

**FOTOGRAFIE ALS LITERARISCHER METAPHERNFUNDUS
IN NINO HARATISCHWILIS ROMAN *DAS MANGELNDE LICHT***

Ralitsa Ivanova

Hll.-Kyrill-und-Methodius-Universität in Veliko Tarnovo (Bulgarien)

**PHOTOGRAPHY AS A TREASURY OF LITERARY METAPHORS
IN NINO HARATISCHWILI'S NOVEL *LACK OF LIGHT***

Ralitsa Ivanova

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo (Bulgaria)

doi.org/10.60055/GerSk.2023.3.177-192

Abstract: Längst hat die alltägliche Präsenz der visuellen Medien die Wahrnehmungsformen des Menschen beeinflusst und zu Verschiebungen in der Hierarchie der Darstellungs- und Kommunikationsformen geführt. Im Kontext dieses *visual turn* untersucht der vorliegende Beitrag die literarische Metaphorisierung der Fotografie in Nino Haratischwilis Roman *Das mangelnde Licht*. Erörtert werden verschiedene metaphorische Spielarten des fotografischen Mediums sowie dessen Überlappung mit der Technik des Restaurierens und des Zeichnens.

Schlüsselwörter: literarische Mataphorisierung der Fotografie, Realismus-Konzepte, Nino Haratischwili, *Das mangelnde Licht*

Abstract: The everyday presence of visual media has long influenced human perception and led to shifts in the hierarchy of representation and communication forms. In the context of this *visual turn*, the present article focuses on the literary metaphorization of photography in Nino Haratischvili's novel *Lack of Light*. Various metaphorical concepts of photography and their overlap with the techniques of restoration and drawing are discussed.

Keywords: photography as a metaphor in literature, concepts of realism, Nino Haratischvili, *Lack of Light*

Fotografie als literarische Metapher

Der deutsche Medienwissenschaftler Bernd Stiegler hat in Anlehnung an Hans Blumenbergs Metapherntheorie versucht, „die Photographiegeschichte als Metapherngeschichte im weiteren Sinne kulturanthropologisch zu positionieren“ (Stiegler 2018, 5). Dabei betrachtet er sie als eine „besondere Form des Bilddenkens: des Denkens von [bzw. über] und des Denkens in Bildern [d.h. das Erdenken von Bildern]“. Beide versteht er als

Modi der Auseinandersetzung des Menschen mit der Wirklichkeit. Weiter geht er auf die Frage ein, welche Rolle die Fotografie in den *visual cultures* spielt, wobei er zu folgender Schlussfolgerung kommt:

Die besondere Metaphorizität der Photographie ist auch dadurch begründet, daß die Photographie seit ihren Anfängen in prekärer Weise ambivalent ist. Sie wurde immer als Mortifikation und Vivifikation, als Wahrheit und Lüge, als Auslöschung und Rettung angesehen und beschrieben. Die Disponibilität der Photographie für Metaphern ist Ergebnis dieser eigentümlichen Offenheit wie auch eine Reaktion auf sie: Die Metapher nutzt diese Offenheit und schränkt sie zugleich ein. Dabei hat sie ein janusköpfiges Antlitz: Einerseits verstellt sie das, was gezeigt wird, indem sie auf anderes verweist und das Dargestellte als anderes zeigt; andererseits bringt sie aber etwas zum Erscheinen, was sonst unsichtbar geblieben wäre, nämlich die Verzahnung des Dargestellten mit der Tradition, seine Verankerung in einer Geschichte. (Stiegler 2018, 7)

Als Reflexionsmedium obliegt der Fotografie die Fähigkeit, die Wirklichkeit in Bildern zu fassen. Darüber hinaus wohnt ihr aber auch das Vermögen inne, „Ambivalenzen in Bildern zu überführen und damit zugleich operationabel zu machen“ (Stiegler 2018, 7). Daher sind diese nicht als „einfache Illustrationen“ anzusehen, sondern als „Formen eines Bilddenkens, dem es nicht allein auf die Deixis, das Zeigen ankommt, sondern das anhand von Metaphern konfligierende Bereiche koexistieren läßt“ (Stiegler 2018, 8). In seiner Studie *Photo-Fiktion. Fotografien als Wirklichkeitssimulatoren in literarischen Texten* (2021) definiert Stiegler die Fotografien als „mobile bedeutungsoffene Realitätsmarker“ (Stiegler 2021, 120), deren Attraktivität für literarische Texte daher röhrt, dass man mit ihnen „spielen und dabei den „effect de réel“ (Barthes) mitverbuchen kann.

Auf dieses spielerische Potenzial fotografischer Bilder innerhalb literarischer Darstellungen verweist auch Monika Schmitz-Emans in ihrer Studie *Literarische Bilder der Photographie. Zu metaphorischen Prozessen im Spannungsraum zwischen Sprache und Visualität*. Darin stellt sie die Fragen, ob die Bilder und Bildmedien die Hegemonie der Sprache und ihrer Medien gebrochen haben sowie wo und unter welchen medialen Rahmenbedingungen sich Bedeutung konstituiert. In ihrer Ausganshypothese behauptet sie, dass literarische Texte Bilder, Bildmedien und Bilderzeugungstechniken in Metaphern verwandeln, um diese Metaphern in den Dienst ihrer eigenen thematischen Interessen einzuspannen.

Mit neuen optischen Medien, Bilderzeugungstechniken und visuellen Darstellungs- oder Simulationsverfahren wird der Literatur ein neues oder erweitertes Reservoir an Spiegeln – ein angereicherter Metaphernfundus – bereitgestellt, mit deren Hilfe sie es unternehmen kann, den Welt- und Selbstbezug des Menschen zu modellieren. Die Modellierung selbst findet aber im Medium sprachlicher Darstellung statt. (Schmitz-Emans 2008)

In diesem Sinne spricht Schmitz-Emans von einer „Erfindung der Photographie im Medium sprachlicher Analogisierungen und Gleichnisse“ (ebd.) und benennt im Anschluss daran verschiedene Konzepte für eine literarische Metaphorisierung der Fotografie – z. B. die Fotografie als ein „Medium der Konservierung von Momenten, der Aufhebung von Zeit oder der Begründung eines externalisierten Gedächtnisses“ (ebd.) – und erörtert sie anhand ausgewählter Beispiele aus der italienischen, französischen und deutschen Literatur.

Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, ausgehend von Stieglers und Schmitz-Emans' theoretischen Überlegungen der Metaphorisierung der Fotografie in Nino Haratischwilis Roman *Das mangelnde Licht* (2022) nachzugehen. Bezüge zu bereits vorhandenen Analysen des Verhältnisses von Fotografie und Literatur in der Gegenwartsliteratur werden absichtlich ausgespart, denn dies wäre bei den vorgegebenen Richtlinien für den Umfang des Beitrags nicht realisierbar. Dennoch lässt sich vorab zur Orientierung eine kurze Kontextualisierung der Untersuchung innerhalb des Forschungsfeldes vornehmen. Besonders aufschlussreich erscheint diesbezüglich der von Daniel Fulda diagnostizierte grundlegende Wandel im Umgang der Literatur mit dem fotografischen Medium seit dem Ende des 20. Jahrhunderts: „Das Novum ist, dass die unbestreitbare Referentialität der Photographie nicht länger als „Anderes“ der Literatur und damit als Widersacher oder als Widerlager der literarischen Fiktion begriffen wird, sondern als Stütze einer [...] Literatur, die deren semiotische Möglichkeiten erweitern kann.“ (Fulda 2009, 410) Ihr wird zugestanden, „etwas zu leisten, was die Literatur nicht vermag, wovon sie aber profitieren kann – nicht durch Abgrenzung, sondern durch Anschluss“ (Fulda 2009, 409). In genau diesen Kontext ist auch Haratischwilis Roman zu platzieren, denn er handelt von der Konfrontation mit analogen Fotografien, welche als produktiver Anlass zu einem mehr und mehr imaginierenden Erzählen dienen, wie das im Laufe der Analyse zu zeigen sein wird. Zu diesem Zweck richtet sich die Komposition des Beitrags nach den Blickwinkeln beider Protagonistinnen Dina und Keto, da erstere eine Fotografin ist, mit deren Bilder sich die zweite als Ich-Erzählerin im Roman auseinandersetzt.

Das mangelnde Licht

In diesem Werk wendet sich die Autorin, eine gebürtige Georgierin, der jüngsten Geschichte ihres Heimatlandes zu. Die Handlung verfolgt die Lebensgeschichte von vier Schulfreundinnen über einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren. Sie setzt 1987 mit einem Jugendstreich an – vier junge Mädchen betreten in einer nächtlichen Aktion durch ein Durchschlupfloch den Botanischen Garten in Tbilissi, um dort in einen Wasserfall zu springen.

Dieses befreiende Abenteuer schweißt ihre Freundschaft. Dina, die eigentliche Anstifterin des draufgängerischen Akts wird später eine Kriegsfotografin, welche die Unruhen der georgischen Nachwendezeit und den Krieg in Abchasien dokumentiert und sich ein Jahr darauf unter der Last des Gesehenen erhängt. Keto, aus deren Perspektive erzählt wird, entwickelt sich zu einer anerkannten Restauratorin, deren berufliche Laufbahn sie nach Istanbul, Dresden, Amsterdam und Venedig führt, wodurch sie die traumatisierenden Erlebnisse aus ihrer Jugend überwindet. Ira absolviert ein Jura-Studium in den USA und kehrt zurück, um die Kriminalität in ihrem Land zu bekämpfen und trotz fulminanter Erfolge wieder nach Amerika zu gehen, wo sie ihre lesbische Sexualität frei ausleben kann. Die letzte in der Reihe – Nene – verbleibt in den patriarchalen Strukturen ihres kriminellen Familienclans, entwickelt jedoch mit der Zeit ihre eigenen subversiven Strategien, um sich dagegen zu wehren.

2019 treffen sich die drei Überlebenden in Brüssel anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit den berühmten und ikonischen Bildern ihrer toten Freundin. „Diese Bilder hier erzählen unsere Geschichten, wir sind Protagonisten und Beobachter zugleich. Wir haben unsere Geschichte akzeptiert, wir haben uns den Toten gestellt, wir sind bereit, ihnen den erforderlichen Tribut zu zollen.“ (Haratischwili 2021, 628), stellt die Ich-Erzählerin Keto rückblickend fest. An diesem Kommentar wird die Hauptfunktion der ausgestellten Fotografien deutlich. Sie dienen in erster Linie als Realismus-Indikatoren, anhand derer die Protagonistinnen im Erinnerungsvorgang sich der eigenen traumatischen Vergangenheit vergewissern und stellen. Dadurch wird die memoriale Funktion der Fotos emphatisch herausgestellt, welche bereits Aleida Assmann auf den engen biografischen Bezug der Betrachter zu den Bildern zurückgeführt hat.¹ Für die Autorin selbst verwandeln sich die Fotografien in einen helfenden Stimulus des Erzählens², denn die Ausstellung gibt den drei Freundinnen den Anlass, sich selbst zu begegnen und ihre angestauten Differenzen und Konflikte abzuarbeiten. Während des Events können sie nicht umhin, miteinander ins Gespräch zu kommen. Da sie jedoch nicht nur Beobachterinnen, sondern zugleich auch Motive der ausgestellten Fotos sind, müssen sie noch enger zusammenhalten, um sich vor dem Publikum zu schützen, von dem sie auf den Bildern immer wieder erkannt und daraufhin angesprochen

¹ Nur wenn im Betrachter anhand der Bilder Erinnerungen an Selbsterlebtes erweckt werden, kann von einer memorialen Funktion der Fotos die Rede sein. Andernfalls bleiben diese stumm, denn niemand kann etwas zu ihnen sagen. (Näheres dazu vgl. Assmann 2006, 92).

² In ihrer Zürcher Lesung vom 25.05.2022 erklärt Nino Haratischwili explizit, was Sie zur Wahl der Fotoausstellung zum Ausgangspunkt der Handlung motiviert hat. Sie habe nach einem Ereignis gesucht, das die auseinander gekommenen Freundinnen zusammenbringen und gleichzeitig versöhnen könnte. In Erwägung kamen zuerst eine Hochzeit oder ein Begräbnis. Letztendlich fiel die Entscheidung auf die Fotoausstellung, da diese, so die Autorin, „wie ein Puzzle das Gesamtbild plötzlich ergeben hat“ und die reibungslose Anbindung der Gegenwarts- an die Vergangenheitsebene ermöglicht hat.

