

# **Snapshots: Fotografische Spuren in Félix Vallottons Roman *La vie meurtrière***

Anna Kuwalewski

Goethe-Universität, Frankfurt, Deutschland

**Abstract** The transformation of narrative techniques in works from the nineteenth to the twentieth century clearly shows the existence of some forms of interaction between literature and photography. This interaction defines 'The Photographic' as a *Denkfigur* of linguistic mediality, as the analysis of the exemplary novel *La vie meurtrière* (1907/08) by the writer-artist Félix Vallotton (1865-1925) reveals. His *écriture* can be associated with the semiotic properties of the technical medium of photography. The author aspires to leave a photographic 'trace' throughout his novel by attempting to appropriate techniques such as the snapshot. In this way, the text creates a medial simulation, which generates breaches between the visible and the invisible, thereby dealing with the linguistic representation of mental, 'non-representable' images.

**Keywords** Félix Vallotton. Intermediality. Photography. Snapshots. Invisibility. The 'non-representable'.

**Inhaltsverzeichnis** 1 Interaktionen von Literatur und Fotografie in der französischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. – 2 *La vie meurtrière*: Fotografie und Text als Spur. – 3 *Snapshots* als Strukturprinzip der Brüche in *La vie meurtrière*. – 4 *La vie meurtrière*: Interaktion von Literatur und Fotografie als Konstruktion des Nicht-Darstellbaren.



**Edizioni**  
Ca Foscari

## **Peer review**

Submitted 2021-06-17  
Accepted 2021-07-07  
Published 2021-08-26

## **Open access**

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Kuwalewski, A. (2021). "Snapshots: Fotografische Spuren in Félix Vallottons Roman *La vie meurtrière*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 333-346.

## 1 Interaktionen von Literatur und Fotografie in der französischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts

Die Erfindung der Fotografie seit Mitte der 1820er Jahre als Abbildungstechnik von Joseph Niépce und Louis Daguerre erschüttert die Wertungshierarchien der Künste und stellt eine Provokation für etablierte Ausdrucks- und Kommunikationsformen dar. Auch die Literatur scheint von der Bilderflut und den Revolutionen des 19. Jahrhunderts bedingt durch Industrialisierung und Technisierung nicht unberührt zu bleiben und sich den Anforderungen einer beginnenden „Medialisierung der Wahrnehmung“ (Becker 2010, 133) zu stellen. Gerade theoretische Überlegungen zur Fotografie haben die Literaturwissenschaften herausgefordert, nach dem Fotografischen im Rahmen von Diskussionen der Poetik und Ästhetik zu fragen.<sup>1</sup>

Inwiefern die Bezugnahme der Literatur auf die Fotografie zu veränderten Schreibweisen führt, ist allerdings noch nicht hinreichend untersucht.<sup>2</sup> Das Problem ergibt sich aus Forschungsansätzen, die von der Fotografie als einseitigem Modell für literarische Diskurse wie Adaption, Abwertung oder Konkurrenz gegenüber dem technischen Medium ausgehen und nicht von einer intermedialen Interaktion, die die Wechselwirkung *zwischen* den Medien erfasst.<sup>3</sup> Problematisch ist auch die Verortung der Interaktion(en) von Literatur und Fotografie im Zuge eines „abbildungsästhetische[n] Mißverständnis[ses] von Realismus“ (Albers 2001, 535). Das Fotografische als sogenannte „veränderte Chiffrierung eines visuellen Eindrucks“ in realistischen und naturalistischen Texten des 19. Jahrhunderts bestätigt für Hubertus von Amelunxen vielmehr die Besinnung der Literatur auf ihre „formgebenden, rhetorischen Möglichkeiten“ (Amelunxen 1995, 229). Der anhand von wissensgenerierenden Erzählinstanzen inszenierte Diskurs zwischen Oberfläche und Tiefe in den Werken von Honoré de Balzac und Émile Zola oder das Implementieren der Sprache als Vermittlung verschiedener Perspektivzentren bei Gustave Flaubert reflektiert dahingehend das Verfehlen der Wirklichkeit, das

---

**1** Zur Begriffsgeschichte des Fotografischen in der Literatur und Literaturkritik cf. Albers 2001; zur Theoriegeschichte von Fotografie und Literatur cf. Amelunxen 1995; zur diskursanalytischen Untersuchung des Zusammenhangs cf. Schöning 1998; zur historisch-diskursiven und wahrnehmungstheoretischen Verortung der Interaktionen cf. Stiegler 2001; für eine semiotisch- und kommunikationstheoretische Analyse cf. Ortel 2002.

