

7

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

Realität und Imagination

Photographie in W. G. Sebalds *Austerlitz*
und Michelangelo Antonionis *Blow Up*

von Florian Lehmann



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

**Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien 7**

Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

hrsg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Friedhelm Marx

Band 7



University of Bamberg Press 2013

Realität und Imagination

Photographie in W. G. Sebalds *Austerlitz*
und Michelangelo Antonionis *Blow Up*

von Florian Lehmann



University of Bamberg Press 2013

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-
Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der
Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke
dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch
angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Andra Brandhofer
Abbildung auf dem Einband: Ausschnitt aus Seerosenteich (2012) mit
freundlicher Genehmigung von Meret Held (www.meretheld.de)

© University of Bamberg Press Bamberg 2013
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-140-8 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-141-5 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-30544

Für meine Eltern

Merk dir, du Schaf,
weil es immer gilt:
Der Fotograf
ist nie auf dem Bild.

Erich Kästner¹

¹ Erich Kästner: Werke. Bd. 1. Hrsg. von Franz-Josef Görtz. München u.a.: Hanser 1998, S. 273.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung: Photographien lügen nicht ...	9
2. Zwei photographische Diskurse	15
2.1. Photographie und Wirklichkeit	17
2.1.1. Peirces Zeichentheorie: Ikon, Indikator, Symbol	17
2.1.2. Barthes: Des Kaisers Augen	18
2.1.3. Sontag: Die Macht der Photographie	21
2.2. Photographie und Spuk	22
2.2.1. Barthes: Das Gespenst als Metapher des Übergangs	22
2.2.2. Kracauer: Bewahren und Verschwinden	24
3. Medialität	27
3.1. <i>Austerlitz</i> als Ikonotext	28
3.1. Das Photographische des Films	36
4. Photographische Realität	41
4.1. Das Wirkliche und das Wahre	41
4.2. Spuren	42
4.3. <i>Austerlitz</i> : Der photographische Index ohne Wert	45
4.3.1. Reliquie	46
4.3.2. Gedächtnis	49
4.3.3. Mimesis	55
4.4. BLOW UP: Die Konstruktion des Wirklichen	59
4.4.1. Die Mode	60
4.4.2. Die Straße	63
4.4.3. Der Park	67
5. Einschläge des Spukhaften	81
5.1. Die Unterwelt: Der Theresienstadtfilm in <i>Austerlitz</i>	81
5.2. <i>Austerlitz</i> , der Geisterseher	88
5.3. Spukhaftes in BLOW UP	94
6. Fazit: ... oder etwa doch?	101
Bibliographie	105
Filmographie	114
Abbildungsverzeichnis	115

1. Einleitung: Photographien lügen nicht ...

Im Januar 2012 berichtet das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*², es seien neue Hintergründe zu den Todesumständen von Benno Ohnesorg recherchiert worden, der 1967 während des Besuchs des Schahs von Persien in Berlin erschossen worden war. Die tragischen Ereignisse dieses 2. Juni sind in die deutsche Nachkriegsgeschichte eingegangen. *Der Spiegel* schreibt, es seien Photographien und Filme aufgetaucht, die belegten, dass der Schütze, Karl-Heinz Kurras, den Schuss »unbedrängt [... und] aus kurzer Distanz«³ abgegeben habe. Dieser hatte bislang behauptet, er sei von Demonstranten bedrängt worden, und hatte auf Notwehr plädiert. Der Einsatzleiter, zugleich der Vorgesetzte von Kurras, hatte stets behauptet, den Schützen erst später gesehen zu haben. Jedoch belegen die veröffentlichten Photographien, dass der Einsatzleiter nur wenige Meter entfernt von Kurras stand. Zudem sind auf einem weiteren Bild nicht nur der Einsatzleiter und der verwundet am Boden liegende Ohnesorg zu sehen, sondern auch der Schütze Kurras. Die Zeugenaussagen dürften angesichts der photographischen Evidenz als widerlegt gelten. Denn, so scheint es, Photographien lügen nicht.

Die Ereignisse sind ein praktisches Lehrstück der Phototheorie, repräsentieren sie doch jenes institutionalisierte Wissen des photographischen Mediums, das sein stärkstes Argument ist: seine Beweiskraft. Das Verhältnis der Photographie zur Wirklichkeit ist von besonderer Natur. Sie zeichnet sie nicht nach, sie interpretiert sie auch nicht, sondern sie inkorporiert sie und das bei völliger Neutralität. So schreibt Goethe in seinem Bericht *Die Belagerung von Mainz*⁴ (1822) über einen Maler, der die Schlachtszenen mithilfe einer Camera Obscura schnell und präzise zeichnet. Das photographische Verfahren war noch nicht erfunden, aber die Camera Obscura – eine der technischen Grundlagen der Photographie – schon lange bekannt. In gewisser Weise antizipiert Goethe bereits

² Vgl. Jürgen Dahlkamp, Sven Röbel, Michael Sontheimer u.a.: Aus kurzer Distanz. In: *Der Spiegel*. Nr. 4 (2012), S. 36-45.

³ Ebd., S. 38.

