender (IRWaG). Im Jahr 2013 ist sie Präsidentin der Modern Language Association of America. Publikationen u. a.: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (1997); mit Leo Spitzer *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory* (2010); *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012).

*Ute Holl* ist Professorin für Medienästhetik am Institut für Medienwissenschaft der Universität Basel. Redakteurin der Zeitschrift für Medienwissenschaft. Publikationen u. a.: *Kino, Trance & Kybernetik* (2002); *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, hg. mit Heidenreich, Ernst (2003); »Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um!«. Modelle und Montagen filmischer Bildatlanten, in: *Der Bildatlas im Wandel der Künste und Medien* (2005).

*Ute Jung-Kaiser* initiierte die Interdisziplinären Symposien der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt a. M. und war 1983 bis 2007 ordentliche Professorin für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik in München sowie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt a. M. Publikationen u. a.: *Schumanns Albumblätter*, hg. mit M. Kruse (2006); *Intime Textkörper. Der Liebesbrief in den Künsten* (2004); »Was mir die Engel erzählen ...« *Mahlers traumhafte Gegenwelten (= Wegzeichen Musik 6)*, hg. mit M. Kruse (2011).

*Peter Keicher* ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe; 2009/10 war er Arts and Sciences-Fellow des WWTF am Institut für Philosophie der Universität Wien. Publikationen u. a.: »Vorworte und Vorwortentwürfe in Wittgensteins Nachlass«, in: *Essays on Wittgenstein and Austrian Philosophy. In Honour of J.C. Nyíri* (2004); »Die ›Helsinki-Edition‹ der Philosophischen Untersuchungen«, in: *Philosophy of the Information Society* (2007); »Wittgensteins Bücher«, in: *Schreibprozesse* (2008).

Anke Kramer ist Assistentin am Institut für Germanistik der Universität Wien. Publikationen u. a.: *Nymphen*, in: *Mythenrezeption*, hg. v. Maria Moog-Grünwald (2008); »Der große Zusammenhang der Dinge« – Zur Funktion des Eros in Fontanes »Der Stechlin«, in: *Eros – Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne* (2006).

Leo A. Lensing ist Professor of German Studies und Chair am German Studies Department der Wesleyan University, Middletown, CT. Publikationen u. a.: *Peter Altenberg. Die Selbsterfindung eines Dichters: Briefe und Dokumente 1892-1896* (2009); *Semmering 1912: ein altbekanntes Buch und ein neuentdecktes Photoalbum* (2002); *The anarchy of the imagination: interviews, essays, notes by Rainer Werner Fassbinder* (1992).

Helmut Lethen ist Direktor am Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien (IFK), Honorarprofessor am Institut für Germanistik der Universität Wien und emeritierter Professor für Neueste deutsche Literatur der Universität Rostock. Publikationen u. a.: *Neue Sachlichkeit 1924-1932: Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«* (1970/2000); *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen* (1994); *Plessners »Grenzen der Gemeinschaft«: eine Debatte* (2002); *Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit* (2006); *Unheimliche Nachbarschaften. Essays zum Kälte-Kult und der Schlaflosigkeit der philosophischen Anthropologie im 20. Jahrhundert* (2009).

Vivian Liska ist Professorin für deutsche Literatur und Literaturtheorie und Direktorin des Instituts für jüdische Studien an der Universität Antwerpen. Publikationen u. a.: *Fremde Gemeinschaft. Deutsch-jüdische Literatur der Moderne* (2011); *When Kafka Says We. Uncommon Communities in German-Jewish Literature* (2009); mit E. Meyer: *What Does the Veil Know?* (2009); mit A. Eysteinson: *Modernism. A Comparative History of Literatures in European Languages* (2 Bde. 2007).