**2** Die Forschungslücke ergibt sich insbesondere durch motivgeschichtliche oder rezeptionsästhetische Studien, die von einem kausalen Zusammenhang zwischen der Erfindung der Fotografie und bestimmten Schreibweisen in der Literatur ausgehen, cf. Koppen 1987; zur problematischen Analyse des Einflusses der Fotografie auf den Schreibprozess cf. Albersmeier 1992.

**3** Neuere Studien, die einer intermedialen Analyse gerecht werden, sind Hertrampf 2011 und Mohs 2013.

der Abbildungsästhetik der Fotografie innewohnt.<sup>4</sup> Das Fotografische fungiert als *Denkfigur* literarischer Selbstreflexivität und sprachlicher Medialität.

Mit dem Übergang zu „antiromanesken Formen des Romans“ (Wolfzettel 1999, 2) im Zuge der Krise einer mimetischen Repräsentation und eines problematisch gewordenen Subjekts beginnt sich nach Irene Albers auch die Semantisierung des Fotografischen in literarischen Werken des 20. Jahrhunderts zu wandeln: „Sie entwirft das Subjekt und seine psychischen Prozesse nach dem Modell des fotografischen Prozesses als ‚chambre noire‘, als Dunkelkammer“ (Albers 2001, 545). Zum einen wird die Fotografie, insbesondere in Marcel Prousts Romanwerk *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), zur Metapher für das Gedächtnis und dessen Ungleichzeitigkeit von Aufnahme, Entwicklung und Speicherung von Bildern. Zum anderen werden Text und Schrift, wie teilweise in den Texten des *Nouveau Roman*, mit semiotischen Eigenschaften der Fotografie, beispielsweise der spurhaften Referentialität, assoziiert (cf. Albers 2001, 548).

Letzteres lässt sich auch für den Roman *La vie meurtrière* des Künstlers Félix Vallotton feststellen. Im weiteren Verlauf soll untersucht werden, wie das Rekurrieren auf die Fotografie, indem die Eigenschaften des technischen Mediums auf das ästhetische Textmedium übertragen oder auch von diesem abgegrenzt werden, das Problem der sprachlichen Abbildung innerer Bilder verhandelt. Dabei versucht der Text als fotografisches „Spur-Medium“ zu agieren, wobei die Simulation von Momentaufnahmen Brüche in der Narration generiert, die letztlich als Konstruktion eines Nicht-Darstellbaren anzusiedeln sind. Ziel einer intermedialen Analyse soll es deshalb sein, die spezifischen Eigengesetzlichkeiten eines jeden Mediums zu berücksichtigen, um die Interaktion von Literatur und Fotografie als strukturelle, aber produktive Bruchstellen herauszuarbeiten.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Zum Zusammenhang zwischen Tiefenschau und Oberflächenwirklichkeit im Rahmen von Physiognomie und Daguerreotypie bei Balzac cf. Nitsch 2002; zum Diskurs zwischen Sehen und Wissen im Romanwerk Zolas cf. Albers 2002; zum perspektivischen Ausschnitt des *discours indirect libre* Flauberts cf. Schlüns 1981.

<sup>5</sup> Eine solche intermediale Analyse knüpft an das Intermedialitäts-Konzept von Joachim Paech an, „nämlich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung eines Mediums als Form in die Form eines (anderen) Mediums, wo das Verfahren der Intermedialität ‚figuriert‘, also anschaulich wird und ‚reflexiv‘ auf sich selbst als Verfahren verweist“ (Paech 2008, 60).