⁴ Johann Wolfgang von Goethe: *Belagerung von Mainz*. In: Weimarer Ausgabe. Bd. 33. Hrsg. von Paul Raabe. München: DTV 1990, S. 301: »Herr Gore stellte seine tragbare dunkle Kammer auf dem Walle sogleich zurechte, in Absicht, eine Zeichnung der ganzen durch die Belagerung entstellten Stadt zu unternehmen, die auch von der Mitte, vom Dom aus, gewissenhaft und genau zustande kam, gegen die Seiten weniger vollendet, wie sie uns in seinen hinterlassenen, schön geordneten Blättern noch vor Augen liegt.«

den Typus des Photoreporters.⁵ Goethes Beschreibung legt zudem schon den Nutzen der Photographie dar: die Augenzeuenschaft. Das »optische Auge« der Kamera übernimmt genau diese Bezeugungsfunktion, die zuvor ein menschliches Privileg war. Die Kamera wird im McLuhanschen Sinne erweitertes Auge des Menschen.⁶ Dennoch: auch Photographien interpretieren bereits das, was sie abbilden – oder wird die Deutung erst vom Betrachter vorgenommen? Der Glaubwürdigkeit der Photographie scheint das nicht zu schaden.⁷

Die Photographie als Medium kommt seit ihrer Erfindung nicht isoliert vor. Bereits Talbots *Der Zeichenstift der Natur*⁸ (1844-46) ergänzt die Photographien um Bildbeschreibungen, die das Photo erläutern oder auf besonders interessante Aspekte hinweisen. Auch wenn die Literatur zögerlich auf die Photographie reagiert⁹, so lässt sich der Einfluss des Bildmediums auf die Textproduktion seit der Literatur des Realismus kaum leugnen. Im 20. Jahrhundert werden der Film und das Kino ein weiteres Mal das Schreiben verändern.¹⁰ Aus chronologischer Perspektive ergibt sich eine historische Distanz der Medien Literatur, Photographie und Film zueinander. Die Genese des literarischen Textes liegt wie die vieler anderer Künste Béla Balázs zufolge »im Nebel vorgeschichtlicher Zeit«¹¹. Die Erfindung der Photographie sowie der Kinematographie hingegen kann in der Moderne verortet werden und liegt nah bei-

⁵ Vgl. Erwin Koppen: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1987, S. 25f.

⁶ Vgl. Marshal McLuhan. *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge 1995, S. 7.

⁷ Vgl. Andreas Schreitmüller: *Alle Bilder lügen. Foto – Film – Fernsehen – Fälschung*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2005, S. 11.

⁸ William Henry Fox Talbot: *Der Zeichenstift der Natur*. In: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Hrsg. von Wilfried Wiegand. Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 45-89.

⁹ Dass die Literatur generell behäbig auf neue Technologien reagierte, bemerkt auch Thomas Mann mit der Feststellung, in den Romanen des 19. Jahrhunderts haben immer noch Postkutschen gerollt statt Eisenbahnen. Vgl. Koppen: *Literatur und Photographie*, S. 37.

¹⁰ Siehe dazu Anton Kaes (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film. 1909 – 1929*. Tübingen: Niemeyer 1978; Friedhelm Marx: *Kino im Roman der Weimarer Republik. Über Thomas Manns *Zauberberg* und Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz**. In: *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*. Hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk. Berlin u.a.: De Gruyter 2009, S. 139-151.

¹¹ Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus 1972, S. 13.

einander, weshalb Balázs konstatiert, der Film sei »bekanntlich die einzige Kunst, deren Geburtstag wir kennen«¹². Theoretiker haben versucht, das spezifische Merkmal des jeweiligen Mediums herauszustellen – oft in Abgrenzung zu anderen Medien. Diffizil werden solche Mediendefinitionen hingegen, wenn Medien symbiotische Strukturen eingehen und einander reflektieren (z.B. im barocken Emblem).

Ziel dieser Arbeit ist eine medienkomparatistische Analyse. Sie vergleicht die Darstellung des photographischen Mediums in W. G. Sebalds Roman *Austerlitz*¹³ (2001) und Michelangelo Antonionis Film *BLOW UP*¹⁴ (1966). Zwar existiert eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen zu Film und Roman und Parallelen zwischen *Austerlitz* und *BLOW UP* sind angemerkt worden¹⁵, doch eine vergleichende Gegenüberstellung beider hat bislang nicht stattgefunden. Somit soll erstmalig das Unterfangen unternommen werden, beide in Hinblick auf Photographie kanonisch gewordene Medien in einen direkten Zusammenhang zu stellen. Ein Vergleich des Romans und des Films scheint aus mehrfacher Hinsicht sinnvoll. Eine vorrangige Erkenntnis besteht darin, dass sowohl im literarischen Text als auch im Film Photographien handlungsleitend sind. Es werden Photos beschrieben, abgedruckt und abgefilmt. Das träfe allerdings auch auf andere Filme und Romane zu. Gemeinsam ist *Austerlitz* und *BLOW UP* jedoch, dass sie das allgemeine Wissen von der Photographie als Bezeugungsmedium in eine Erwartung ihrer Protagonisten umsetzen. Dabei repetieren sie mitnichten ein außerliterarisches oder außerfilmisches Wissen, sondern schaffen einen eigenen poetischen Rahmen der Medienreflexion. Dieses Wissen der Literatur und des Films von der Photographie soll in der Analyse konturiert werden. Sowohl *Austerlitz*, die Hauptfigur des gleichnamigen Romans, und Thomas [David Hemmings], der Photograph in *BLOW UP*, scheitern mit ihrem Anspruch an das Medium. Demgegenüber stellt insbesondere der Roman andere Wissensformationen (z.B. die architektonisch-räumliche) bereit, die in Konkurrenz mit dem photographischen Medium treten. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass beide

¹² Ebd.

¹³ W. G. Sebald: *Austerlitz*. Frankfurt a. M.: Fischer 2008. Im Folgenden zitiert als A.

¹⁴ *BLOW UP* (UK/Italien/USA 1966, Michelangelo Antonioni). Im Folgenden mit dem Zeitformat Stunde:Minute: Sekunde zitiert.

¹⁵ Vgl. z.B. Thomas von Steinaecker: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld: Transkript 2007, S. 314.

eine detektivische, in Teilen sogar kriminalistische Geschichte erzählen. Gerade dort, wo die Wahrheit ermittelt werden soll, ist faktenorientiertes Wissen elementar. Doch immer wieder sind es auch phantastische Momente, in denen die Protagonisten ihrem Ziel näher kommen. Film und Roman entwerfen ein photographisches Modell, bei dem ein Aspekt des photographischen Mediendiskurses stark gemacht wird, der sonst kaum eine Rolle spielt: das Spukhafte der Photographie. Das Verhältnis der Photographie zur Wirklichkeit wird umgedeutet, indem sie Zugriff auf eine Welt *hinter der Welt* hat. In dieser Welt treiben Gespenster ihr Unwesen und wohnen die Toten. Das geschieht in *Austerlitz* auf besonders konkrete Weise – der Protagonist ist immer wieder von Geisterfiguren umgeben, die sich ihm mitteilen. BLOW UP hingegen deutet das Spukhafte lediglich an und konturiert mit ästhetischen Mitteln Figuren als Geisterwesen, ohne sie als solche zu benennen.