Kurt Mühlberger ist Dozent für Österreichische Geschichte an der Universität Wien, Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte (GUW) und der Österreichischen Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte (ÖGW). Er war von 1983 bis 2010 Leiter des Archivs der Universität Wien und ist Mitherausgeber der Schriftenreihe des Universitätsarchivs. Publikationen u. a.: *Palast der Wissenschaft. Ein historischer Spaziergang durch das Hauptgebäude der Alma Mater Rudolphina Vindobonensis* (2007); mit M. Niederkorn: *Die Universität Wien im Konzert europäischer Bildungszentren, 14.-16. Jh.* (2010), *Die Matrikel der Universität Wien 7: 1715/16-1745/46* (2011); *Matricula Facultatis Juristarum Studii Viennensis 1: 1402-1442* (2011).

*Annegret Pelz* ist Professorin für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Wien. Publikationen u. a.: »The Power of Tables«, in: *Jaqueline Hassink. The Table of Power 2* (2012); »Archiviertes Archiv. Ilse Aichingers private Fotoalben lesen«, in: *Absprung zur Weiterbesinnung. Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger* (2011); »Lose Vereinigung. Mappenwerk«, in: *verschiedene sätze treten auf. Intermedien der Wiener Gruppe* (2008); *Tischszenen. Inszenierung und Verobjektivierung des Schreibens in der Moderne* (Habilitationsschrift 2003); »Von Album bis Zettelkasten. Museums-Effekte im Text«, in: *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen* (2001).

*Ute Pott*, Literaturwissenschaftlerin, ist Direktorin der Forschungsstätte und des Museums Gleimhaus in Halberstadt. Publikationen u. a.: *Das Jahrhundert der Freundschaft. Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen* (2004); Beiträgerin und Herausgeberin mehrerer Bände der Schriftenreihe des musealen Netzwerks *Sachsen-Anhalt und das 18. Jahrhundert* (2009 ff.).

*Eva Raffel* ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar für Betreuung und Erschließung der umfangreichen Stammbuchsammlung. Publikationen u. a.: *Galilei, Goethe und Co. Freundschaftsbücher der Herzogin Anna Amalia Bibliothek – Ein Immerwährender Kalender* (2012); *In ewiger Freundschaft: Stammbücher aus Weimar und Tübingen*, hg. mit Domka, Schäfer, Wiegmann (2009); »Vigilando ascendimus oder: Lohnt sich die Liebe zum alten Buch?«, in: »Gewickelt auf Büchern«. *FS Gerhard Brinkhus* (2008); »In Europa gedruckt, in Weimar gesammelt«, in: *Europa in Weimar: Visionen eines Kontinents* (2008); *Welt der Wiegendrucke. Die ersten gedruckten Bücher der Herzogin Anna Amalia Bibliothek* (2007); *Vertraute Fremde. Das östliche Judentum im Werk von Joseph Roth und Arnold Zweig* (2002).

*Alexander von Reiswitz* ist Architekt und Fotograf, lebt und arbeitet in Berlin. Architekturprojekte u. a.: Botschaft der Republik Elfenbeinküste in Berlin 2004–2006. Seit 2006 ausschließlich als Fotograf tätig. Freie Fotografieprojekte u. a.: *Zoogestalten, Animal Stars, Alte Meister, Family Constellation Project*. Seit 1990 Ausstellungen im In- und Ausland u. a. *Zoogestalten* (Berlin 2003, Tokio 2005, Art-Fair Köln 2003), *Zwischen innen und außen* (Berlin 1998/99).

*Werner Wilhelm Schnabel* ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft am Department Germanistik und Komparatistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Redakteur der Datenbank von Stammbüchern und Stammbuchfragmenten *Repertorium Alborum Amicorum*, außerdem Mitarbeiter im OTKA-Projekt der Universität Szeged *IAA – Inscriptiones Alborum Amicorum. Datenbank der Hungarica-Eintragungen in Stammbüchern aus dem 16./18. Jahrhundert*. Publikationen u. a.: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahr-*

hunderts (2003); *Texte Bilder Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit*, hg. mit Rohmer, Witting (2000); *Die Stammbücher und Stammbuchfragmente der Stadtbibliothek Nürnberg*, 3 Bde. (1995).