## 2 *La vie meurtrière*: Fotografie und Text als Spur

Der Schweizer Félix Vallotton (1865-1925) ist dem künstlerischen Umfeld des Postimpressionismus der Pariser Avantgarde der Jahrhundertwende zuzuordnen. Neben dem visuellen Œuvre (Grafik, Malerei, Illustration) umfasst sein Schaffen auch Kunstkritiken, zehn unveröffentlichte Theaterstücke und drei posthum veröffentlichte Romane,<sup>6</sup> die bisher noch keine literaturwissenschaftliche Aufarbeitung erfahren haben. Der zwischen 1907 und 1908 entstandene und erstmals 1927 im *Mercure de France* veröffentlichte Roman *La vie meurtrière* verortet die Realität wie Proust im inneren Bewusstsein eines Ich-Erzählers. Die mentalen Bilder werden zwar mit fotografischen Aufnahmen semantisiert, doch das tatsächliche fotografische Prinzip verlagert sich auf die Schreibweise, die *écriture*. Zunächst soll deutlich werden, inwiefern die *écriture* mit semiotischen Qualitäten des technischen Mediums wie der Spur verbunden werden kann.

Das kurze *Avant-Propos* informiert den\*die Leser\*in in Form einer Rahmenerzählung über das Auffinden der Leiche des 28-jährigen Selbstmörders Jacques Verdier in seiner Wohnung in Paris im Jahr „18...“ (Vallotton 2009, 9). Dieser hinterlässt dem Polizeikommissar seinen gattungstheoretisch an der *Confessio* und dem *Journal* orientierten Bericht mit dem Titel „Un amour“, der als Binnenerzählung folgen wird. In dem Bericht versucht der Ich-Erzähler Zeugnis abzugeben von seiner (Un-)Schuld an diversen tödlichen Unfällen. Die fiktiven Herausgeber erklären, dass sie es sich erlaubt haben, den Bericht in „Un meurtre“ und letztlich in „La vie meurtrière“ umzubennen. Mit diesem fiktionalen Kunstgriff tilgt Vallotton seine Autorschaft und inszeniert sich gleichermaßen als Künstler in den sieben mit „FV“ signierten Text-Illustrationen.

Dem Bewusstsein des Ich-Erzählers Verdier haben sich unvermittelt Spuren vergangener Bild-Momente eingezeichnet. Als epistemologische, ontologische und semiologische Figur ist die Spur unterschiedlich definiert. Bei Platon (*Theaitetos*) wird die Spurbildung erstmals „zum Erklärungsmodell der Funktionsweise des Gedächtnisses“ (Krämer 2007, 22). Entweder erinnert sich der Erzähler detailgenau und erzählt so, als würde er die erinnerten Bilder im Moment vor sich sehen: „Je les vois encore [...]“ (Vallotton 2009, 20). In dem Fall vergegenwärtigen die Spuren die Nichtpräsenz der Bilder. Oder die Spuren sind Chiffren des Entzugs, nach Sigmund Freud sogenannte „Dauerspuren in der Tiefe des unbewusst bleibenden Gedächtnisses“ (Krämer 2007, 23). Dadurch bleibt das Sichtbare der Bild-Momente entzogen und Verdier schreibt sie quasi leer: „[...]“

<sup>6</sup> *Les soupirs de Cyprien Morus* (um 1900, posth. 1946), *La vie meurtrière* (1907/08, posth. 1927) und *Corbehaut* (1920, posth. 1970).

et d'autres choses dont je ne me souviens plus [...]“ (Vallotton 2009, 18). Diese Unerreichbarkeit vergangener Bilder manifestiert sich als Lücke in der Narration. Sie erlaubt es, die spurhafte Eigenschaft, wie sie Rosalind Krauss für das Fotografische mit Rückgriff auf den Begriff des *Index* des Semiotikers Charles S. Peirce definiert, auf der *discours*-Ebene des Textes zu untersuchen:

Während nämlich Gemälde aus dem Gedächtnis oder aus den Weiten der Einbildungskraft gefertigt werden können, kann eine Photographie als eine photochemisch hervorgebrachte Spur nur durch eine anfänglich körperliche Verbindung mit dem Referenten zustande kommen. (Krauss 1998, 79)