Die Studie wird in folgenden Schritten vorgehen: Zunächst werden in einem theorieorientierten Teil einige einschlägige »Klassiker« der Phototheorie skizziert. Während Charles Sanders Peirce ein begriffliches Rüstzeug der Semiotik auch für die Auseinandersetzung mit dem Medium Photographie entworfen hat, sind Roland Barthes, Susan Sontag und Siegfried Kracauer Theoretiker, welche das Denken und Sprechen über Photographie im zwanzigsten Jahrhundert maßgeblich geprägt haben. Ihre längst kanonischen Texte gehen der Frage nach, wie die Photographie zur Welt steht, worin ihr Wesen liegt und wie die Photographie den Menschen verändert. Dabei sind vor allem Barthes und Kracauer die spukhafte Dimension der Photographie nicht entgangen. Dass die genannten Autoren vielfach in Metaphern¹⁶ schreiben, legt eine Poetik der Photographie nahe. In dieser sprachlichen Metaphorisierung, die letztlich eine Literarisierung ist, besteht auch die Schnittstelle zur Fiktionalität der Literatur und des Filmes, denn die Sprache ist »zur expliziten Auslegung der anderen Darstellungsmedien in besonderem Maße disponiert«¹⁷.

Dem theoretischen Teil folgt – obwohl der Fokus der Studie auf den epistemologischen Wert der Photographie gerichtet ist – ein erster Ana-

¹⁶ Vgl. Bernd Stiegler: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 7.

¹⁷ Monika Schmitz-Emans: Die Fotografie und das Vergessen. Literarische und künstlerische Reflexionen über die Grenzen der Erinnerung. In: Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film. Hrsg. von Sabina Becker und Barbara Korte. Berlin u.a.: De Gruyter 2011, S. 180-197, hier S. 180.

lyseschritt, bei dem das mediale Verhältnis des photographischen Bildes zum literarischen Text und zum Film im Vordergrund steht. Dabei ist nicht nur die Art und Weise der Inkorporation von Photographie(n) in das jeweilige Medium bedeutsam, sondern auch der poetische Selbstentwurf der Medien. Inwiefern konkurrieren die Wissensformationen von Film und Literatur mit der Photographie? Diese Frage ist in Hinblick auf den Film insoweit besonders brisant, als dessen Visualität immer schon durch photographische Bilder bedingt wird. Worum geht es Film und Literatur eigentlich, wenn sie Photographien inkorporieren oder beifügen? Ist es etwa das »Resultat des Bedürfnisses, dem Text eine Realitätsdimension zu verleihen, ihn an Realität ‚anzuschließen‘«¹⁸? Oder bleibt die Fiktionalität der Medien unberührt von der vermeintlich auf die Realität verweisenden Photographie?

Die Analyse wird fortgesetzt, indem sie die phototheoretische Bestimmung von Photographie als Index aufgreift und deren Umsetzung in *Austerlitz* und *BLOW UP* überprüft. In beiden Medien sind die Protagonisten auf der Suche nach Wahrheit – ein Mord soll geklärt und eine Kindheit rekonstruiert werden. *Wahr* können Ereignisse für die Protagonisten jedoch nur sein, wenn sie auch *wirklich* sind. Die Untersuchung widmet sich daher den (photographischen) Spuren, die das Wirkliche bezeugen sollen, um daraufhin verschiedene Formen indexikalischer Einschreibungen in *Austerlitz* einerseits und die divergierenden Photoserien in *BLOW UP* andererseits zu untersuchen.

Der abschließende Analyseteil knüpft an die spukhaften Momente des Photographischen an, die im Theorieteil bereits eingeführt worden sind. So steht bei *Austerlitz* insbesondere ein Film im Vordergrund, dessen zunehmend photographische Visualität die Photographie als Medium des Todes und des Spuks sichtbar macht. Weiterhin werden auch allgemeine, nicht-photographische Spukerscheinungen im Text berücksichtigt. Zuletzt setzt sich die Analyse mit spukhaften Elementen in *BLOW UP* auseinander. Diese mögen zwar weniger eindeutig sein als im Roman, eröffnen aber dennoch eine vielversprechende Lesart des Films.

¹⁸ Monika Schmitz-Emans: Eine andere Art zu erzählen. Literarische Text-Photo-Kombinationen und die Frage nach ihrem ‚Realismus‘. In: *Medialer Realismus*. Hrsg. von Daniela Gretz. Freiburg i.Br. u.a.: Rombach 2011, S. 271-294, hier S. 283.

2. Zwei photographische Diskurse



Abbildung 1: Joseph Nicéphore Niépce: *Vue de la fenêtre du domaine du Gras* (ca. 1826)

Die Photographie hat mindestens drei »Väter«, die in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts Verfahren entwickelt haben, Bilder mithilfe eines technischen Apparats aufzunehmen und sichtbar zu machen. Joseph Nicéphore Niépce gelang es Mitte der 1820er Jahre erstmals, Bilder mit der Camera Obscura dauerhaft auf ein Trägermaterial zu fixieren (Abb. 1). Niépce selbst nannte dieses Verfahren *Heliographie*. Louis Daguerres' Methode der *Daguerreotypie* wird 1839 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt. Sie unterscheidet sich von der Heliographie hauptsächlich in Hinblick auf das lichtempfindliche Trägermaterial. Die älteste erhaltene Daguerreotypie stammt aus dem Jahre 1837 (Abb. 2).