Monika Seidl ist Professorin am Institut für Anglistik und Amerikanistik und Vizestudienpräses der Universität Wien. Publikationen u. a.: *Raymond Williams – towards cultural materialism: an introduction*, hg. mit Horak, Grossberg (2010); *Original Renewal. Retroactive Performativity and the Adaption of Classics* (2009); »Bildmedien + Medienbildung = Bildmedienbildung«, in: *Konzepte einer Weiterbildungsreihe. Medienbildung in Österreich* (2008).

Gisela Steinlechner ist Literaturwissenschaftlerin und Kulturpublizistin. Zahlreiche Beiträge zu bildender Kunst, Literatur und Alltagskultur. Publikationen u. a.: *Fallgeschichten. Krafft-Ebing, Panizza, Freud, Tausk* (1995); *Freuds Pompejanische Muse. Beiträge zu Wilhelm Jensens Novelle »Gräfin«*, hg. mit Rohwasser, Vogel, Zintzen (1996); »Tägliche Übung mit MEHR-ZWECK-WAFFE«, in: *Dunkelschwestern. Annemarie von Matt – Sonja Sekula* (2008); »Bilder aus der Matratzengruft. Zu den Zeichnungen des Anstaltspatienten Oskar Voll«, in: *Weltwandler. Die Kunst der Outsider* (2010).

Anja Tippner ist Professorin für Slawistische Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg. Zuvor war sie Professorin für Slawistische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Paris-Lodron-Universität Salzburg. Jüngste Publikationen: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*, hg. mit Ch. Laferl (2011); *Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag* (2009); *Alterität, Übersetzung und Kultur: Čechovs Prosa zwischen Russland und Deutschland* (1997).

Ulrike Vedder ist Professorin für Neuere deutsche Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart / Theorien und Methoden der literaturwissenschaftlichen Geschlechterforschung an der Humboldt-Universität zu Berlin. Publikationen u. a.: (Hg.) *Literarische Dinge* (= *Zeitschrift für Germanistik*, H. 1/2012); »Auktionskatalog, Fotoroman, Liebesinventar. Vom Wert der Dinge in Leanne Shaptons »Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung ... ««, in: »High« und »low«. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur* (2012); *Das Testament als literarisches Dispositiv im 19. Jahrhundert* (2011); *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, mit Parnes, Willer (2008); *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, hg. mit Ecker, Stange (2001).

Margarete Zimmermann ist Professorin für Französische und Vergleichende Literaturwissenschaft und Direktorin des Frankreich-Zentrums der Freien Universität Berlin. Publikationen u. a.: (Hg.) »Ach, wie güt schmeckt mir Berlin«: *Französische*

*Passanten im Berlin der zwanziger und frühen dreißiger Jahre* (2010); *Du Silence à la Voix – Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, hg. m. R. Böhm (2010); *Höfe – Salons – Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, hg. mit G. Stedman (2007); *Salons der Autorinnen. Französische ›dames de lettres‹ vom Mittelalter bis zum 17. Jh.* (2005).