Der indexikalische Zeichencharakter der Fotografie besteht folglich aus einer direkten physischen Verbindung mit dem Bezeichneten. Das Foto entspricht insofern dem Original und bildet dieses als Spur eines anwesenden Abwesenden ab. An diese einschreibende Fähigkeit der Fotografie knüpft nach Irene Albers auch Paul Valérys Überlegung eines Zusammenhangs zwischen der fotografischen *inscription* (,Einschreibung') und der sprachlichen *description* (,Beschreibung') an (cf. Albers 2001, 547f.): „Ainsi l'existence de la photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir *décrire* ce qui peut de soi-même *s'inscrire* [...]“ (Valéry 2001, 90). Die Fotografie fordere den Text heraus nicht mehr zu beschreiben, was sich von selbst einschreiben kann. Verdiers Bericht wäre insofern gerne „spurhaft“ (Albers 2001, 548): „[...] si le sens profond des choses et leur raison m'échappaient ou restaient vagues, les faits alors marquaient. Il s'en produisit de tels, et tant, et si palpables, que j'aurais du mal à vouloir les suivre et les énumérer“ (Vallotton 2009, 19). Der Erzähler suggeriert eine direkte Verbindung zur bezeichneten Realität, die ihm jedoch unverfügbar ist. Der Frage, wie sich die Simulation solcher fotografischer Spuren im Rahmen von Momentaufnahmen konkret gestaltet, soll im Folgenden nachgegangen werden.

### 3 **Snapshots als Strukturprinzip der Brüche in *La vie meurtrière***

Die Entwicklung erster Momentaufnahmen seit 1860 vor allem durch Eadward J. Muybridge und Étienne-Jules Marey ermöglicht es mit Hilfe verkürzter Belichtungszeiten von Sekundenbruchteilen Bewegungen eines kurzen Moments fotografisch zu arretieren und zu fixieren.<sup>7</sup> Die Erfindung freibeweglicher Handkameras, wie 1888 die

<sup>7</sup> Zur Moment- und Bewegungsfotografie cf. Schnelle-Schneyder 1990.

erste Kodak-Kamera, erlaubt erstmals die Mobilität des Fotografen und den Umgang mit spontanen zufälligen Schnappschüssen, sogenannten *instantanés*. Als Mitglied der Künstler-Gruppe *Nabis* war Vallotton mit solchen *Snapshots* vertraut, denn wie seine Künstlerkollegen Édouard Vuillard, Pierre Bonnard und Maurice Denis experimentiert er mit dem technischen Medium und reflektiert dadurch Kompositionen der Malerei.<sup>8</sup>

Beispielhaft hierfür ist, wie die Kunsthistorikerin Katia Poletti herausgearbeitet hat, das Gemälde *Le ballon* (1899), das Ähnlichkeiten mit einer Fotografie Vallottons aus dem gleichen Jahr aufweist (cf. Poletti 2006, 109f.). Diese zeigt ein Kind mit einem Strohhut und ist mit Blick aus dem Fenster aus der Vogelperspektive aufgenommen. Das Gemälde scheint nicht nur die Bewegung des Kindes wie in einem *instantané* einzufrieren, sondern bricht die Zentralperspektive im Zuge einer kühnen perspektivischen Verzerrung auf. Die Perspektive des Gemäldes ist ungewöhnlich, da es zwei unterschiedliche Blickwinkel ineinanderschiebt, einerseits den hohen Winkel über dem spielenden Kind, andererseits die beiden Silhouetten im Hintergrund, deren reduzierter Maßstab die Illusion der Tiefe erzeugt (cf. Poletti 2006, 114). Die Auseinandersetzung mit der Flächigkeit der Fotografie, die Vallotton im Gemälde adaptiert, erlaubt folglich die Infragestellung der Perspektive und des Sehens durch unkonventionelle Blickwinkel.

Ohne dass von der fotografischen Aktivität auf das literarische Werk geschlossen werden kann, durchziehen gleichermaßen fotografische Isotopien des *instantané* wie „instant“, „bref moment“, sowie Oppositionen von Schwarz und Weiß die gesamte Narration von *La vie meurtrière*. Die tödlichen Unfälle, für die sich der Ich-Erzähler verantwortlich macht, erinnert er als flüchtige Augenblicke. Verdiers erstes Opfer ist sein Spielkamerad Vincent; dieser behauptet von Verdi in den Fluss gestoßen worden zu sein und stirbt Jahre später an den Folgen des Sturzes:

Je nous vois encore, lui marchant sur le petit mur qui bordait la Mouline, et moi derrière. Ignorant ma présence, il s'en allait sifflant, les mains dans les poches, quand soudain mon ombre, que le soleil couchant poussait de son côté, l'atteignit. Comme il se retournait pour voir, son pied glissa [...]. (Vallotton 2009, 24)

Bridget Alsdorf stellt fest, dass Vallottons Grafiken mit einer „physical density and psychological animation of shadow and negative space“ (Alsdorf 2015, 212) spielen.<sup>9</sup> So kann auch der Schatten

<sup>8</sup> Zur fotografischen Aktivität der *Nabis* cf. Easton 2011.

