

## W. F. Hermans' neue Leica

Helmut Lethen

Ich möchte einsetzen mit der Frage, die Ernst van Alphen zu W.F. Hermans gestellt hat: 'Hoe kan het dat deze *anti-realistische* kunstenaar zich aangetrokken voelt tot fotografie, die bekend staat als het *realistische* medium bij uitstek?' (Van Alphen 1995, 183). Auf diese Frage werde ich eine entwaffnend naive Antwort geben. Sie ist eigentlich nicht meine eigene Antwort, denn ich entnehme meinen Wortlaut einem Text des französischen Theoretikers Jean Baudrillard. Baudrillard ist uns als Erfinder der Simulation-These bekannt, und so würde man von ihm erwarten, dass er die Fotografie als nichts anderes beschreiben würde denn als eine der Techniken, *Simulacren* herzustellen. Das tut er aber gerade nicht. In einer seiner letzten Verlautbarungen zur Fotografie aus dem Jahr 1994, die unter dem Titel 'Das perfekte Verbrechen' erschien, macht er eine erstaunliche Bemerkung, die uns vielleicht Zugang zu einem Motiv des Fotografen W.F. Hermans schafft. Ich zitiere etwas verkürzt: 'Die einzig tiefe Sehnsucht ist die Sehnsucht nach dem Gegenstand, das heißt [...] nach dem, was vollkommen in der Lage ist, ohne mich zu existieren' (2000, 257). Diese Sehnsucht bedient, Baudrillard zufolge, die Fotografie. (Natürlich nicht nur die Fotografie. Auch die Physische Geographie, die Disziplin des Wissenschaftlers Hermans, können wir als eine Form der Suche nach dem Gegenstand sehen, der in der Lage ist, ohne das forschende Subjekt zu existieren.)

Wie bezieht sich das auf Hermans? Er, der doch als virtuoser Konstrukteur symbolischer Ordnungen bekannt ist und zugleich als Anhänger der Wittgensteinschen Sprachskepsis, die ihn in der Einsicht in die Nicht-Referentialität seiner Sprachspiele bestärkt hat? Ist es so, dass Hermans sich im Medium der Fotografie von der *Aktivität* der Sprach-Konstruktionen ausruhen möchte, um in *Passivität* dem sinnlosen Draußen sein Daseinsrecht einzuräumen? Dieses Draußen, in seinem schlichten Vorhandensein, lässt sich mit dem Begriff der *evidentia* benennen. Der Begriff der *evidentia* hatte nun aber seit alters her eine aktive und eine pathische Bedeutung: er wies auf das mit Mitteln der Rhetorik vor Augen Gestellte einerseits; das war ihre aktiv konstruierende Dimension. Evidentia empfing andererseits das vom Gegenstand Gegebene, von ihm Ausstrahlende, das war ihre *pathische* Dimension. Wenn Hermans auch wusste, dass die Technik vom Augenblick der Aufnahme und Belichtungszeit auf immer kompliziertere Weise in den fotografischen Akt eingreift, so bringt doch der fotografische Akt die Passivität des Nichtkonstruierten nicht zum Verschwinden, sondern fährt fort, den physischen Stoff des Wirklichen, das 'was im voraus gegeben ist' (Derrida 2000, 288) zu behandeln, mit ihm zu verfahren, mit ihm zu verhandeln (vgl. Derrida 2000, 285), und zwar in der Weise, in dem er ihn archiviert.

In diesem Zusammenhang betont Derrida die 'fundamental nicht-künstlerische Qualität' der Fotografie, weil sie uns 'einer im Grunde nicht beherrschbaren Erfahrung ausliefert, dem, was nur einmal stattfindet' (Derrida 2000, 284)

Ich werde nun mein Thema in zwei Schritten einkreisen:

1. In einem ersten Schritt will ich Hermans explizite Äußerungen zur Fotografie auf dem Feld neuerer Fototheorien verorten und eins seiner Fotos einer Analyse unterziehen.
2. Im zweiten Schritt möchte ich untersuchen, inwiefern Hermans seinerseits dem Ideal der Wissenschaftsfotografie des 19. Jahrhunderts nachhängt.