# Register

- Adorno, Gretel 174  
Adorno, Theodor W. 107, 152, 172,  
174, 189  
Agamben, Giorgio 36 ff.  
Aichinger, Ilse 41, 49 f.  
Akerman, Chantal 90  
Albera, François 69  
Altenberg, Peter 19, 297 ff., 302  
Andruchowytsch, Juri 146 f  
Angennes, Julie d' 257, 266  
Anzengruber, Ludwig 198, 200 f  
Arendt, Hannah 50  
Aristoteles 38  
Arnim, Achim von 16, 78 ff.  
Aubert, Marcel 61  
Aurifaber, Johann 220  
Auster, Paul 11
- Bal, Mieke 44, 53, 144, 329  
Barthes, Roland 8 f., 20, 41 f., 50, 52,  
57, 79, 132, 157 f., 187, 321, 325,  
332 f.  
Bataille, Georges 70  
Baudrillard, Jean 156  
Bazin, André 92, 156, 165  
Beccaria, Angela Bianca 261 f.  
Beethoven, Ludwig van 299, 304 f.,  
308  
Belting, Hans 156, 164, 166  
Benjamin, Walter 12, 41 ff., 50, 62,  
69, 70 ff., 84, 89 ff., 93, 104, 108 f.  
Benn, Gottfried 76  
Benzler, Johann Lorenz 273, 276  
Berger, Harry 332  
Bergmann, Harald 118 ff.  
Bertuch, Justin Friedrich 279  
Beuret, Albert 62  
Bickenbach, Matthias 42, 319  
Bitow, Andrej 50  
Blanchot, Maurice 71  
Blixen, Tania 95, 99  
Blossfeldt, Karl 296  
Blumenberg, Hans 35  
Bogatzky, Carl Heinrich von 233
- Boltanski, Christian 160  
Bonaparte, Napoleon 299  
Böttger, Klaus 303  
Bouglé, Célestin 169  
Bourgeois, Louise 254 f.  
Boyd, Brian 324, 327  
Boym, Svetlana 138  
Brentano, Bettina 78  
Brentano, Clemens 78, 198  
Brinkmann, Rolf Dieter 16, 110-122  
Bromberg, Zahava 132  
Busch, Wilhelm 74  
Byron, George Gordon 282
- Cailler, Suzanne 265  
Carrasco, Juan 100  
Cassirer, Ernst 64  
Chancel, David Alexandre 279  
Chapelain, Jean 256, 259, 261  
Charbonneaux, Jean 61  
Chezy, Helmine von 80  
Chodowiecki, Daniel 78  
Cicero, Marcus Tullius 10  
Clermont, Claude-Catherine de 255,  
263, 266 f.  
Corino, Karl 326  
Corvinus, Andreas 213  
Cuspinian, Johannes 213
- Daston, Lorraine 164  
Dasypodius, Georg 213  
Dean, Tacita 125  
Delbrück, Johann Friedrich Gottlieb  
274 f.  
Deleuze, Gilles 90  
Denis, Delphine 260  
Derrida, Jacques 103, 106, 126  
Didion, Joan 115  
Disdéri, André Adolphe-Eugène 107  
Döblin, Alfred 76  
Dohm, Betty 276  
Dohm, Wilhelm 274, 276  
Donatello 67  
Dorsch, Johann Christoph 237

- Dubuffet, Jean 67  
 Durant, Sam 125
- Eberhard, Johann August 274 f.  
 Eco, Umberto 49, 56 f.  
 Edwards, Elizabeth 138  
 Eichendorff, Joseph von 78, 198  
 Eich, Günter 148  
 Einstein, Carl 70  
 Eisenstein, Bernice 21, 41, 50  
 Ājzenštejn, Sergej Michajlovič 324  
 Eliach, Yaffa 127  
 Élısséeff, Vadime 61  
 Engelsing, Rolf 191  
 Enzensberger, Hans Magnus 40, 44,  
 55 ff., 88  
 Ernst, Max 91  
 Eschenbach, Wolfram von 56
- Feldmann, Hans-Peter 77  
 Fetz, Bernhard 321  
 Fiesque, Comte de 261  
 Fischer, Gottlob Nathanel 274  
 Forster, Kurt W. 77  
 Foster, Hal 125 ff.  
 Foucault, Michel 44 f., 72, 125  
 Franco, Francisco 101  
 Frank, Rosa 22  
 Frank, Silvia 194  
 Freiligrath, Ferdinand 80  
 Freud, Sigmund 89, 101  
 Freund, Gisèle 322, 329 f.  
 Friedrich, Caspar David 95  
 Füssli, Johann Heinrich 80
- Gade, Niels Wilhelm 306  
 Galison, Peter 164  
 Galton, Francis 317  
 Genazino, Wilhelm 40, 50  
 Geyrhalter, Jutta 203  
 Ginzburg, Carlo 101  
 Girard, Françoise 61  
 Giuriato, Davide 43  
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 18,  
 271-276  
 Godard, Jean-Luc 90  
 Goethe, Johann Wolfgang von 42,  
 44, 78, 116, 190, 195, 198 f.,  
 277-281, 307
- Goetz, Rainald 145 f.  
 Gondi, Albert de 255, 266  
 Goya, Francisco de 68  
 Granger, James 205  
 Grass, Günter 47  
 Greenberg, Judith 140  
 Greno, Franz 56  
 Grill, Oskar 298  
 Grimm, Jacob und Wilhelm 78, 195  
 Grossman, Henry 330  
 Guazzo, Stefano 261 f.  
 Guibert, Hervé 13  
 Gumbrecht, Hans Ulrich 203  
 Gutzkow, Karl 191
- Haeseler, Berta Eleonore von 282  
 Haeseler, Pauline Johanna von 279,  
 281, 283  
 Hähle, Johannes 160 f., 163, 165  
 Hahn-Hahn, Ida Gräfin 80  
 Haller, Harry 76  
 Harkeel, Virginie von 285  
 Harrison, Robert 155  
 Hauffe, Friederike 85 f.  
 Heartfield, John 125  
 Hebbel, Friedrich 150  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 70 f.  
 Heidegger, Martin 152  
 Heine, Heinrich 84, 199, 201  
 Heinse, Wilhelm 272  
 Helfand, Jessica 111, 204, 206 f., 209  
 Herder, Johann Gottfried 272  
 Herodot 208  
 Herwegh, Emma 80  
 Hesse, Hermann 76, 303 f.  
 Heuberger, Hans Karl 80  
 Hirschhorn, Thomas 125  
 Hirsch, Marianne 154, 158 f., 165 ff.,  
 330, 333  
 Höch, Hannah 12, 18 f., 176, 289,  
 292-296  
 Hofmann, Werner 294  
 Hölderlin, Friedrich 85  
 Holm, Christiane 147  
 Holz, Arno 200  
 Horkheimer, Maidon 17, 168-176,  
 184, 186 f., 189 f.  
 Horkheimer, Max 168-175, 184 ff.,  
 188 ff.