<sup>9</sup> Insbesondere die Holzschnitt-Serie *Intimités* (1897/98).

Verdiers als eine Art „negative space“ interpretiert werden, als Raum um das Subjekt herum und zwischen den Subjekten im Sinne einer Abstraktion und Entstellung der sichtbaren Form.

In entsprechendem Muster lassen sich die weiteren Unfälle aus Verdiers Kindheit in der Provinz verorten, zweites Opfer ist der Nachbar und Grafiker Hubertin, als drittes folgt der vergiftete Schulfreund Musso. In Paris, im zweiten Kapitel des Berichts, lernt Verdier in Künstlerkreisen den Bildhauer Darnac kennen. In dessen Atelier ereignet sich der tragische Unfall des Modells Jeanne Bargueil, die schweren Verbrennungen erleidet, an denen sie stirbt:

Le modèle était juché sur une table assez élevée. Pour en descendre il fallait une aide, je vis qu'elle la cherchait de l'œil. J'étais à portée. Par un mouvement bien compréhensible, je lui tendis la main. Ses jolis yeux d'animal doux me remercièrent d'un clin charmant, mais par inadvertance, elle manqua l'appui; je tentai de la rattraper et la manquai à mon tour; bref, elle tomba, et si affreusement, que son pauvre corps nu s'en vint donner en plein sur le poêle rougi. [...] Un instant elle parut comme soudée au fer [...]. Je restai stupide. La soudaineté, la folie d'une telle chose, m'ôtaient tous moyens... (Vallotton 2009, 58)

Der Unfall-Moment vollzieht sich auch hier aufgrund einer Unachtsamkeit bzw. visuellen Fehlkalkulation. Eben jene mögliche perspektivische Verzerrung, wie sie in dem Versuch der gleichzeitigen Darstellung zweier Blickwinkel in dem Gemälde *Le ballon* (1899) deutlich wurde. Ebenso kann die Flüchtigkeit des Moments nicht mehr synthetisiert werden. Dieser Realitätsverlust generiert sich als Leerstelle in der Narration so, als wäre Verdiers Bewusstsein für einen kurzen Moment belichtet worden. Die Leerstelle des Unfall-Moments entspricht insofern der im Augenblick der Wahrnehmung ausgefallenen Verarbeitung. Verdier versucht die Momente zu erzählen, wie sie sich ihm unbewusst *einschreiben*, somit kann er nur das Vorher und Nachher, nicht aber die tatsächliche Zeitlichkeit des Augenblicks benennen. Die visuelle Tiefenschicht, das, was für die Unfälle verantwortlich ist, bleibt „optisch-unbewusst“.<sup>10</sup> Die narrative Leerstelle spart aus, was sich in einem *instantané* beweisen lässt, aber in der Sprache unmöglich ist, nämlich das Fixieren und Sichtbarmachen eines für das menschliche Auge nicht wahrnehmbaren bewegten Moments. Die spurhafte Referentialität der Fotografie,

<sup>10</sup> Der Begriff des „Optisch-Unbewussten“ bezieht sich auf Walter Benjamins Unterscheidung zwischen dem Auge und der Kamera, die die Zeit des Bewusstseins unterläuft, „so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt“ (Benjamin 1963, 50).

beziehungsweise nach Roland Barthes das *ça-a-été* („Es-ist-so-gewesen“), ist sprachlich nicht imitierbar (cf. Albers 2001, 548):

La Photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*. [...] [L]'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. [...] Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. [...] [L]e langage est, par nature, fictionnel [...]; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais: elle n'invente pas [...]. (Barthes 1980, 133f.)

Die Sprache kann nicht beweisen, *was gewesen ist*, sie ist ihrem Wesen nach Erfindung. Dadurch generiert sich ein Bruch zwischen den beiden Medien – Sprache und Fotografie –, der Lücken in der Narration produziert, die den Roman zu einer fragmentarischen Diskursform machen. Insofern wird der Erfahrungsmodus der Fragmentarität, die der Fotografie inhärent ist, indem sie Realität schließlich nicht als Ganzes repräsentiert, sondern in ihre Teile zerlegt, zum Strukturprinzip des Textes.