## I. Das Feld neuerer Fototheorien

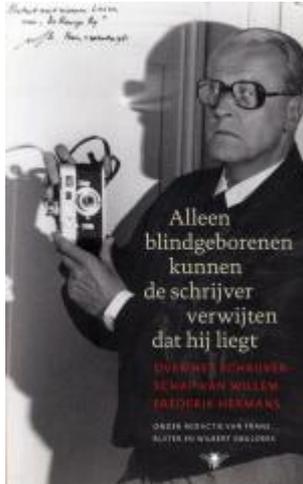
Man kann im sehr komplexen Feld der neueren Fototheorien zwei extreme Pole erkennen: An dem einen Pol siedle ich die 'Philosophie der Fotografie' des tschechischen Kulturphilosophen Vilem Flusser an. Man könnte es, Frans Ruiters zuliebe, das 'Kantianische Konzept' (Ruiter et. al. 2009) der Fotografie nennen, das hier kurz skizziert werden soll.

Das Verhältnis des fotografierenden Menschen zur Wirklichkeit bleibt innerhalb der Grenzen, die der Apparat ihm vorschreibt. Jede Fotografie ist nichts als die Verwirklichung der im Programm des Apparats enthaltenen Möglichkeiten. Sieht das technische Programm nur die Farben Schwarz und Weiß vor, erzeugt der Apparat Schwarz-Weiß-Fotografien, denen nichts in der Wirklichkeit entspricht. Der Fotograf besitzt allerdings eine gewisse Freiheit, *unwahrscheinliche* Ansichten von Objekten abzulichten, die noch nicht archiviert wurden, aber nur innerhalb der Grenzen eines freilich super umfangreichen Apparateprogramm, das noch lange nicht ausgeschöpft ist.

An den anderen Pol siedelt man gern die Schrift *La chambre claire* von Roland Barthes im Sinne einer *Ontologie des fotografischen Bildes* an. Gegen die Semiologen, für die es nichts 'Reales' außerhalb der Zeichenwelt gibt, hat die Fotografie für Barthes die Chance, eine Beglaubigung von vergangener Präsenz und Kontingenz des Wirklichen zu sein. Licht-Partikel des Realen strahlten einmal von einem Objekt der Wirklichkeit draußen und gruben sich in die chemische Schicht des Films ein. Insofern ist die *analoge* Fotografie ein indexikalisches Zeichen, indem sie eine Spur speichert, die physikalisch mit dem Objekt, das einmal vor dem Objektiv stand, verbunden war, jetzt aber für immer verschwunden ist. Mit Barthes Worten: 'die Fotografie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des Fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick' (Barthes 1989, 91).

Um es mit einer Passage, die mit einigen den Literaturwissenschaftlern vertrauteren Begriffen arbeitet und zudem das Schlüsselproblem dieses Symposiums berührt, zu wiederholen: 'Photographische Referenten', bemerkt Barthes, 'nenne ich *nicht* die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder Zeichen *verweist*, sondern die notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv plazierte war und ohne die es keine Fotografie gäbe' (Barthes 1989, 86). Kennern der Aussagen von Hermans zur Fotografie wird auffallen, dass man bei ihm beide Positionen, die Kantianische Vlusers und die ontologische Barthes' finden kann.

Betrachte ich nun das Foto *Portret met nieuwe Leica, voor de Bezige Bij* (Coverfoto *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt*, Ruiter & Smulders 2009), von Hermans im September 1981 in Paris authentifiziert, so gerate ich in eine verwirrende