werden. Besonders die introvertierte Keto tut sich damit sehr schwer, weil sie die ausgelöste Erinnerung als sehr schmerhaft empfindet und sich scheut, da so exponiert zu sein. Die Ausstellung empfindet sie als „eine einzige Totenwache, eine einzige Trauerfeier“ (Haratischwili 2022, 161), was die memento-mori-Idee ins Spiel bringt. Diesen besonderen Bezug der Fotografie zum Tod hat bereits Roland Barthes in seiner bahnbrechenden Studie *Die helle Kammer* betont. Darin verweist er darauf, dass der Bestätigungscharakter der Fotografie nicht auf die Gegenwart, sondern eher auf die Vergangenheit bezogen ist, die „Emanation des Referenten“ wird von ihm als eine gewesene und das „Es-ist-so-gewesen“ bzw. „das Unveränderliche“ als „das Noema der Photographie“ bezeichnet. (Barthes 1989, 99) Eine Fotografie vermag demnach das auf ihr Festgehaltene nicht lebendig zu erhalten, viel mehr indiziert sie seine Abgeschiedenheit bzw. seinen Tod. Für die Ich-Erzählerin Keto entpuppen sich die Bilder im Kontext dieser Unveränderlichkeit als „zum Gegenstand gewordenen Beweis unseres [ihres] demolierten, verwundeten Lebens“ (Haratischwili 2022, 653), was sie immer wieder auf Fluchtgedanken bringt und in ihr den Wunsch entstehen lässt, das fotografisch Repräsentierte zu meiden. Bereits zu Anfang der Veranstaltung teilt sie mit:

Ich streife an den Bildern entlang, versuche keinen wirklichen Blickkontakt mit dem Fotos aufzunehmen, um die Gesichter aus meiner Vergangenheit nur flüchtig zu streifen, ihnen zu entwischen, noch hätte ich die Möglichkeit, dem allen zu entgehen, zu fliehen. [...] Vielleicht kann ich die Vernissage noch verlassen. [...] Ich habe so lange um meine Sicherheit gerungen, habe das Gewesene mir ausgetrieben. (Haratischwili 2022, 17 – 18)

Als Schnittstellen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart erweisen sich die fotografischen Bilder in Haratischwilis Roman, wie aus dem oben angeführten Zitat ersichtlich, als Zeugnisse für eine verdrängte und deswegen schwer zugänglich gewordene Vergangenheit, deren Aufdeckung für die Protagonistin als eine Zumutung erscheint. Ein fotografisches Bild mit dem Titel „Der Zoo“ indiziert sehr anschaulich Ketos Unbehagen angesichts ihrer Konfrontation mit den festgehaltenen bzw. fotografisch konservierten Momenten aus ihrer Vergangenheit. Es handelt sich um Dinas bekannteste Fotografie, welche den „schlimmsten Tag“ (Haratischwili 2022, 342) im Leben der Freundinnen markiert: „Es zeigt mich blutverschmiert vor der Lache meines Erbrochenen kniend, unter einer einzelnen Laterne, das Gesicht von Angst gezeichnet und doch kämpferisch, im Hintergrund [...] ein Affengehege.“ (Haratischwili 2022, 343) Im Roman wird explizit darauf hingewiesen, dass zu diesem Bild in den Jahren nach seiner Entstehung viele Texte geschrieben worden sind, in denen es in direkter Verbindung mit den Ausschreitungen auf den Demonstrationen in Tbilissi während der Wende-Zeit gebracht wurde. Der wahre Hintergrund ist in Wirklichkeit ein anderer, wie die

Protagonistin verrät, wird jedoch von dieser vorerst geheim gehalten: „Nur drei Menschen in diesem Raum kennen den wahren Grund der Titelgebung. Aber wir werden nichts verraten.“ (Haratischwili 2022, 343) Daraus erwächst eine Spannung. Einerseits wird die Fotografie als eine „kontinuierliche Botschaft“ betrachtet, der ein unmittelbares Verhältnis zur Wirklichkeit innewohnt. Andererseits stellt sich aber heraus, dass sich diese „Botschaft ohne Code“ (Roland Barthes), sobald sie rezipiert wird, als ein nicht-natürliches, „konstruiertes Objekt“ zu erkennen gibt, das ohne die unhintergehbaren Sinneffekte der Konnotation gar nicht lesbar wäre. Die angesprochenen Texte bedienen sich des Bildes, um ihm eine kulturell codierte Botschaft aufzudrücken – es wird zu einer Ikone des heldenhaften Widerstands gegen Gewalt und Terror hochstilisiert. Die Rhetorik von Schockfotos eignet sich besonders gut zu solchen Überkonstruktionen, denn bei ihnen neigen die Fotografen selbst dazu, die ursprünglich nichtcodierte Botschaft ohne Code mit einem konventionellen Code des Schreckens zu überformen.³

Die wahre Begebenheit, welche das Foto fragmentarisch festhält, wird im Nachhinein im Zuge des Erinnerungsstroms der Protagonistin nacherzählt. Ihre Freundin Dina Pirweli hatte eine Affäre mit Rati Kipiani (Ketos Bruder), was Zotne Koridze (Nenes Bruder) ärgerte, da dieser in Dina verliebt war. Um seinen Konkurrenten auszuschalten, veranlasste er dessen Verhaftung, indem er dem Betroffenen bei einer polizeilichen Hausdurchsuchung 10 Gramm Heroin unterschieben ließ. Ein Rechtsanwalt versprach Familie Kipiani, Rati aus dem Gefängnis zu befreien. Allerdings sollten zu diesem Zweck 5000 Dollar aufgebracht werden, womit die entscheidenden Amtsträger bestochen werden sollten. Das Geld wurde von Ratis Freunden in der Unterwelt aufgetrieben. Die beiden Freundinnen Keto und Dina sollten die geforderte Summe dem Rechtsanwalt bringen. Um den Straßendemonstrationen zu entgehen, wählten die beiden den Weg durch den Zoo, stießen dort allerdings auf eine Mörderbande, die bereits einen Mann getötet und einen weiteren schwer verletzt hatte. Auch wenn sie von den Mördern nicht aufgehalten wurden und weitergehen durften, verlangte Dina von Keto umzukehren und mit den 5000 Dollar das Leben des Verletzten abzukaufen. Keto weigerte sich zuerst, das Geld für die Freilassung ihres Bruders auszugeben, und willigte darin schließlich mit Widerwillen ein, nachdem Dina versprach, eine andere Lösung zu finden. Dann

zückte sie [Dina] ihre Kamera und fotografierte das Schlachtfeld mit mir im Vordergrund, wie ich die Angst, den Ekel, die Bestürzung, die Trauer, das Entsetzen darüber, dass ich mich gegen ein Menschenleben und für die Flucht, für meinen Bruder entschieden hatte, wie ich die Wut auf Dina, unbedingt richtig handeln zu müssen, den Schock angesichts des Geschehens, den

³ Näheres dazu vgl. Greimer 2010, 55.