Gleichermaßen reflektiert auch die *histoire* das Prinzip der Schnapp-schüsse als Momente der Erschießung. Wie in einer Fotografie, welche eine Zeitstelle aus ihrem Kontext herauslöst, fixiert und mortifiziert, so Roland Barthes,<sup>11</sup> führt das Auslösemoment, in dem Verdier sein Opfer visuell oder gar körperlich berührt, zum „Tod“ des Abgebildeten: „J'étais le malfaisant, le maudit, celui qui sème la douleur par fonction naturelle, celui de qui la sympathie est une offense, l'amitié, une insulte, et le contact, presque un arrêt de mort“ (Vallotton 2009, 114). Auch für Susan Sontag kommt der Akt des Fotografierens einem Mord gleich: „Just as a camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a subliminal murder“ (Sontag 1977, 14f.). Die Narration simuliert einen solchen Auslöse-Moment, dessen *inscription* sprachlich nicht eingeholt werden kann: „... Morte!... [...] C'était bien écrit noir sur blanc“ (Vallotton 2009, 144).

Die Unfälle sind serielle Reproduktionen des gleichen Motivs, wie es tatsächlich dem *instantané* der Kodak-Kamera entspricht, aber ihr Original hat sich entzogen. Die Unfall-Momente sind insofern Trugbilder, die doppelt belichtet sind: erstens als fotografische Aufnahme im Gedächtnis, zu der der Erzähler keinen Zugang mehr hat im Zuge des Wahrnehmungsverlusts, zweitens durch den Versuch der Sprache, diese fotografischen Spuren zu simulieren. In

**11** „*La Vie/la Mort*: le paradigme se réduit à un simple déclic, celui qui sépare la pose initiale du papier final. Avec la Photographie, nous entrons dans la Mort *plate*“ (Barthes 1980, 144f.).

der Uneinholbarkeit der Bild-Momente des Ich-Erzählers generiert sich somit ein Bruch zwischen dem Sehen und seiner Darstellung, der auf Nicht-Sichtbares rekurriert. An dem Bruch reflektiert sich das Problem, dass das erzählende Ich nicht gleichzeitig sehen/denken – abbilden/schreiben kann. Daher gestalten sich die Bruchstellen auch als Formproblem der Narration, die Nicht-Darstellbares konstruiert.

#### 4 ***La vie meurtrière*: Interaktion von Literatur und Fotografie als Konstruktion des Nicht-Darstellbaren**

Die Ursache der Todes-Unfälle bleibt ungreifbar, während sich ihr Effekt sichtbar macht und im Tod der Figuren manifestiert. Sie lassen sich in einem Zwischenraum von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verorten, da der Ich-Erzähler seiner subjektiven Perspektive unterliegt. Er sieht sich selbst nicht im Bild, das er erblickt, und dennoch gelingt es ihm nicht außerhalb des von ihm erzeugten Bildes zu bleiben. Dahingehend ist Verdiers Blick vergleichbar mit „fehlerhaften“ Aufnahmen, wie sie der Fotograf László Moholy-Nagy im Zuge des *Neuen Sehens*<sup>12</sup> der Fotografie der 1920er Jahre als *Überrealität* bezeichnet, nämlich einem Blick in Brüchen zwischen einem „Optisch-Wahren“ und einem „Optisch-Vorgestellten“:

Das Geheimnis ihrer Wirkung ist, daß der fotografische Apparat das rein optische Bild reproduziert und so die optisch-wahren Verzeichnungen, Verzerrungen, Verkürzungen usw. zeigt, während unser Auge die aufgenommenen optischen Erscheinungen mit unserer intellektuellen Erfahrung durch assoziative Bindungen formal und räumlich zu einem Vorstellungsbild ergänzt. (Moholy-Nagy 1967, 26)

Zum einen ist Verdiers fotografischer Blick indifferent und distanziert, denn Menschen und Dinge erscheinen ihm in fremden und abstrakten Formen aus ihrem Zusammenhang gelöst. Zum anderen projiziert er subjektive Bedeutungen in das Sichtbare. Insbesondere im Zuge des letzten Todes-Unfalls wird diese Problematik deutlich. Verdieer begehrt die Frau des Verlegers Montessac, der seine Artikel über Skulptur veröffentlicht. Fehlgeschlagene Eroberungsversuche und Eifersuchtsfantasien führen dazu, dass er sie bedrängt, bis sie sich ihm hingibt. Dabei infiziert er Madame Montessac unwissentlich mit einer venerischen Krankheit, die er sich bei einer Prostituierten zugezogen hatte:

<sup>12</sup> Merkmale des *Neuen Sehens* sind vor allem die Infragestellung der Perspektive und des Sehens durch ungewöhnliche und extreme Blickwinkel; zum *Neuen Sehen* cf. Kemp 2006.