Position:

einerseits habe ich keine Mühe, melancholisch wie Roland

Barthes zu konstatieren: die Fotografie des schon lange Zeit Toten berührt mich 'wie das Licht eines Sterns'. Das Datum ist Teil des Fotos. Es macht darauf aufmerksam, dass der Tod die Präsenz des fotografierten Objekts in der Realität gelöscht hat. Aber es speichert auch seine Spur, archiviert sie und macht sie endlos reproduzierbar. Die physische Evidenz W.F. Hermans' im September 1981 scheint uns gewiss, ganz im Gegensatz zu einem *Text*, der eine beschriebene Person nur als *Konstruktion* eines möglicherweise realen Autors darbieten könnte. Das Schwarz-Weiß des Fotos scheint die Evidenz eher zu verbürgen, obwohl es einen schwarz-weißen Autor dieses Namens nicht gegeben hat. Im Schatten, der von einer Lichtquelle rechts außen geworfen wird, werden alle Binnendifferenzierungen des Objekts (Augenpartie und bärbeißige Mundform) geschwärzt. Die Verdopplung im Schattenbild verstärkt den Eindruck des physischen Volumens des abgelichteten Körpers. Mit dieser Lesart des Fotos befinde ich mich auf der *ontologischen* Seite von Roland Barthes und vergesse die *rhetorische Struktur*, die die Herausgeber dem Foto geben.

Denn das Foto ist durch die beiden Redakteure so zugetextet, dass das Cover dem Betrachter ohnehin wenig Chancen lässt, die Evidenz der Anwesenheit des Autors im September 1981 zu bezweifeln. Der Text lenkt den Brennpunkt der Aufmerksamkeit derer, die nicht *blindgeboren* sind, auf drei Instrumente der Evidenz: Kamera, Auge und Spiegel. Die Konzentration des Autors gilt einerseits einem technischen Spielzeug, dessen Apparateprogramm er - wie Vilem Flusser – zutraut, ein *unwahrscheinliches* Abbild herzustellen. Andererseits steht der strenge Blick im Brennpunkt, den der Autor ingrimmig (wie es sein Markenzeichen ist) auf den Betrachter zu werfen scheint, um dessen Aufmerksamkeit auf den technischen Apparat zu fixieren und sich dabei an den Satz aus *Preamble* zu erinnern: 'Mijn grootste ongeluk is dat ik niet als een fotoestel ter wereld gekomen ben en dat ik niet met licht kann schrijven als een fotoestel' (Hermans 2007, 12).

Allerdings wird Ihnen aufgefallen sein, dass ich bei dieser Beschreibung des Fotos einen *entscheidenden Fehler* mache. Der Blick von Hermans ist überhaupt nicht auf den Betrachter gerichtet. Er beobachtet sich selbst und die Kamera, die er so justieren muss, dass erstens ein hochformatiges Foto entsteht, und zweitens die Vermittlung durch den Spiegel, indem sich sein Bild reflektiert, verschwindet. Nur Lichtreflexe im Schattenbild der Brille lassen den Spiegel erahnen. Nicht einfach, zu ermitteln, wie die konkrete Konstellation von Spiegel, Wand und Lichtquelle vorzustellen ist.

Der Sachverhalt, den diese Fotografie archiviert, ist jetzt komplizierter, als ich erst dachte: Die Phänomenologen nehmen nämlich an, dass der eigene Blick dasjenige ist, was das Subjekt in seinem Leben nicht sehen kann. Es nimmt das Gesehene wahr – aber nicht das Sehen selbst. Die Kamera soll im Fall des Selbstportraits einen Blick aufspüren können, den die

Augen, die sich im Spiegel betrachten, nicht sehen können. Im fotografischen Selbstportrait herrscht eine 'situative Heteronomie' (Derrida). Es ist die Heteronomie, die Fremdbestimmtheit, durch einen Blick, die den Autor insofern kalt erwischt, als er ihn nicht autonom in eigene Regie nehmen kann, obwohl er sich, wie man sieht, mit größter Disziplin bemüht, Herr auch dieser Situation zu sein. Hermans überantwortet die Fähigkeit, ihn als einen, der sich gerade ansieht, aufzunehmen, einer Maschine, die keine Prothese seiner eigenen Wahrnehmung ist, sondern als ein Fremdkörper den Körper von Hermans als Fremdkörper ausstellt. Hermans hat dieses Vermögen der Kamera nicht ohne Angstlust oft hervorgehoben. In seinem Interview von 1961 sagt er:

*Hoe dikwijls gebeurt het dat er een pasfoto van ons gemaakt wordt, waarvan we evenveel houden als van ons spiegelbeeld? Hoogst zelden! Voordien, als iemand zijn portret liet schilderen en het beviel hem niet, kon hij de schuld aan de schilder geven. Maar de camera, weten wij, kan niet liegen. En zo kom je in de loop van de jaren, via talloze foto's erachter dat je meestal niet jezelf bent, niet symmetrisch met jezelf, maar dat je het grootste deel van je leven in een aantal vreemde incarnaties bestaat voor welke je alle verantwoordelijkheid van de hand zou wijzen als je kon. ...iedereen die terugkijkt op zijn leven en dan zegt op schrift wat hij zich herinnert ..., t is allemaal aanvechtbaar. Maar als je het op foto's ziet – die zijn objectief (interview De Spiegel 1969).*

Die 'situative Heteronomie', die im fotografischen Portrait entsteht, besteht also darin, dass das Subjekt sich plötzlich einer 'vreemden incarnatie' konfrontiert sieht, die zu einem Körper gehört, der jetzt nach dem fotografischen Akt schon nicht mehr aktuell, tot ist.

Den Begriff der 'situativen Heteronomie', den ich einer Äußerung von Derrida zur Fotografie entnehme, empfinde ich als hilfreich, wenn ich nun das Selbstportrait in Beziehung zur 'Kunstautonomie' setze. Die Leica lässt erkennen, dass der autonome Konstrukteur von Sprachspielen sich freiwillig in die Situation der Fremdbestimmtheit begibt. Allerdings verdankt sich diese Erkenntnis einer Situation mit der Kamera vor dem Spiegel, die Hermans nach eigenen Maßgaben arrangiert hat. Das heißt Fremdbestimmtheit und Autonomie bilden ein endloses Möbius-Band, ein fortlaufende Kippfigur des Ineinanderübergehens, die eine klare Scheidung erschwert.

Vielleicht ist es auch nützlich, daran zu erinnern, dass sich Hermans in der Tradition des Selbstportraits in der Malerei befindet, worin sich Maler mit Staffelei und Pinsel stilisierten. Jedoch hat Hermans immer betont, dass die Kamera kein Instrument wie der Pinsel ist: *Alleen de foto kan chaos uitbeelden zonder ordenen* (interview Het Parool 1961), womit er sich auf die Seite von Roland Barthes schlägt, der in der *Hellen Kammer* seine Liebe zu den Fotos bekannte, die die rhetorische Ordnung sprengen.

Bevor ich mich in den Paradoxen der Mikroanalyse verliere, möchte ich eine Traditionslinie beleuchten, in der sich der Autor, aber auch der Wissenschaftler der Physischen Geographie, mit seinem Fotoapparat befindet.

## **II. *Maar de camera, weten wij, kan niet liegen. Hermans' 'Objektivität'***

Ernst van Alphen hat in seiner Arbeit über *W.F. Hermans en de fotografie* (1998) gute Gründe angeführt, Hermans' Aussagen zur Fotografie in Beziehung zur Poetik der französischen

Surrealisten zu setzen. Gegen Frans Ruiters Versuch, Hermans' Werk der Postmoderne einzuverleiben (2009), betont van Alphen die Herkunft von Hermans' Werk aus den Wurzeln der klassischen Avantgarde. Den entscheidenden Unterschied erkennt er darin, dass für die Postmodernen der Text die Welt sei, während für die Surrealisten die Welt ein Text sei, der außerhalb des Universums der Zeichen immer neu zu entziffern ist. Ist das ein rasend großer Unterschied? Oder vielmehr eine *Kippfigur*, die sich, wie Wittgenstein demonstrierte, einmal als Hase und dann wieder als Ente betrachten lässt.