Zorn auf dieses Land, in dem ein Leben fünftausend Dollar wert war, mein absolutes Versagen – hinauskotzte. (Haratischwili 2022, 343)

So kollidiert die öffentlich zirkulierende Ikone heldenhaften Widerstands und Aufbruchs mit dem persönlich gefärbten Bild der erbärmlichen Versagerin, ohne dass eines von beiden das andere aufzuheben versucht. Vielmehr handelt es sich dabei um jenes Zusammenbringen zweier konfligierender Bereiche bzw. Operationabel-Machen von Ambivalenzen durch die metaphorischen Anverwandlungen der Fotografie im literarischen Text, worauf Bernd Stiegler verwiesen hat, zumal beide Versionen sich nach demselben Mechanismus konstituieren – nämlich durch sprachliche Erfassung bzw. Beschreibung des fotografischen Bildes, welche zwangsläufig an Konnotationen in Bezug auf das fotografische Analogon gebunden ist.⁴

Um das erlebte Grauen zu übertönen, entwickelt Keto eine Autoaggression, die sie zwingt, sich an den Oberschenkeln Wunden mit einem Rasiermesser zuzufügen. Ähnlich wie ihr Versagen im Zoo wurde ihre Selbstverstümmelung fotografisch dokumentiert und bringt sie während der Ausstellung in Verlegenheit. Auch für Dina hat das Zoo-Erlebnis fatale Folgen. Zwar hält sie ihr Versprechen, Rati aus dem Gefängnis herauszubekommen, erreicht dies aber, indem sie mit Zotne schläft, der auf illegalem Wege Rati befreit, was zum Zerwürfnis und Trennung von diesem sowie zu ihrem verhängnisvollen Gang nach Abchasien führt.

Dina – die leidenschaftliche Fotografin

Von diesem Augenblick an wird die Kamera für Dina „zu ihrer Zuflucht, zu ihrem Zuhause“, da die Realität ihr ohne ihre Linse unerträglich erscheint. In der Folge verwandelt sich ihr Hang zum Fotografieren in einen Abwehrmechanismus, durch den die Anfechtungen der Realität abgemildert und unschädlich gemacht werden. Ihre Meisterschaft besteht darin, sich selbst aus dem Bild zurückzunehmen und dadurch dem dargestellten Objekt zur vollen Entfaltung zu verhelfen. Erreicht wird dies durch einen ausdrücklichen und konsequenten Verzicht auf arrangierte Fotos sowie durch den Zugriff auf die Schnappschussfotografie, bei der die ästhetische Qualität der Bilder nicht als Folge künstlerischer Formgebung, sondern eher als unbeabsichtigtes Ergebnis erscheint. Die von ihr praktizierte fotografische Technik ähnelt in vielerlei Hinsicht der Henry Cartier-Bressons, denn sie verbindet wie er erfolgreich Fotojournalismus mit Kunstfotografie. Für ihre Aufnahmen benutzt sie eine leichte und sehr

⁴ Nach Roland Barthes muss jede sprachliche Erfassung die Botschaft ohne Code zwangsläufig codieren. Sie fügt der denotierten Botschaft eine zweite Botschaft hinzu, die dem Code der Sprache entnommen ist und einen Strukturwechsel markiert, bei dem jenseits des Gezeigten neue Bedeutungen generiert werden. (Näheres dazu vgl. Greimer 2010, 82)

handliche Leica 50 mm, die dem menschlichen Auge am nächsten kommt und eine der menschlichen Sichtweise entsprechende Bildwirkung ermöglicht. Darüber hinaus zeichnen sich ihre Bilder durch eine außerordentliche Präzision sowie durch eine perfekte Bildkomposition aus. Ähnlich wie Cartier-Bresson dokumentiert sie leidvolle Erfahrungen und setzt beim Fotografieren auf den sog. entscheidenden Moment. Gemeint ist damit ein dem Ereignis vorausgehender und dieses im Ursprung enthaltender Augenblick, der dem Betrachter hilft, das Ereignis vorwegzunehmen.

Besonders aufschlussreich in dieser Hinsicht erscheint Dinas Porträtfotografie. Selbst in ihren intimsten Momenten hat sie ihre Kamera dabei, um sie im entscheidenden Moment einzusetzen. Sie „kriecht mit ihrem Objektiv in seine Seele“ (Haratischwili 2022, 513), heißt es bezüglich eines von ihr aufgenommenen Fotos des Drogenhändlers Zotne Koridse. So erreicht sie durch das perfekte Beherrschung solcher technikgestützter Tricks, „außer dem Offensichtlichen noch etwas anderes in diesem Gesicht“ (ebd.) zu entdecken und so die Ambivalenz von Zotnes Charakter aufzuspüren, ohne diese explizit zu benennen. Diese Affinität der Fotografie zum „Diffusen“ (Strand, 55) bzw. ihr nichtfestlegbarer Sinn hat Siegfried Kracauer einst auf ihre spezifische Aufgabe, „die Natur im Rohzustand wiederzugeben“ (ebd., 52) zurückgeführt. Als „hybride Bildform“ enthält sie sowohl eine „realistische“ als auch eine „formgebende Tendenz“ (ebd.), was auch an Dinas Bild sehr gut erkennbar ist, denn zwischen dem Objekt (Zotne) und seiner Aufnahme vermittelt hier nicht bloß die registrierende Funktion der Kamera, sondern auch der Gestaltungswille der Fotografin. Die sich daraus ergebende ästhetische Qualität des Bildes erscheint aber eher als ein unbeabsichtigtes Nebenprodukt. Dennoch wohnt ihm eine eigenartige appellative Funktion inne, die Roland Barthes als „Magie“ bezeichnet, welche die Rezipientin des Bildes (Dinas Freundin Keto) dazu antreibt, das von der Fotografin bereits vorweggenommene janusköpfige Wesen Zotnes nicht nur exakt zu benennen, sondern auch zu akzeptieren und schließlich in einem neuen Licht zu sehen:

Auf einmal denke ich, dass dieses Foto mir gilt, mir allein, als hätte sie mich dazu bringen wollen, in sein Gesicht, in sein schwarzes Herz zu blicken. Und vielleicht, ja, vielleicht in sein verlorenes Herz. So hat sie in ihn hineingeblickt, so hat sie ihn gesehen. Also muss ich es auch. Also ist es an mir, die Gnade wieder zu erlernen. (Haratischwili 2022, 520)