Erst William Fox Talbot patentierte 1841 das noch heutzutage in der analogen Photographie verwendete Positiv-Negativ-Verfahren. Talbot aber ist nicht nur Erfinder und Photograph, er nimmt auch erste Bestimmungen über das Wesen der Photographie vor und definiert sie als »Naturmagie«¹⁹. In diesem Begriff kumulieren zwei Tendenzen des Photographischen, die später eigenständige theoretische Diskurse werden sollen: das Irrational-Magische und das Rational-Natürliche – oder, anders formuliert, das Romantische und das Aufklärerische.

¹⁹ Der Brief von William Henry Fox Talbot vom 2. Februar 1839 ist abgedruckt in Hubertus von Amelnunxen: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*. Berlin: Nishen 1988, S. 33.



Abbildung 2: Louis Daguerre: *Atelier* (1837)

Die Magie bestünde Talbot zufolge darin, dass eine Person, die den technischen Hintergrund des Verfahrens nicht kenne, glauben müsse, »daß einem der Geist aus Aladins Wunderlampe dienstbar ist.«²⁰ Später verwirft Talbot das quasi-magische Phänomen der Photographie, als er in *Der Zeichenstift der Natur* lediglich von der natürlichen Einschreibung der Natur spricht und damit die technischen Aspekte von Apparat und Bildträger betont. Die »Einwirkung des Lichts auf empfindlich gemachtes Papier«²¹ sei der Entstehungsgrund für die im Band enthaltenen Abbildungen – von Magie ist nicht länger die Rede, dafür jedoch von der »Hand der Natur«²², welche die Bilder »abgedruckt« habe (original: »impressed by Nature's hand«²³). Beiden Ansätzen ist allerdings gemeinsam, dass Talbots Zeitgenossen die Automatik des photographischen Verfahrens als »rätselhaft«²⁴ empfanden: »Zwischen dem Motiv und seiner Wiederkehr im Bild klappte eine Leerstelle«²⁵.

Mit der Bestimmung von Photographie als Magie und – später – als natürlicher Abdruck hat Talbot zwei theoretische Positionen begründet,

²⁰ Ebd.

²¹ Talbot 1989, S. 45.

²² Ebd.

²³ Ders.: *The Pencil of Nature*. Mit einer Einleitung von Colin Harding. London: KWS Publishers 2011, ohne Seite [Faksimile Ausgabe].

²⁴ Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2009, S. 15.

²⁵ Ebd.

die, freilich in gewandelter Form und Argumentation, als irrationales und rationales Grundmuster der photographischen Theorien bis in die Gegenwart erhalten bleiben.²⁶ Dabei haben nicht wenige Theoretiker, darunter die wohl populärsten, Roland Barthes und Susan Sontag, weiterhin beide Aspekte der Photographie, das Magische und den Abdruck, hervorgehoben. Es verwundert daher nicht, dass das Spukhafte des Photographischen in einer Reihe von Texten, theoretischen wie literarischen, verhandelt wird. Dieser Spuk wäre ohne den Glauben an ein magisches Wesen der Photographie nicht denkbar. Die Annahme von der Authentizität und Präsenz des Mediums wiederum wäre ohne einen Glauben an den natürlichen Abdruck ebenfalls nicht möglich.

2.1. Photographie und Wirklichkeit

2.1.1. Peirces Zeichentheorie: Ikon, Indikator, Symbol

Für die Theorie der Photographie hat der Pragmatiker Charles S. Peirce in Hinblick auf die Wirklichkeitsnähe des Mediums ein kanonisch gewordenes Grundvokabular geschaffen. In *Die Kunst des Rasonierens*²⁷ (1893) fragt Peirce: »Was ist ein Zeichen?« (KR: 191) Er fährt fort, die gestellte Frage beantwortend, es gebe »drei Arten von Zeichen«, Similes (oder Ikonen), Indikatoren (oder Indizes) und Symbole. (KR: 193) Er nennt daraufhin beispielhaft einige Objekte, die er der einen oder anderen Kategorie zuordnet. Die Photographie ist lediglich eines dieser Beispiele (KR: 193), denn sein Text ist in der Semiotik zu verorten und

²⁶ So spricht Walter Benjamin vom »magische[n] Wert« der Photographie, Susan Sontag schreibt, sie habe »etwas Magisches« an sich, Roland Barthes definiert sie als »Magie und nicht [] Kunst« und selbst Baudrillard erwähnt eine »objektive Magie des Fotos«. Siehe dazu: Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 2/1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 368-385, hier S. 370; Susan Sontag: Die Bilderwelt. In: Dies.: Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer 2010, S. 146-172, hier S. 153 (im Folgenden zitiert als DB); Roland Barthes: Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 99 (im Folgenden zitiert als HK); Jean Baudrillard: Das perfekte Verbrechen. In: Theorie der Fotografie IV. 1980-1995. Hrsg. von Hubertus von Amelnunx. München: Schirmer/Mosel 2000, S. 256-260, hier S. 258. Vgl. auch Geimer: Theorien der Fotografie, S. 16.

²⁷ Charles S. Peirce: Die Kunst des Rasonierens. In: Ders.: Semiotische Schriften. Bd. 1. Hrsg. und übers. von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 191-201. Im Folgenden zitiert als KR.

nicht in der Phototheorie. Peirce ordnet Photographien, »besonders Momentaufnahmen«, den Similes zu, da »sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen.« (KR: 193)

Da sie auch ein Indikator sein muss, weil »Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen« (KR: 193), ist die Photographie ein Zeichenzwiter. Damit meint Peirce nicht, dass Bild und Objekt einander ähneln müssten – das ist das mimetische Merkmal der Similes, sondern vielmehr, dass die Photographie »in unmittelbarer Kontinuität zu der bezeichneten Sache operiert.«²⁸ Die indexikalische Verbindung zwischen der Photographie und dem Objekt sei demnach eine physische, weshalb die Photographie auch die reale Existenz des Objektes verbürge.²⁹ Peirce überwindet, so Philippe Dubois, mit dieser Zeichentheorie eine Reduzierung der Photographie auf das Mimetische und ermöglicht die Unterscheidung von Botschaft (Ähnlichkeit) und Entstehungsprozess (Abdruck).³⁰