Ich werde dieser Beweisführung nicht folgen, sondern, da bei Hermans oft zu lesen ist, dass die Fotografie ein Medium sei, das die Wirklichkeit 'objektiv' registriert, erläutere, woher dieser Begriff der 'Objektivität' stammt. Gegenwärtig kann der Begriff der Objektivität auf vieles angewandt werden: von der empirischen Überprüfbarkeit über die verfahrensrechtliche Korrektheit bis hin zur Gefühlsdistanz. Die amerikanischen Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Gallison haben die Rolle der Fotografie bei der Herausbildung des Begriffs der *Objektivität* in den harten sciences im 19. Jahrhundert untersucht und sind zu einem erstaunlichen Ergebnis gekommen. Objektivität war nie ein Gütesiegel metaphysischen Seins. Die Geschichte der Objektivität im 19. Jahrhundert demonstriert dagegen, dass sich in diesem Zeitraum im Zusammenspiel mit der Fotografie ein *Habitus der Objektivität* herausbildet, der mehr mit der Moral des Wissenschaftlers zu tun hat als mit empirischer Überprüfbarkeit. Bei dieser Entwicklung spielte, wie gesagt, die Fotografie eine entscheidende Rolle.

Die Fotografie zählte im 19. Jahrhundert zu jenen selbstaufzeichnenden Instrumenten, die den sich einmischenden und ermüdenden Beobachter ersetzen sollten. Es schienen Maschinen zu sein, die den Vorteil hatten, Wirklichkeit ohne Intervention des Subjekts aufzuzeichnen. Bald *umzingelte* diese 'mechanische Objektivität' die gesamte Gestalt der Wissenschaft. Sie alarmierte sowohl die mit Worten arbeitenden Theoretiker und Experimentatoren als auch die Atlasautoren, die mit Bildern operierten, und sich bedroht fühlten. Man kann sich heute kaum noch die Wut, Entgeisterung und Depression der wissenschaftlichen Zeichner von Atlanten der Anatomie oder Botanik vorstellen, als sie eine Konkurrenz bekamen, die beanspruchte, Gegenstände abzubilden, ohne sie der Grammatik der Ästhetik oder den Konventionen des Wissensstandards zu unterwerfen. Nichtintervenierende Objektivität wurde bald zum beruflichen Ethos der Wissenschaftler. Das Pathos der wissenschaftlichen Fotografie lag dabei weniger in ihrem Anspruch, den Objekten besser auf den Leib rücken zu können, als in ihrem Anspruch, die Urteilskraft des Subjekts auszuschalten. Die Fotografie bot Schutz vor den Einflüssen des Subjektiven. Was der menschliche Beobachter nur durch eiserne Selbstdisziplin erreichen konnte, erreichte die Maschine *volens nolens* automatisch.

Im Reich der mechanischen Objektivität herrschte ein strenger *asketischer Unterton*. Der solcherart die 'Objektivität' einfangende Wissenschaftler verlieh sich mit Hilfe seiner subjektfreien technischen Geräte die *Aura stoischer Würde*.

Die Pointe der Wissenschaftshistoriker könnte man wie folgt zusammenfassen:

- Die Fotografie hat als eine scheinbar ohne Zutun des Subjekts aufzeichnende Maschine maßgeblich den Begriff der 'Objektivität' im 19. Jahrhundert beeinflusst.
- Der sich so herausbildende Wert der Objektivität ist aber kein 'metaphysisches Gütesiegel'. Denn die Fotografie ist de facto *radikal perspektivisch*.
- Der Habitus der *mechanischen Objektivität* sollte Wissenschaft vor den Einsprüchen der Moral abschirmen; es ist aber im Grunde ein moralischer Habitus, der aus dem Entzug der Subjektivität einen Schlüsselwert macht. Wahrscheinlich kann man die Herkunft des *Habitus*

des Objektiven in der Tradition des *Stoizismus* finden.

Daraus ergeben sich für mich folgende Schlussfolgerungen:

1. Hermans steht mit seinem Begriff der Objektivität, wenn er ihn auf die Fotografie bezieht, in einer Tradition der *sciences*.
2. Es handelt sich aber weniger um einen ontologischen Anspruch, sondern er fixiert mit seiner Berufung auf die Fotografie eher den Habitus einer Moral der Selbstdisziplin.
3. Diese Selbstdisziplin ist mit der Hoffnung verbunden, in der Kamera ein Gerät gefunden zu haben, das den *Verzicht*, die vorgefundene Welt zu ordnen, realisiert.
4. Der Habitus selbst ist als ein freiwillig angenommener, eine autonome Einstellung.
5. Wenn er den Habitus aber wie in seinem Selbstportrait von 1981 fotografiert, begibt er sich in eine Situation der *Heteronomie*.