Das Unveränderliche des Es-ist-so-gewesen ist plötzlich dahin, denn als etwas, was an den Betrachter appelliert, rufen Fotos bei diesem hypothetische Kommentare hervor, in denen Ambivalenzen und damit einhergehende Zweifel zum Vorschein kommen: Keto sieht „hinter der Pose des Mächtigen und ewigen Gauners“ (Haratischwili 2022, 513), dem die Schuld an

mehreren ruinierten Menschenleben (dazu zählt auch Ketos Bruder, der an einer Überdosis Heroin stirbt) zukommt, „einen bedürftigen, verletzlichen Menschen, der vor sich selbst flieht“ (ebd.). Angesichts dieser Exzentrizität des Abgebildeten fühlt sie sich zum Umdenken des Gewesenen angehalten und erkennt in Dinas Bildern ein „Vermächtnis [...] und die Aufforderung, selbst nach Antworten suchen zu müssen.“ (Haratischwili 2022, 531) Diese Interaktion mit der toten Freundin verläuft in einem imaginären Raum und suggeriert, dass die bereits aus dem Leben Geschiedene eine Art sekundäre Form der Existenz unter den Lebenden zu führen vermag, von der weiter unten noch die Rede sein wird.

Eine weitere Gruppe von Bildern von hohem künstlerischem Wert sind die „Momentaufnahmen“ (Haratischwili 2022, 625) aus Abchasien. Sie fixieren Augenblicke aus dem kontinuierlichen Fluss der Ereignisse und geben den Blick frei auf ein reales Kriegsgeschehen und dessen grausame und gnadenlose Szenen. Auch sie zeichnen sich durch eine besondere Dualität aus. Die Fotos aus einem Tuberkulosensanatorium, wo Dina zu Beginn der Kriegszeit untergebracht war, zeigen ein „Paradies inmitten der Hölle“ – „prächtige, verlassene Säle voller Stuck, [...], Marmorterrassen aus der Jahrhundertwende“ (Haratischwili 2022, 96). Nur einzelne verstörende Elemente – eine Kalaschnikow, eine Kiste voller Handgranaten, Soldatenstiefel, ein Satellitentelefon – verweisen auf die Bedrohung, die in diese Idylle eindringt. Ähnlich verhält es sich bei den Bildern der Serie „Circulus vitiosus“. Sie zeigen „immer wieder das Meer, von Dina eingefangen während eines Blutbads in Sochumi“, aber „man sieht dem Meer nichts davon an, nichts scheint seine ewige Ruhe, seine Gezeiten stören zu können“ (Haratischwili 2022, 713). Die Schönheit der Natur und die kunstvoll ausgestatteten Räume des Sanatoriums funktionalisieren sich zu einem Filter, der das grausige Inferno zwar nicht ausblendet, aber dennoch ein zumindest vorübergehendes Ablenkungsmanöver davon erlaubt. Dessen heilende Wirkung ist allerdings von kurzer Dauer, denn sobald die massenhafte Reproduktion von Dinas Bildern und ihre inflationäre Zirkulation durch die Medien einsetzt, verlieren diese ihren heilenden ikonografischen Überschuss und werden auf die Leidthematik reduziert:

Ihre Bilder aus dem Krieg begannen sich plötzlich zu vervielfältigen. Sie wurden zum unwiderlegbaren Beweis des Unsagbaren, ihre Fotos wurden im Fernsehen gezeigt, und sie erschienen auf den Titelseiten der Zeitungen. [...] Ihr Ruhm und ihre plötzlich erlangte Bekanntheit basierten auf Leid, auf Tod und auf unsagbaren Schrecken. (Haratischwili 2022, 726)

Anders als auf den ursprünglich ambivalenten Bildern, wo die Marker für Krieg und Zerstörung in permanenter Konkurrenz mit der kriegs- und zerstörungsresistenten Schönheit der Natur

sowie der menschenleeren prachtvoll ausgestatteten Räume des Sanatoriums stehen, drängen sich nun erfrorene Kinder, die Leichen der georgischen Regierungsmitglieder, eine Großmutter, die ihren toten Enkel beweint etc. in den Vordergrund. Das Leid wird personalisiert und somit untragbar gemacht – „Sie war nicht auf dieses Ausmaß von Leid vorbereitet. [...] Sie wurde krank von dieser Bürde.“ (Haratischwili 2022, 726) Die Bilderflut bewirkt eine Nivellierung des Dargestellten und zeigt, dass die Fotografie nicht einfach das Wirkliche reproduziert, sondern dieses auf eine erbarmungslose Art und Weise einem Recycling⁵ aussetzt und in geänderter Form zur Verfügung stellt. Die Folge ist das Scheitern der Protagonistin. Sie begeht angesichts dieser untragbaren Last Selbstmord.

Keto – die erfahrene Restauratorin

Die traumatischen Bilder aus dem Zoo verfolgen auch Keto ununterbrochen. Auch wenn sie versucht, sie zu löschen, beginnen sie „wie Blitzlichter“ vor ihrem inneren Auge zu „flackern“. (Haratischwili 2022, 370) Hier ist eine an die fotografische Technik angelehnte Metaphorik der Sichtbarmachung des Es-ist-so-gewesen erkennbar, welche als ein Indiz dafür gedeutet werden könnte, dass die Unumgänglichkeit des Erlebten die Protagonistin mit voller Wucht überkommt. Dieser unhintergehbare Index-Effekt⁶ beginnt ihre Verdrängungsstrategien zu unterlaufen und bewegt sie dazu, einen Blickkontakt zu den am Anfang hartnäckig ignorierten Bildern ihrer toten Freundin während der Ausstellung aufzunehmen.

Dadurch wird eine weitere, aus der Fotografie entlehnte Metapher auf den Plan gerufen – die des *punctums*. Es handelt sich dabei um einen zentralen Begriff aus Roland Barthes subjektzentrierter Fotografietheorie, in der das betrachtende Subjekt den Wert einer Fotografie mitbegründet. Ein *punctum* ist Barthes zufolge etwas Nichtnäherzubestimmendes (z. B. ein Detail), welches ins Bild zufällig, d.h. ohne das Zutun des Fotografen geraten ist und den Rezipienten des Bildes tief erschüttert – ihn „besticht, [...] aber auch verwundet, trifft.“ (Barthes 1967, 36) Es „schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren“ (ebd., 35). Da das *punctum* im Gegensatz zum *studium* nie codiert ist, kann es Wissen und Kultur hinter sich lassen. Es ist als ein unbewusster Stich aufzufassen, der in die Welt des Betrachters eindringt, um in ihm eine Emotion bzw. eine Sehnsucht zu wecken. Da es weder Moral noch guten Geschmack respektiert, kann sich das *punctum* über diverse Norm- und Wertvorstellungen hinwegsetzen.