2.1.2. Barthes: Des Kaisers Augen

Eines Tages, vor sehr langer Zeit, stieß ich auf eine Photographie des jüngeren Bruder von Napoleon, Jérôme (1852). Damals sagte ich mir, mit einem Erstaunen, das ich seitdem nicht mehr vermindern konnte: ‚Ich sehe die Augen, die den Kaiser gesehen haben.‘ (HK: 11)

In der *Hellen Kammer* (1980) bestimmt Roland Barthes bereits mit diesen ersten Sätzen, so könnte man überspitzt formulieren, das Wesen der Photographie. Seine Suche danach führt ihn zu ihrem Bezeugungs-

²⁸ Geimer 2009, S. 21.

²⁹ Durch die digitale Photographie und die mannigfaltigen Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung stellt sich die Frage, ob Peirces These auch im 21. Jahrhundert noch ihre Gültigkeit hat und von der Photographie als Index gesprochen werden kann. Während Peter Lunenfeld das verneint und von der »immanenten Veränderbarkeit« des digitalisierten Bildes, einem »dubitativen Bild«, spricht, halte ich es für irrelevant, ob das lichtempfindliche Medium eine Metallplatte, Papier oder ein Chip ist. Die Referenz von Objekt und Photographie wird nach wie vor durch das Licht bedingt – woran die Digitalphotographie bislang nichts geändert hat. Vgl. Peter Lunenfeld: Das dubitative Bild. In: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hrsg. von Herta Wolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 158-177, hier S. 165.

³⁰ Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam u.a.: Verlag der Kunst 1998, S. 67.

charakter. Dieser resultiert aus ihrer Indexikalität, also ihrem physischen Kontakt zum Referenten (Signifikat). Zwar spricht Barthes an keiner Stelle von Index oder Abdruck oder Spur³¹, doch die Immanenz der Begriffe liegt nahe. Er folgert, »daß der einstige Gegenstand durch seine unmittelbare Ausstrahlung (seine Leuchtdichte) die Oberfläche tatsächlich berührt hat« (HK: 91). Es lasse sich »nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist.*« (HK: 86) Daraus folge »eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.« (HK: 86) Die Photographie sei bestimmt durch ihr Noema, dem »*Es-ist-so-gewesen*« (HK: 87) – (das französische Original ist noch präziser, denn dort heißt es lediglich »*Ça a été*«³² – *das ist gewesen*). Die Aussage lautet: der Referent, das Objekt, muss einmal vorhanden gewesen sein. Dadurch sei die Photographie »eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen« (HK: 91).

Barthes erfasst diese Verbindung mit einer Metapher des Lebens, der »Nabelschnur« (HK: 91), die den Referenten mit seinem »Blick« (HK: 91) verbinden würde. Darin besteht die Beziehung zwischen dem vergangenen Referenten und dem Betrachter. Die Photographie ist im wahrsten Sinne des Wortes ein *Medium*, ein *Vermittler*. Paradoxerweise schreibt Barthes auch, der photographische Referent sei »nicht mehr Zeichen, sondern die Sache selbst« (HK: 54) – wodurch sie sich als Medium aufhebe. Peter Geimer hat darauf hingewiesen, dass jene Passage der *Hellen Kammer* »gleichsam an die äußerste Grenze dessen [geht], was sich ohne ontologischen Essenzialismus noch sagen lässt.«³³ Der Referenzcharakter diene »ausdrücklich als ‚Beweis ihrer Kunst‘.«³⁴ Zwar könne die Photographie »die Sache selbst« zeigen, aber nur »unter dem Vorzeichen dieser Nachträglichkeit«³⁵, da sie nach Barthes eine »Emanation des *vergangenen Wirklichen*« (HK: 99) sei.

Barthes unterscheidet in seiner Phototheorie – sofern man sie als kohärente Theorie bezeichnen will – *studium* und *punctum*. Das *studium* sei im Gegensatz zum *punctum* »immer codiert« (HK: 60). Im *studium* äußert sich ein allgemeiner, kulturell normierter Zugang zur Photogra-

³¹ Geimer 2009, S. 32.

³² Roland Barthes: *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Gallimard 1980, S. 124.

³³ Geimer 2009, S. 38.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

phie, eine Konvention des Lesens.³⁶ Im punctum liege ein irritierendes Moment der Photographie, »es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und was dennoch schon da ist.« (HK: 65) Damit ist es vergleichbar mit Walter Benjamins Metapher des *Optisch-Unbewussten*³⁷, was für Benjamin aus der Indexikalität der Photographie hervorgebracht wird. Das punctum hat für Barthes vor allem eine zeitliche Dimension. So könnte man vermuten, das punctum der Photographie von Napoleons Bruder bestünde darin, dass von Napoleon selbst keine Photographie existiert. Die Augen, die den Kaiser gesehen haben, blicken in ein pre-photographisches Zeitalter. Doch da das punctum hochgradig subjektiv und »irreduzibel kommunizierbar«³⁸ ist, kann auch nicht kollektiv danach gesucht werden.