- Horn, Karl Friedrich 278, 282  
 Huet, Daniel 258  
 Hunt, Leigh Ina 204 f., 207, 209  
 Hussein, Saddam 128, 133
- Imbert, Henri-François 16, 91 f., 95,  
 97-106  
 Ivens, Joris 90
- Jacobi, Friedrich Heinrich 274 f.  
 Jacobi, Johann Georg 272  
 Jacobi, Susanna Helena 275  
 James, Henry 209  
 Jarnoux, Maurice 60, 68  
 Jarry, Nicolas 257  
 Jean Paul 86, 195  
 Jenkins, Henry 207  
 Jirgl, Reinhard 47 f.  
 Jünger, Ernst 76
- Kabakov, Ilya 10, 50, 53  
 Kafka, Franz 35, 38 f., 85, 108 f., 326  
 Kainrath, Anton 195 f.  
 Kainrath, Jakob 195  
 Kainrath, Josefa 196  
 Kainrath, Leopold 195  
 Karsch, Anna Louisa 272  
 Kaußen, Wolfgang 56  
 Kazenberger, Kilian 195  
 Kemp, Wolfgang 20  
 Kerner, Justinus 16, 75, 80, 84 f., 88  
 Kerner, Theobald 75, 80, 84  
 Keuken, Johan van der 90  
 Kilian, Lucas 78  
 Klarsfeld, Serge 126  
 Kleist, Ewald Christian von 271  
 Kleist, Heinrich von 78, 95, 195  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 272  
 Kluge, Alexander 189  
 Knecht, Joseph 76  
 Knoch, Habbo 157  
 König, Kaspar 77  
 Köpken, Friedrich 274, 276  
 Kopp, Renate 203  
 Kracauer, Siegfried 76, 89, 94, 99 f.,  
 174  
 Kremer, Joseph 201  
 Kühn, Christian Gottlieb 279, 283  
 Kulešov, Lev 324
- Lantier, Raymond 61  
 Lanzmann, Claude 105  
 Latour, Bruno 41, 105  
 La Trémoille, Duchesse de 259  
 Le Corbusier 70  
 Lehmann, Hans-Thies 118, 120  
 Le Poulchre, François 265  
 Lessing, Gotthold Ephraim 273 ff.  
 Leuchsenring, Franz Michael 274 f.  
 Levi, Primo 50  
 Lévi-Strauss, Claude 77  
 Lichtenberg, Georg Christoph 35 f.,  
 38, 55, 95  
 Liszt, Franz 200  
 Loewy, Hanno 166  
 Loraux, Nicole 52  
 Löwenthal, Leo 174, 188  
 Loynes, Antoinette de 263, 264  
 Luther, Martin 44, 78, 86, 213, 219,  
 220
- Mallarmé, Stéphane 8, 42, 95  
 Malraux, André 16, 59-73  
 Mann, Heinrich 76  
 Marcuse, Herbert 174, 187 f.  
 Marker, Chris 90  
 Márton, László 21  
 Marx, Karl 91  
 Mauthner, Fritz 114 f.  
 McCarthy, Mary 327  
 Meiselas, Susan 127-130, 133, 135 f.,  
 141  
 Melanchthon, Philipp 44, 219 f., 237  
 Melville, Herman 95  
 Menasse, Robert 143  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 308  
 Mengele, Josef 132  
 Merkert, Jörn 295  
 Merckhl, Joseph 195  
 Merzeau, Louise 62 f.  
 Michaelis, Johann Benjamin 272  
 Michelangelo 60  
 Mitchell, William John 93  
 Mladić, Ratko 45  
 Moatti, Christiane 62 f., 71  
 Moholy-Nagy, László 70  
 Montausier, Marquis de 257, 261 f.  
 Morel, Camille de 263 f.  
 Morel, Jean de 255, 263 f.