⁵ Näheres zum Begriff des Recycling bei Susan Sontag vgl. Greimer 2010, 155.

⁶ Die fotografische Idexikalität bedeutet, dass das Foto ein Index, d.h. eine Spur für eine real existierende Sache ist wie z.B. der Rauch ein Index für das Vorhandensein eines Feuers ist.

Wie Barthes *punctum* in Haratischwilis Roman zu einer literarischen Metapher umfunktionalisiert wird, lässt sich sehr deutlich anhand Ketos Konfrontation mit einem Bild aus Dinas Abchasien-Reihe nachweisen, welches direkt mit dem Bild aus dem Zoo als Indikator ihrer verdrängten persönlichen Katastrophe korrespondiert:

Und dann springt mir dieses Foto ins Auge. Es zeigt den Rothaarigen [den Verletzten] aus dem Zoo [...] und das irritiert mich, verstört mich zutiefst. Ich habe den dringenden Impuls, es auf der Stelle abzuhängen, ich will es forttragen zu der anderen Wand, zu der Wand mit dem Affen. Da gehört es hin, direkt daneben. [...] Sie [Dina] trat auf ihn [den Rothaarigen] und hielt ihn diesmal mit der Kamera fest, unwiderruflich der Beweis, dass es ihn wirklich gegeben hat. (Haratischwili 2022, 621– 622)

Das ins Auge springende Foto entpuppt sich als ein *punctum* im Sinne Barthes, denn seine Anziehungskraft ist so groß, dass es die routinierte Betrachtung der Rezipientin in Unruhe versetzt. Es bewirkt bei ihr einen unbewussten Stich und zwingt sie zu einer spontanen Reaktion – zum Wunsch, das Bild des Rothaarigen abzuhängen und es neben dem Bild aus dem Zoo zu positionieren. Diese Geste verrät ihr persönliches Interesse bzw. ihren inneren Antrieb, die passive Haltung aufzugeben und eine Vergangenheitsbewältigung aufzunehmen, bei der das persönlich Heikle und Unbequeme nicht ausgespart wird. Die ausgestellten Bilder verwandeln sich für sie in der Folge in ein externalisiertes Gedächtnis, auf das sie zugreifen kann, um das Puzzle des Vergangenen zu ordnen.

Zur Veranschaulichung dieser plötzlichen Bereitschaft, sich der Vergangenheit zu stellen, wird eine weitere fotografische Metapher herangezogen – die der aufgehobenen bzw. geschichteten Zeit. „Ich hänge zwischen den Zeiten oder bin in allen gleichzeitig“ (Haratischwili 2022, 27), stellt die Protagonistin beim Betrachten der ausgestellten Bilder fest. „Die Zeit pluralisiert sich“ (Haratischwili 2022, 120) und sie ist wieder Kind: „Ich bin wieder die, die mich von diesem Foto anblickt“ (Haratischwili 2022, 19). Die Folge ist eine bildergestützte entfesselte Erinnerung: „Ich bleibe wie gebannt stehen, ich kann mich nicht bewegen, und Bilder fangen an meinen Kopf zu fluten.“ (ebd.) Sie selbst übernimmt eine aktive Rolle bei der Steuerung und Modellierung ihrer Erinnerung und betrachtet sie als einen Prozess der Selbstfindung. Mal „wandert“ ihr Blick über das Bild des Hofes, wo sie ihre Kindheit verbracht hat, mal „verharrt“ er beim ersten Stock, der aus der Vogelperspektive gezeigt wird. Ein anderes Mal „verweilt“ er auf der Fensterfront ihrer Elternwohnung, die aus der Höhe winzig erscheint. Sie versucht, sich an das Altbekannte festzuklammern, denn das Vertraute gibt ihr die Sicherheit, „eine Brücke zu mir [sich] selbst zu schlagen [...], um etwas von der Frau, die mich [sie] aus den schwarz-weißen Zeitzeugnissen anstarren wird, in mir [sich] wiederzufinden“ (Haratischwili 2022, 115).

Das Freilegen des palimpsestartig geschichteten Vergangenen, um daraus das Allerbeste zur Geltung zu bringen, gehört zur beruflichen Praxis der Restauratorin, welche Keto ist. Auch wenn das Endergebnis dieser Tätigkeit nur eine einzige Oberfläche zeigt, werden all die darunter liegenden Schichten imaginiert, so dass die Restauration bei Haratischwili schließlich „zur Geste einer Dynamik avanciert, in der sich das Belastende von Vergangenheit und Gegenwart auflöst“ (Amend-Söchting 2022, 1). Beim Restaurieren der Kuppel einer alten Kirche in Kachetien verspürt Keto, wie sich alle quälenden Erinnerungen verflüchtigen. Bezeugt wird diese Wandlung durch ein damals entstandenes fotografisches Bild, auf dem sie wie in einem „bernsteinfarbenen Licht“ (Haratischwili 2022, 417) badend und wie in der Luft schwebend erscheint. Tintoretos „Paradies“ – ein monumentales Gemälde aus dem Dogenpalast in Venedig, mit deren Restaurierung sie beauftragt wird – verwandelt sich in ihr „eigenes Paradies, ein friedlicher und wunderschöner Ort, wo ihre Toten zum ersten Mal am richtigen Ort zu sein schienen“ (Haratischwili 2022, 747). Das Bild korrespondiert eindeutig mit Dinas fotografisch erzeugtem Paradies inmitten der Hölle, von dem w.o. die Rede war. Hat sich dieses jedoch nur von kurzer Dauer erwiesen, da infolge der Bildreproduktion sein ursprünglicher ikonografischer Überschuss sowie seine auratische Wirkung verschwindet, weist das restaurierte Paradies-Bild Tintoretos eine größere Beständigkeit auf, denn es funktionalisiert sich zu einer Projektionsfläche der Imagination – die Vorstellung der Protagonistin vom Aufgehobensein ihrer Toten im dargestellten Bilduniversum. Im Gegensatz zu den statisch konservierten Momentaufnahmen der Fotografie, verleiht die Restauration dem durch sie Hervorgebrachten eine größere Dynamik, aus der heraus eine mehrdimensionale Sicht ermöglicht wird. Diese manifestiert sich in einem freien Schweben zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem sowie zwischen diversen Gegensätzen und überträgt sich auf Ketos Umgang mit Dinas Fotografien, in denen sie außer dem Offensichtlichen auch eine tiefere, verborgene Schicht entdeckt, was ihr Anlass zum Überdenken und Neumodellierung des Es-ist-so-Gewesenen gibt.