Barthes nimmt keineswegs an, dass Photographien aufgrund ihrer Indexikalität, also ihrer Verbindung zum Referenten, natürliche Objekte wären. Er begreift sie als kulturelle Konstrukte. Zwar schreibt er in der *Rhetorik des Bildes*³⁹ (1964), die Photographie sei eine »Botschaft ohne Code« (RB: 38), doch bezieht er sich damit explizit auf einen für den Betrachter unzugänglichen Moment. Dieser liegt im Moment ihrer Aufnahme, also dem Zeitraum zwischen dem Betätigen des Auslösers und dem physischen Kontakt des Lichtes auf dem Papier. Für Barthes ist er ein »akademischer Urzustand« (RB: 37), der dem Betrachter zwangsläufig entzogen sein muss. Darin besteht für ihn der Unterschied zur Malerei, die auch im Zuge ihrer Produktion bereits codiert ist. Keineswegs redet er einer Naturalisierung der Photographie das Wort, sondern er demonstriert, wie sie ihren »Mythos der fotografischen ‚Natürlichkeit‘« (RB: 39) generiert. Indem sie sich als Abbildungsmedium ohne Codes inszeniert, gibt sie sich gleichsam neutral und wertfrei: »Die Szene ist *da*, mechanisch eingefangen, aber nicht menschlich« (RB: 39). Es handelt sich dabei um eine Taktik des Photographischen. Es sähe so aus,

³⁶ Vgl. Volker Wortmann: Die Magie der Oberfläche. Zum Wirklichkeitsversprechen der Fotografie. In: *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*. Hrsg. von Sigrud Schneider und Stefanie Grebe. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 17.

³⁷ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 36.

³⁸ Bernd Stiegler: Der merkwürdige Hang der Cyborgs zur Fotografie. Anmerkungen zu *Blade Runner*. In: *Freeze Frames*. Zum Verhältnis von Fotografie und Film. Hrsg. von Stefanie Diekmann und Winfried Gerling. Bielefeld: Transcript 2010, S. 12-25, hier S. 15.

³⁹ Roland Barthes: *Die Rhetorik des Bildes*. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 28-46. Im Folgenden zitiert als RB.

»als gäbe es am Anfang (selbst utopisch) eine (frontale, scharfe) Rohfotografie, in der der Mensch dank gewisser Techniken Zeichen aus dem kulturellen Code einbrächte.« (RB: 39) Durch diese Nichtkodierung im Moment ihrer Aufnahme erscheint die Photographie denotativ, d.h. unschuldig und ideologiefrei.

2.1.3. Sontag: Die Macht der Photographie

Die Frage nach dem Verhältnis von Photographie und Wirklichkeit wirft auch Susan Sontag in ihrem Essayband *Über Fotografie* (1977) auf. Die prinzipielle Verbindung des Photographischen mit dem Realen stellt sie dabei nicht in Frage. Das Photo, so Sontag im Essay *In Platons Höhle*⁴⁰, sei beweiskräftig (PH: 11) und bestätige somit in *Die Bilderwelt* »ganz einfach und bescheiden, daß der Gegenstand, den es zeigt, existiert« (DB: 148). Mithilfe des Begriffs der Spur kann auch Sontag die Beziehung von Objekt und Referent als »abgeleitetes Verhältnis zur Gegenwart« definieren, die »Realität wird durch ihre Spuren erfahren«. (DB: 159) Kritisch hinterfragt sie den Einsatz der Photographie als Massenmedium, etwa bei der Kriegsberichterstattung. Erschreckende oder ungläubliche Ereignisse würden oft mit der Aussage beschrieben, »es war wie im Film« (DB: 154). Das Verhältnis von Wirklichkeit und dem photographischen Medium unterzieht sie folglich einer Kausalprobe: Was ist Ursache, was ist Wirkung? Die Macht der Photographie nimmt Einfluss auf die Realität, formt sie sprichwörtlich *nach ihrem Bilde*. Im dem Zusammenhang erwähnt Sontag eine oft kolportierte Anekdote Nadars über Honoré de Balzac (DB: 158), der befürchtete, jedes photographische Abbild einer Person würde einen Teil ihres »elementaren Wesens«⁴¹ zerstören.⁴² In Balzacs (vermeintlicher⁴³) Vorstellung be-

⁴⁰ Susan Sontag: *In Platons Höhle*. In: Dies.: *Über Fotografie*. Frankfurt a. M.: Fischer 1010, S. 9-30. Im Folgenden zitiert als PH.

⁴¹ Félix Nadar: *Als ich Photograph war*. Frauenfeld: Huber 1978, S. 23.

⁴² Dieser Aberglaube Balzacs ging von der Annahme aus, jedes Lebewesen bestehe aus Spektralschichten, schuppenartige Blättchen, die es mittels einer photographischen Aufnahme Stück für Stück verlieren würde. Die Anekdote verhandelt dabei bereits einen gespenstischen Zug der Photographie. Vgl. Geimer 2009, S. 13; Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 21.

⁴³ Inwiefern Balzacs Angst gespielt gewesen sei oder nicht, kann Nadar nicht beantworten. Er fügt hinzu, dass, »falls sie echt war, [...] dieser spektrale Verlust ihm nur Gewinn gebracht [hätte]. Die Rundungen seines Bauches und anderer Körperteile, hätten ihm durch-

mächtigt sich die Photographie der Realität auf magische Weise geradezu physisch, Magie und Realität beziehen sich aufeinander. Die Photographie, so Sontag, sei »nicht nur ‚wie‘ ihr Gegenstand, eine Huldigung an den Gegenstand. Sie ist Teil, ist Erweiterung dieses Gegenstands; und sie ist ein wirksames Mittel, ihn in Besitz zu nehmen, ihn unter Kontrolle zu bringen.« (ÜF 148)

Die Wirklichkeit werde durch den geübten Umgang des Betrachters mit dem photographischen Bild, dem photographischen Sehen, »selbst [...] eine Art Schrift, die es zu entschlüsseln gilt«, schreibt sie in Hinblick auf die wörtliche Bedeutung der Begriffe *Photographie* und *Heliographie*. (DB: 152) Wirklichkeit und Photographie, das stellt Sontag heraus, gehen eine wechselzeitige Beziehung ein – und vermischen einander sogar.