Elle poussa un faible cri et tenta de se dégager, mais l'heure était enfin venue, et rien ne la pouvait soustraire à son destin. Je brusquai l'attaque, et, cédant à des forces ainsi décuplées, sa tête charmante pencha jusqu'à moi; ma bouche au passage effleura la sienne, je fus violent. Elle se débattit, puis, brisée, s'abandonna. (Vallotton 2009, 178)

Das, was der Ich-Erzähler vorgibt zu sehen, deformiert er gleichermaßen zu einer (Todes-)Vision. Ohnehin glaubt er mit einem „virus maléfique“ befallen zu sein: „Quel virus m'infectait, et de quelles hérités maléifiques étais-je l'instrument“ (Vallotton 2009, 148)?

Der Ich-Erzähler kann nur wiedergeben, was er „gesehen“ hat, dabei kann er seine Wirklichkeit nicht objektiv reproduzieren: „Peut-être avais-je mal compris, mal vu!...“ (Vallotton 2009, 100). Das Sehen Verdiers ist eines in Brüchen bzw. ein Nicht-Sehen. Sein Blick produziert folglich erst Wirklichkeit: „- comme si la réalité n'eût pas suffi - jusqu'à m'en créer d'imaginaires“ (Vallotton 2009, 127). Der\*Die Leser\*in muss sich also fragen: Könnten sich die „Verbrechen“ nicht lediglich im Kopf des Protagonisten ereignen haben?

Der Roman überlässt den\*die Leser\*in damit einer abstrakten Textualität, an deren Konstruktion er\*sie beteiligt ist. Die sieben dem Text beigegefügtten Illustrationen wirken wie eingeschobene *Snapshots*, die die Lesenden zum Augenzeugen von Verdiers Geschichte machen und eine vom Ich-Erzähler unabhängige Perspektive erlauben. Den Bildern sind Textpassagen als Unterschriften zugeordnet, wodurch sich ein neuer Bedeutungszusammenhang von Text und Bild generiert, der gleichermaßen offen bleibt. Ebenso zweifelhaft ist die fotografische Zeugenschaft der statischen Bild-Figuren im Zuge ihrer plakativen karikaturhaften Überzeichnung und der künstlichen Inszenierung des Wechselspiels von Schwarz und Weiß. Unternimmt der\*die Rezipient\*in letztlich den Versuch die Ursache der Todes-Unfälle aufzulösen, wird er\*sie selbst zum Opfer des Erzählers und zum\*zur Mörder\*in am Text. So geht der Blickwinkel in der letzten Illustration vom Grab des letzten Opfers Madame Montessac aus, während sich der Erzähler Verdier spiegelbildlich in der Zuschauer-Menge befindet [Abb. 1].

Die Schaulust der Lesenden bleibt unbefriedigt und die Leerstellen der Narration bleiben bestehen. Mit diesem Prinzip widersetzt sich der Bericht Verdiers, der schließlich Zeugnis sein will und an die Kriminalpolizei adressiert ist, einer möglichen Vermittlung von subjektiver Wahrheit und absoluter Erkenntnis und revidiert die traditionellen Genres von Bekenntnisliteratur und Kriminalroman. Das indizienwissenschaftliche Spurenlesen, welches charakteristisch für das Erzählverfahren der Detektivgeschichte des 19. Jahrhunderts (E.A. Poe, Arthur Conan Doyle) ist und welches eine überraschende Auflösung der Verbrechen durch einen genialen Detektiv erlaubt