Erkennbar ist die angesprochene Überlagerung insbesondere bei Ketos Auseinandersetzung mit Porträtfotografien⁷, von denen eine ungeheure Anziehungskraft ausgeht. Barthes vergleicht letztere mit einem Abenteuer, bei dem sich der *spectator* bzw. Betrachter „wie in eine Wunde [vertieft]“ (Barthes 1967, 30). Ein Selbstporträt Dinas zieht Keto „wie ein Magnet“ (Haratischwili 2022, 82) an:

⁷ Dies wurde bereits w.o. anhand der von Zornes Bild ausgelösten Interaktion zwischen Keto und ihrer toten Freundin demonstriert.

Sie [Dina] mit dem berühmten Fernauslösger in der Hand. Ich bin wie vom Blitz getroffen, mir wird übel, sie ist so unerlaubt jung und schön, so gnadenlos lebenshungrig. [...] Ihr Blick ist in die Kamera gerichtet, sie ist so sehr sie selbst auf diesem Bild, dass ich es kaum aushalte, und doch sehe ich ihr in die Augen. [...] Ich schaue ihr in die Augen, ich lasse mich provozieren von diesem dunklen Blick, der alles sehen will, jeden finsternen Winkel ergründet, jeden Abgrund erkundet. [...] Durch die Zeiten hindurch sieht sie mich an. Sie scheint so lebendig, so viel lebendiger als ich und alle, die diesen Raum füllen werden, als hätte sie den Tod überlistet. (Haratischwili 2022, 82)

Diese Fotografie zeigt nicht ein totes Objekt, das einer endgültig vergangenen Zeit angehört, sondern ein Relikt der Vergangenheit, das lebt und das sich durch Erinnerung und Betrachten mit der Gegenwart verbinden lässt. Sie verweist nicht nur auf den ganz natürlichen Anspruch der Fotografierten erinnert zu werden, sondern auch auf ihre eigentümliche, man könnte sagen gespenstische Form der Existenz, welche die Betrachterin in eine imaginäre Welt entführt, die die reale zu überlagern beginnt und wo anstelle der ursprünglichen Totenwache und Trauerfeier eine plötzliche Verlebendigung der Abgebildeten tritt.

Besonders signifikant in dieser Hinsicht ist die letzte Szene aus dem Roman. Sie zeigt die drei Freundinnen bei einem nächtlichen Spaziergang durch Brüssel, während dessen sie ihren einstigen Befreiungssprung nachstellen, indem sie in eine Fontäne springen. Nenne dokumentiert das durch einen digitalen Handy-Schnappschuss, den sie gleich in derselben Nacht als Nachricht an Keto schickt: „Ich öffne sie und sehe das Foto, das sie gerade im Bassin von uns dreien gemacht hat.“ (Haratischwili 2022, 823). Das Foto ist so arrangiert, „als machte sie Platz für jemanden, der genau dort stehen sollte“ (ebd.). Von dieser Lücke inspiriert, legt Keto nach ihrer Rückkehr ins Hotel ihr Telefon mit dem Foto vor sich und beginnt zu zeichnen. Dabei taucht vor ihrem inneren Auge plötzlich ein analoges Foto aus Dinas Ausstellung mit dem Titel „Das mangelnde Licht“ auf. Es handelt sich dabei um einen Schnappschuss, den Dina nach Sabas⁸ Tod in Nennes Zimmer aufgenommen hat:

Das Besondere an diesem Bild ist die Helligkeit. Das Sonnenlicht durchflutet das ganze Zimmer – es muss Frühling gewesen sein, und das Zimmer badet im Sonnenschein – und trotzdem trägt es den Titel „Das mangelnde Licht“. Der Titel lässt mich nicht los, ich muss darüber nachdenken, während meine Hand unsere Silhouetten unter der Wasserfontäne aufs Papier bringt. Warum nennt sie ausgerechnet dieses Foto so? (Haratischwili 2022, 824)

„Den drei jungen Frauen einer Lost Generation mangelt es [...] an Helligkeit, denn das „Licht der Vernunft hat ausgedient“ (Amend-Söchting 2022, 5), lautet hierzu der treffende Kommentar von Anne Amend-Söchting. Die sonderbare Titelgebung verweist auf eine Kontaminierung der

⁸ Saba ist Nenes Geliebter, mit dem sie sich heimlich trifft, nachdem sie von ihrer Familie gezwungen wird, den Sohn eines Fabrikanten zu heiraten. Dieser erschießt Saba, nachdem die Affäre auffliegt.

„Emanation des Realen“ (Roland Barthes) bzw. der reinen Denotation, welche dem fotografischen Bild aufgrund seiner mechanisch-apparative Entstehung innewohnt, durch eine zwangsläufige Konnotation. In diesem Sinne signalisiert das mangelnde Licht auf signifikante Weise, dass die analoge Fotografie als Spur des Lichts eine durchaus umstrittene Praxis sein kann, deren Versprechen, die Spur einer Wahrheit zu sein, längst obsolet geworden ist. Von dieser prophetischen Einsicht ihrer toten Freundin inspiriert, greift Keto zum Stift und unternimmt ganz im Sinne des Pictoralismus⁹ eine nachträgliche Gestaltung des ihr von Nenne zugeschickten Bildes, welches lediglich als eine Vorlage für ihre gestalterische Arbeit dient:

Mein Stift rast über das Papier, mit fragilen Stichen halte ich uns fest. [...] Da, wo Nenne mit ihrem Arm Platz gelassen hat, zeichne ich sie [Dina] hin, zeichne ihre Schultern und ihren Hals, ihr Gesicht, wie ich es in Erinnerung behalten habe, wie ich es für immer in Erinnerung behalten will. (Haratischwili 2022, 826)

Infolge dieser gezielten Intervention wird das Idealbild der ursprünglichen Union der in den Kriegswirren auseinander geratenen vier Freundinnen wiederhergestellt und dadurch ein Modell der Erinnerung signalisiert, demzufolge die belastende Vergangenheit sich nicht als etwas Starres erweist, sondern als etwas nach den jeweils aktuellen Bedürfnissen des sich erinnernden Subjekts Wandelndes und Modellierbares. Sie wird laut den Worten von Aleida Assmann zu „eine[r] freie[n] Konstruktion auf dem Boden der jeweiligen Gegenwart“ (Assmann 2003, 17). Das Traumatische wird endgültig aus dem Bewusstsein verdrängt – Keto vergisst die Tatsache, die sich selbst erhängte Dina gefunden zu haben. Demgegenüber wird das Beflügelnde aufbewahrt und imaginativ gesteigert – die tote Freundin wird in die Gemeinschaft des erneut glücklichen Trios aufgenommen, was von einer emphatischen Rückgewinnung der Lichtmetaphorik begleitet wird – „Es ist hell geworden.“ (Haratischwili 2022, 825) – als Indiz für den Willen der Protagonistin zur Versöhnung und zum Neuanfang.