2.2. Photographie und Spuk

2.2.1. Barthes: Das Gespenst als Metapher des Übergangs

Das irrationale Moment der Photographie entging Barthes nicht. Bewusst wählt er den Begriff *spectrum* (HK: 17), um den Referenten (*was fotografiert wird*) näher zu beschreiben. Das ist ein Begriff, der sich auch aufgrund seines »unheimlichen Beigeschmack[s]« (HK: 17) aufdrängt. Das Unheimliche bestehe in der »Wiederkehr des Toten« (HK: 17). Das Gespenst erscheint bei ihm als Metapher des Übergangs, als Transitphänomen. So legt er dar, wie während des Posierens für das photographische Portrait der Portraitierte »weder Subjekt noch Objekt« sei, sondern »ein Subjekt [...], das sich Objekt werden fühlt.« (HK: 22) Daraus resultiere ein »Ereignis des Todes« (HK: 22), zu deuten auch als Gespenstwerdung des Fotografierten. Die Photographie ist ein Medium des Todes. Zwar würden Photographen mittels einer Reihe von Strategien (»Verrenkungen«, »armselige Einfälle« (HK: 22)) bestrebt sein, »in ihre Bilder ‚Leben zu bringen‘« (HK: 22) (womit Barthes hauptsächlich ästhetische und formale Entscheidungen meint), doch sei dies ein im Grunde aussichtsloses Unterfangen. Nicht zuletzt deshalb bezeichnet Barthes den Photographen als »Agenten des Todes« (HK: 102). Während die Pose – oder anders gesagt: der Stillstand des

aus gestattet, sich ohne ängstlich rechnen zu müssen, einiger ‚Spektralschichten‘ zu entledigen.« Nadar 1978, S. 24.

Referenten – Voraussetzung und Ergebnis der Photographie ist, muss sich der Film medial von ihr unterscheiden, wiewohl er von ihr »abgeleitet« (HK: 88) ist. Der Film ist ein Bewegungsmedium. Die »ununterbrochene[] Folge der Bilder« entzieht das Objekt der Pose, demnach muss Subjekt nicht Objekt werden, das Gespenstische stellt sich nicht ein. (HK: 88)

Obwohl die Photographie den Tod zeigt, bezeichnet Barthes sie als »das lebendige Bild von etwas Totem« (HK: 88f.). Wie ist das zu verstehen? Grund hierfür sei eine Verschränkung des Realen und des Lebendigen. (HK: 89) Der Betrachter neige zur Annahme, dass das Reale auch lebendig sein müsse; doch das Reale der Photographie ist dem Diktum des *Es-ist-so-gewesen* zufolge eine vergangene Wirklichkeit, weshalb die Photographie »den Eindruck [erweckt], es [= das Objekt, A.d.V.] sei bereits tot.« (HK: 89) Deshalb könne eine Photographie eines Leichnams, also eines Referenten, der schon während der Aufnahme tot war, »das lebendige Bild von etwas Totem« sein, da »der Leichnam *als Leichnam* lebendig ist«. (HK: 88f.) Der Tote wird zum Wiedergänger, agiert zwischen den Welten und wird zwischen Signifikant und Signifikat als ein Drittes repräsentiert.

Genau diese Position macht Barthes noch einmal stark, als er über die Photographie des Mörders und Häftlings Lewis Payne, der auf seine Hinrichtung wartet, schreibt. Während sich das Studium des Bildes auf ästhetische Merkmale richte (»schön auch der Bursche«), bestehe das punctum in der Gewissheit des bevorstehenden Todes von Payne. (HK: 106) »Ich lese gleichzeitig«, so Barthes, »*das wird sein* und *das ist gewesen*.« (HK: 106) Die Bildunterschrift der Photographie bringt es noch präziser auf den Punkt: »Er ist tot und er wird sterben.« (HK: 107) Die Vergangenheit (tot-sein) und Zukunft (sterben-werden) sind gleichwertig und -zeitig. Die Lebendigkeit des Referenten ist einerseits durch die Photographie bezeugt, zugleich aber schon in der Vergangenheit liegend. Diese Erkenntnis (»Katastrophe«) stelle sich bei allen Photographien ein. (HK: 106) Barthes beschreibt in dieser Passage en passant die Existenzform des Gespenstes, dem lebendigen Leichnam. Noch nicht tot und schon längst gestorben. Jacques Derrida hat mit seiner Idee einer *Hantologie*⁴⁴ eine ganz ähnliche Existenz des Gespenstes skizziert. Es heißt in *Marx' Gespenster* (1996): »Gespenstischer Augenblick, ein Au-

⁴⁴ *Hantologie*: Die Lehre von der Heimsuchung. Vom Französischen *hanter*, dt. *heimsuchen*.

genblick, der nicht mehr der Zeit angehört, wenn man darunter die Verkettung modalisierter Gegenwart versteht (vergangene Gegenwart, aktuelle Gegenwart: ‚jetzt‘, zukünftige Gegenwart).⁴⁵

Diese zeitliche Dimension des Gespenstischen ließe sich leicht auf das punctum des Photos von Payne beziehen, auf die Verschränkung von sterben-werden und tot-sein: Das Gespenstische fällt aus der Zeit⁴⁶.

2.2.2. Kracauer: Bewahren und Verschwinden

Im Mittelpunkt von Siegfried Kracauers Auseinandersetzung um *die Photographie*⁴⁷ (1927) stehen zwei Bilder. Eingangs beschreibt er das Photo einer Schauspielerin, die das Cover einer Illustrierten ziert. Die Zeitschrift weist sie als »dämonische Diva« vor einem Hotel in Venedig aus. Sie scheint auf dem Höhepunkt ihrer Karriere zu sein. Beiläufig bemerkt Kracauer: »Zeit: Gegenwart.« (DPh: 21) Er beschreibt dem Leser dann eine weitere Photographie einer gleichaltrigen Frau, deren Bild jedoch sechzig Jahre älter ist. Sie sei die Großmutter der Diva. Doch der Text nährt die Zweifel: Vielleicht ist auf dem Bild nicht die Großmutter zu sehen, sondern deren »Freundin, der sie glich.« (DPh: 22) Denn, so argumentiert Kracauer, wer bezeuge eigentlich, dass es sich auf dem Bild um die Großmutter handele, von der bis auf »eine böse Geschichte aus ihrem Leben und zwei beglaubigte Aussprüche« (DPh: 22) nichts Nennenswertes überliefert worden sei. Es bleibe nicht viel von der Photographie, außer einem historischen Fakt: Die Kleidung der Großmutter wirke im Vergleich zu jener der Diva altertümlich, sie ist »ein archäologisches Mannequin.« (DPh: 22)

In der von Kracauer skizzierten historischen Perspektive kommt es zu einem Auseinanderfallen der Zeitebenen, Gegenwart und Vergangenheit entfremden sich. Die Photographie bestätigt die lebende Diva, die

⁴⁵ Jaques Derrida: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 12f.