- Mörike, Eduard 76  
 Moritz, Karl-Philipp 116  
 Mosebach, Martin 76, 197, 199  
 Mosès, Stéfane 53  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 308  
 Mozzuchin, Ivan 324  
 Müller, Herta 148  
 Müller, Johannes von 274 f.  
 Musil, Robert 48, 326
- Nabokov, Vera 327, 332  
 Nabokov, Vladimir 19, 95, 320-327,  
 329-334  
 Nachtigal, Johann Carl Christoph 274  
 Nähr, Moritz 310, 317  
 Nedo, Michael 309 f., 313, 317  
 Niemeyer, August Hermann 274 f.  
 Niendorf, Emma 84  
 Nora, Pierre 52
- Olzakowska, Zofia 139 ff.  
 Ondaatje, Michael 208  
 Ozenfant, Amadé 70
- Pabel, Hilmar 161  
 Paik, Nam June 95  
 Pallard, Augusta Suzanne 278 f., 281  
 Pallard, François-Auguste 278  
 Panhans, Klara 298 f., 302  
 Panowsky, Erwin 64  
 Parrot, André 61  
 Parry, Roger 62  
 Pascal, Fania 311, 316  
 Pasquier, Étienne 266  
 Pattison, Gilbert 311  
 Paulme-Schaeffner, Denise 61  
 Pawlowna, Carl Friedrich 278  
 Pawlowna, Maria 278  
 Pazzini, Karl-Josef 152 f.  
 Penn, Irving 329  
 Pestalozzi, Johann Heinrich 78  
 Philipp II., Herzog von Pommern 224  
 Pirckheimer, Willibald 213  
 Pogwisch, Ulrike von 281  
 Poiret, Pierre 86  
 Pollock, Andrée 174  
 Pollock, Carlota 174  
 Pollock, Friedrich 169, 172, 174 f.,  
 185, 187
- Pomian, Krzysztof 17, 143, 144  
 Ponge, Francis 11  
 Prince, Richard 125  
 Proffer, Ellendea 320 ff., 324, 326, 333  
 Pröhle, Heinrich 272 f.  
 Pückler-Muskau, Hermann Fürst von  
 44
- Quincy, Quatremère de 151
- Rabel, Daniel 258  
 Rambouillet, Marquise de 256, 258,  
 261 f., 268  
 Ramler, Karl Wilhelm 271  
 Raphael, Max 189 f.  
 Rapin, Nicolas 264 f.  
 Rauschenberg, Robert 125  
 Rehbein, Wilhelm 281  
 Reifarth, Dieter 163  
 Rembrandt 78  
 Richter, Gerhard 125  
 Richter, Ludwig 307  
 Riemer, Friedrich Wilhelm 281  
 Rippl, Daniela 320-331, 333  
 Ritter, Henning 11  
 Robert, Nicolas 257 f.  
 Roches, Catherine des 255, 263, 265 f.  
 Roches, Madeleine des 255, 263, 265 f.  
 Rodchenko, Alexander 125  
 Rodin, Auguste 67  
 Rörer, Georg 220  
 Rouch, Jean 90  
 Runge, Philipp Otto 78  
 Rygulla, Ralf-Rainer 111
- Sachs, Hans 78  
 Salomon, Charlotte 50  
 Sand, George 80  
 Saxl, Fritz 64  
 Scaliger, Joseph Justus 265  
 Schiele, Egon 299  
 Schiller, Friedrich 12  
 Schlegel, Friedrich 119  
 Schmidberger, Wilfried 56  
 Schmidt, Arno 47 f.  
 Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 163  
 Schnabel, Werner Wilhelm 44, 192,  
 213 ff., 218-234, 238, 269, 274, 278  
 Schopenhauer, Adele 279