### III. Zum Schluss

Wenn ich zu Beginn den Satz von Baudrillard *Die einzige tiefe Sehnsucht ist die Sehnsucht nach dem, was vollkommen in der Lage ist, ohne mich zu existieren!* als die Lösung des Rätsels der Rolle der Fotografie im Werk von Hermans vorschlug, so befinde ich mich in überraschender Übereinstimmung mit einem Satz, den Wilbert Smulders in seinem Buch *Succesvolle mislukkingismachines* formuliert hat: 'De identificatie met de bemiddelende machine [...] is de uiting van een dieperliggend verlangen: het verlangen naar onmiddellijk contact met de wereld. Dat wil zeggen: verlangen naar contact met de werkelijkheid zoals de machine dat heeft' (Smulders 1995, 83). Smulders schreibt dieses Verlangen den Schlüsselpersonen der literarischen Werke zu. Ich behaupte es für den Autor selbst – als Fotografen.

\* \* \*

Dit artikel is de publicatie van een lezing die door Helmut Lehten is gehouden tijdens het symposium 'De kracht van autonome literatuur: Willem Frederik Hermans' op 23 september 2011 te Utrecht. Aanleiding voor dit symposium was een presentatie van de tussentijdse resultaten van het gelijknamige NWO-project (2010-2014). Een van de eerste vruchten van dit project was de bundel 'Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans' (De Bezige Bij, 2009) onder redactie van projectleiders Wilbert Smulders en Frans Ruiters. In zijn tekst refereert Lehten herhaaldelijk aan dit boek. Uitgangspunt bij zijn lezing vormt bovendien de coverfoto, een zelfportret van Hermans met zijn nieuwe Leica, die bij dit artikel is opgenomen. Deze tekst betreft de onbewerkte lezing.

### Zitierte Literatur

'Alleen de foto kan chaos uitbeelden zonder het te ordenen', interview met W.F. Hermans, *Het Parool*, 16 maart 1961.

Alphen, Ernst van, 'Geschreven realiteit. Willem Frederik Hermans en de fotografie' in: Frans Ruiters & Wilbert Smulders (1995). *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*, Amsterdam: De Bezige Bij.

Barthes, Roland (1989). *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main.

Baudrillard, Jean. 'Das perfekte Verbrechen' in: Hubertus von Amelunxen, *Theorie der Fotografie IV*

(2000). München, 256 – 260.

Daston, Lorraine & Pete Gallison. 'Das Bild der Objektivität' in: Peter Geimer (red.) *Ordnungen der Sichtbarkeit, Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie* (2002). Frankfurt am Main, 29-99.

Derrida, Jacques (1992). 'Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur' in: Hubertus von Amelunxen, *Theorie der Fotografie IV* (2000) München, 280-296.

Flusser, Vilém (1983). *Für eine Philosophie der Fotografie*, Berlin: Verlag European Photography.

Geimer, Peter (2009). *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg.

Hermans, Willem-Frederik (2007). *Paranoia*, Amsterdam: Van Oorschot (oorspr. 1953).

Janssen, Frans A. 'Schrijven als een fotoestel? Willem Frederik Hermans en de fotografie' in: *Bzzlletin* 13 (1985) nr.126, 45-48.

Ruiter, Frans & Wilbert Smulders, red. (2009). *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem-Frederik Hermans*, Amsterdam: De Bezige Bij.

Smulders, Wilbert. 'Successvolle mislukkingsmachines. Het thema 'machine' in het werk van W.F. Hermans' in: Frans Ruiter & Wilbert Smulders (1995). *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*, Amsterdam: De Bezige Bij.

'Uit de donkere kamer van W.F. Hermans', interview door Dirk van Ruler, *De Spiegel*, 29 maart 1969.

© Estheticatijdschrift.nl

---

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>