**Abbildung 1**  
Félix Vallotton,  
Illustration für *La vie*  
*meurtrière*. 1907/08  
(Vallotton 2009, 204)

(cf. Schulz-Buschhaus 1975, 6), wird im Zuge einer offenen und unabschließbaren Sinnstruktur dekonstruiert, die jeglichen Zugang zum Verborgenen verweigert. Die simulierten fotografischen Spuren sind keine Indizien, sondern fingierte Abbilder einer unerreichbaren Referenz. In den Bruchstellen von Fotografie und Sprache generiert sich der Ausdruck eines nicht darstellbaren Innenbereichs anstelle einer möglichen Abbildung der Bild-Momente des Ich-Erzählers. Die Interaktionen gestalten sich somit als produktive Brüche, die über das Sichtbare hinausweisen und ein mehrdimensionales Vexierspiel möglicher (Ir-)Realitätsebenen implementieren, das die Zweidimensionalität des Fotografischen übersteigt. Der Text rekurriert dabei auf seine sprachlichen Möglichkeiten, denn es ist die Sprache, die die Geschichte konstruiert, während die fotografische Spur schweigt.

## Bibliografie

- Albers, I. (2001). „Das Fotografische in der Literatur“. Barck, K. et al. (Hrsgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2, *Dekadent-Grotesk*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 534-50.
- Albers, I. (2002). *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*. München: Wilhelm Fink. Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 105.
- Albersmeier, F.-J. (1992). *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Alsdorf, B. (2015). „Félix Vallotton's Murderous Life“. *The Art Bulletin*, 97(2), 210-28.
- Amelunxen, H. von (1995). „Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie“. Zima, P.V. (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 207-31.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Becker, S. (2010). *Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter*. München: edition text+kritik.
- Benjamin, W. (1963). „Kleine Geschichte der Photographie“. Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 47-64.
- Easton, E.W. (ed.) (2011). *Snapshot. Painters and photography, Bonnard to Vuillard = Exhibition catalogue* (Ausst.Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam, 14/10/2011-08/01/2012; The Phillips Collection, Washington D.C., 04/02-06/05/2012; Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 08/06-02/09/2012). New Haven et al: Yale University Press.
- Hertrampf, M.O. (2011). *Photographie und Roman: Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*. Bielefeld: Transcript.
- Kemp, W. (2006). *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. München: Schirmer/Mosel.
- Koppen, E. (1987). *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler.
- Krämer, S. (2007). „Was ist also eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“. Grube, G.; Kogge, W.; Krämer, S. (Hrsgg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 11-33.
- Krauss, R. (1998). *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München: Wilhelm Fink.
- Moholoy-Nagy, L. (1967). *Malerei, Fotografie, Film*. Berlin; Mainz: Kupferberg.
- Mohs, J. (2013). *Aufnahmen und Zuschreibungen. Literarische Schreibweisen des fotografischen Akts bei Flaubert, Proust, Perec und Roche*. Bielefeld: Transcript.
- Nitsch, W. (2002). „Balzac und die Medien“. Nitsch, W.; Teuber, B. (Hrsgg.), *Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*. Tübingen: Gunter Narr, 251-62.
- Ortel, P. (2002). *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Chambon.
- Paech, J. (2008). „Intermedialität als Methode und Verfahren“. Müller, J.E. (ed.), *Media Encounters and Media Theories*. Münster: Nodus Publikationen, 57-75. Film und Medien in der Diskussion 16.

- Poletti, K. (2006). „Vallotton et la photographie: arrêt sur images“. *Études de lettres. Revue de la faculté des lettres de l'université de Lausanne*, 4, 95-117.
- Schlüns, H. (1981). „Gustave Flaubert und die Photographie“. *Lendemains*, 23(6), 9-20.
- Schnelle-Schneyder, M. (1990). *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*. Marburg: Jonas.
- Schöning, U. (1998). „Photographie und Literatur: diskursanalytische Bemerkungen zu einem Zusammenhang von Technik und Kunst in Frankreich um 1850“. Briesemeister, D.; Schönberger, A. (Hrsgg.), *Ex nobili philologorum officio: Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*. Berlin: Domus Ed. Europaea, 713-29.
- Schulz-Buschhaus, U. (1975). *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt am Main: Athenaeon. Schwerpunkte Romanistik 14.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Stiegler, B. (2001). *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink.
- Valéry, P. (2001). „Discours du centenaire de la photographie“. *Études photographiques*, 10, 89-96.
- Vallotton, F. (2009). *La vie meurtrière*. Paris: Phébus.
- Wolfzettel, F. (1999). „Einführung“. Ders. (Hrsg.), *19. Jahrhundert. Roman*. Tübingen: Stauffenburg, 1-36.