Durch diesen Schluss setzt sich Haratischwilis Roman erfolgreich über die gängige Spiegelmetapher des Realismus hinweg, auf welche ihre Werke von der Literaturkritik oft festgelegt werden. Zwar verweist die Metapher des Spiegels auf eine realistische Erzählweise, welche sowohl die schönen als auch die hässlichen, sowohl die erhabenen als auch die niedrigen Seiten der Welt erfasst, was in Haratischwilis Roman unverkennbar zum Vorschein kommt. Naiv verstanden, setzt sie aber voraus, „dass sich das Bewusstsein nach den Dingen richtet,

⁹ Das ist eine alte fotografische Bildbearbeitungstechnik, durch welche eine ganz gezielte Balance zwischen dem registrierenden, faktischen Aspekt der Fotografie und den fantastischen Welten der bildenden Kunst gesucht wird, im Unterschied zu den computergestützten Bildbearbeitungsprogrammen im digitalen Zeitalter, die jegliche Referentialität außer Kraft setzen. Beim Pictoralismus wird aus der Realität nur das gelöscht, was einem angestrebten Ideal nicht zuträglich ist. (Näheres dazu vgl. Greimer 2010, 191 – 193)

dass der Spiegel nichts an der Sache, die er zeigt, ändert“ (Bauer 1997, 75). Durch den Zugriff auf die Fotografie und ihre Überlagerung mit Techniken der bildenden Kunst (Restauration, Zeichnen) macht sich Haratischwili einen Metaphernfundus zueigen, durch den sie das Starre des Spiegelbildes überwindet und die dargestellten Verhältnisse und Sachverhalte als dynamisch und veränderbar erscheinen lässt. Somit nähert sich ihre Darstellungsmethode eher jenem von Maurizio Ferraris postulierten Neuen Realismus, der als eine „kritische Lehre“ verstanden wird, welcher die Aufgabe zukommt, zu verändern, was nicht gerecht ist“ (Ferrari 2014, 51), und dem eine geschickte Balance zwischen einer realistischen Anschauung und einem „moderaten Konstruktivismus“ (Ferraris 2014: 60) gelingt.

Rückblickend auf Fudas These von der fruchtbringenden Anlehnung der literarischen Gestaltungsintention an die Referentialität der (analogen) Fotografie in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur lässt sich zusammenfassen, dass diese von Haratischwilis Roman bestätigt und zugleich intermedial erweitert wird. Es wurde gezeigt, wie Dinas analoge Fotografien mit ihrer Affinität zum Diffusen und Ambivalenten und ihrem Vermögen, Verborgenes zu erahnen, durch die Wirkung eines *punctums* die Ich-Erzählerin Keto um ihre gewohnten Sicht- und Bewertungsschemata bringt und dazu inspiriert, das von ihrer Freundin im fotografischen Prozess Erahnte bzw. Vorweggenommene mit den Mitteln der von ihr beherrschten Kunst des Restaurierens und Zeichnens imaginativ weiterzuführen bzw. zu steigern. Die Folge ist eine Revolutionierung des Erinnerungsparadigmas, die in einen souveränen Umgang mit der traumatisch erfahrenen Vergangenheit mündet und ihre erfolgreiche Bewältigung herbeiführt.

LITERATURVERZEICHNIS/REFERENCES

Amend-Söchting, Anne. 2022. „In epischer Pracht überbordend mit Vergleichen und Bildern.“ https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=28866 (Accessed Juni 11, 2023).

Assmann, Aleida. 2003. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida. 2006. „Die Furie des Verschwindens. Christian Boltanskis Archive des Vergessens.“ In *Boltanski. Zeit*. Hrsg. von Ralf Bell, 89 – 97. Ostfildern: Hatje Cantz.

Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bauer, Matthias. 1997. *Romantheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Ferraris, Maurizio. 2014. *Manifest des Neuen Realismus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Fulda, Daniel. 2009. „Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium.“ In *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*. Hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk, S. 401 – 433. Berlin, New York: De Gruyter.

Greimer, Peter. 2010. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.

Schmitz-Emans, Monika. 2008. *Literarische Bilder der Photographie. Zu metaphorischen Prozessen im Spannungsraum zwischen Sprache und Visualität*. <https://www.iablis.de/acta-litterarum/autoren/monika-schmitz-emans/aufsaetze/acta-litterarum-monika-schmitz-emans-literarische-bilder-der-photographie> (Accessed Juni 11, 2023).

Stiegler, Bernd. 2006. *Bilder der Photographie: Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Stiegler, Bernd. 2018. *Photographie als Text*. https://www.researchgate.net/publication/339996230_Photographie_als_Text (Accessed Juni 11, 2023).

Stiegler, Bernd. 2021. „Photo-Fiktion. Fotografien als Wirklichkeitssimulatoren in literarischen Texten.“ In *Dokufiktionalität in Literatur und Medien: Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Hrsg. von Agnes Bidmon und Christine Lubkoll, 119 – 142. Berlin: De Gruyter.

Strand, Paul. 1979. „Fotografie.“ In *Theorie der Fotografie II*. Hrsg. von Wolfgang Kemp, 59 – 60. München: Schirmer-Mosel.

QUELLEN FÜR DIE BEISPIELE/SOURCES OF EXAMPLES

Haratischwili, Nino. 2022. *Das mangelnde Licht*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.

✉ Assoc. Prof. Ralitsa Ivanova, PhD

ORCID iD: 0000-0002-3504-5984

Department of German and Dutch Studies

Faculty of Modern Languages

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

2 Teodosi Tarnovski Str.

5003 Veliko Tarnovo, BULGARIA

E-mail: r.ivanova@ts.uni-vt.bg