- Schulz, Bruno 50  
 Schumann, Clara 303, 305-308  
 Schumann, Robert 8, 303-308  
 Schwab, Gustav 77  
 Schwitters, Kurt 125  
 Sebald, Winfried Georg 40, 48, 77, 80  
 Sedlaczek, Markus 22, 70, 73  
 Seneca 213  
 Serres, Michel 41, 203  
 Seume, Johann Gottfried 272  
 Simove, Sheridan 11  
 Šklovskij, Viktor 48  
 Smith, Paul 11  
 Sontag, Susan 328, 333  
 Soustelle, Jacques 61  
 Spitzer, Leo 21  
 Stäheli, Urs 202  
 Steffens, Emilie 304, 306  
 Stiegler, Bernd 153  
 Stifter, Adalbert 149 f.  
 Stonborough, Margarete 310, 313,  
 317  
 Tallemant des Réaux, Gédéon 256,  
 258 f.  
 Tappe, Horst 322, 329  
 te Heesen, Anke 171, 174, 176, 292  
 Tencer, Golda 127-130, 132 f., 140 f.  
 Tieck, Ludwig 78  
 Tomaševskij, Boris 331  
 Toussaint, Johann Peter 197  
 Treichel, Hans-Ulrich 153 f.  
 Tura, Cosmè 299  
 Twain, Mark 11, 17, 75, 111, 206,  
 209 f.  
 Ugrešić, Dubravka 41, 45, 48 ff.  
 Uhland, Ludwig 305  
 Unterweger, Ursula 203  
 Unterweger, Wolf-Dietmar 203  
 Valéry, Paul 151 f.  
 Vandier, Jacques 61  
 Villeroi, Madame de 269  
 Vismann, Cornelia 55  
 Voß, Johann Heinrich 272 f.  
 Vulpius, Christian August 277  
 Wagenbach, Klaus 326  
 Wagner, Christian Ulrich 277  
 Wagner, Monika 159 f.  
 Waiblinger, Wilhelm 85  
 Walden, Gerd 310, 313 f.  
 Wall, Jeff 138  
 Warburg, Aby 16, 64-72, 75, 79, 84,  
 86 f.  
 Warhol, Andy 77  
 Wegner, Carl von 284  
 Wegner, Olga von 284  
 Wegner, Wassili von 285  
 Weichardt, Karl Otto Friedrich 284  
 Weil, Anita 184  
 Weil, Felix 172, 174, 184  
 Wieland, Christoph Martin 272  
 Wiesel, Elie 50  
 Wilder, Billy 189  
 Wilson, Edmund 327  
 Wimmer, Gottlieb August 197  
 Wittgenstein, Ludwig 7, 19, 309-318  
 Wölfflin, Heinrich 65  
 Wolf, Hugo 299  
 Woodmansee, Martha 20  
 Zawadzka, Sabina 140  
 Zola, Émile 48  
 Zonshtajn, Cypora 139 f.  
 Zonshtajn, Rachela 139 f.  
 Zweig, Arnold 46 f., 50, 52