⁴⁶ Ebd., S. 11: »Von da an, wo keine Ethik, keine Politik, ob revolutionär oder nicht, mehr möglich und denkbar und *gerecht* erscheint, die nicht in ihrem Prinzip den Respekt für diese anderen anerkennt, die nicht mehr oder die noch nicht *da* sind, *gegenwärtig lebend*, seien sie schon gestorben oder noch nicht geboren, von da an muß man vom Gespenst sprechen, ja sogar *zum* Gespenst und *mit* ihm.«

⁴⁷ Siegfried Kracauer: Die Photographie. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 21-39. Im Folgenden zitiert als DPh.

Diva wiederum bestätigt die Photographie. Doch »verjährt die Photographie, so ist der unmittelbare Bezug auf das Original nicht mehr möglich.« (DPh: 30) Die Lebendigkeit der Diva wird sich beim Anblick des Bildes nicht mehr einstellen:

Wenn die Großmutter auf der Photographie nicht mehr anzutreffen ist, muß das dem Familienalbum entnommene Bild in seine Einzelheiten zerfallen. Von der Ponny-Frisur der Diva kann der Blick zu ihrer Dämonie wandern; aus dem Nichts der Großmutter wird er in die Chignons zurückgebannt, die Modedetails halten ihn bei sich fest. (DPh: 30)

Der eigentliche Effekt des Bildes liegt für Kracauer im Gespenstlichen: die Enkel würden von der Photographie der Großmutter von »Lachen« und »Gruseln« (DPh: 23) erfaßt, denn »das Gespenst ist komisch und furchtbar zugleich.« (DPh: 31) Den Betrachtern würde die eigene Sterblichkeit vor Augen geführt, »die Photographie selber, so dünkt ihnen, ist eine Darstellung der Zeit.« (DPh: 23) Das Bild der Großmutter verkomme zur Geisterscheinung der Gegenwart und »die Photographie wird zum Gespenst, weil die Kostümpuppe gelebt hat.« (DPh: 31) Wie auch für Barthes ist der Indexcharakter zentral für Kracauer. Die Großmutter war »in dem Raumkontinuum zugegen, das dem Objekt sich darbot.« (DPh: 23) Doch genau daraus resultiert letztlich das Gespenstische. Alte Photographien vermitteln nicht »die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks« (DPh: 23). Die Photographie stelle nicht den Menschen dar, »sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist.« (DPh: 23) Nicht das Leben zeige sie also, sondern den Tod. Die Photographie habe einerseits die Funktion zu bewahren, lasse den Menschen aber verschwinden. Sie bezeuge seine Existenz im Barthes'schen Sinne, »vernichtet« (DPh: 32) ihn aber zugleich.

Das Gespenstische ergibt sich aus diesem vierfachen Akt der Photographie, dem Bewahren und Verschwinden, dem Bezeugen und Vernichten. Das Gespenst vereint diese Wesenszüge.

3. Medialität

Verschiedene Begrifflichkeiten versuchen das Phänomen von Medien, die *irgendetwas* mit anderen Medien zu tun haben, näher zu bestimmen. Irina Rajewsky nennt unter anderem folgende Termini, die sie mit Umberto Eco als *termini ombrello*, Begriffe mit verschiedenen Semantisierungen, bezeichnet: Intermedialität, Transmedialität, Multimedialität, Poly-, und Plurimedialität, Medienwechsel und Medientransfer.⁴⁸ Da auch der Begriff Medium selbst ein solcher Schirmbegriff ist, unter dem sich eine Vielzahl von Definitionen zusammenfinden, wird aus Gründen der Praktikabilität in dieser Arbeit stets die sehr weit gefasste Definition von Werner Wolf zugrunde gelegt, der zufolge ein Medium »as a conventionally distinct means of communication or expression characterized not only by particular channels (or one channel) for the sending and receiving of messages but also by the use of one or more semiotic systems«⁴⁹ fungiert, worunter sowohl Literatur als auch Film fallen würden. Der gebräuchlichste Begriff, um Medienbeziehungen zu beschreiben, ist wohl die in Anlehnung an Julia Kristevas Intertextualitätsbegriff entstandene Bezeichnung Intermedialität. Intermediale Verfahren können in vier Kategorien eingeteilt werden: die Medienkoppelung (z.B. das barocke Emblem), das Medienzitat (z.B. eine Schallplatte im Film), die Medienintegration (z.B. die Literaturverfilmung) und die Medienanlehnung (z.B. stilistische Imitationen durch photographisches Schreiben oder die Beschreibung eines Bildes, der Ekphrase).⁵⁰ Transmedialität akzentuiert in Abgrenzung dazu nicht den Medienkontakt als Ergebnis, sondern vielmehr den Transferprozess beider Medien während der Kontaktnahme. Betont wird hierbei das »Ereignis eines hybridi-

⁴⁸ Vgl. Irina Rajewsky: Intermedialität. Tübingen u.a.: A. Francke 2002 (= UTB 2261), S. 6f.

⁴⁹ Werner Wolf: Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies. In: Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997. Hrsg. von Walter Bernhart, Stephen Paul Scher und Werner Wolf. Amsterdam: Rodopi 1999, S. 37-58, hier S. 40.

⁵⁰ Vgl. Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller (Hrsg.): Vorwort. In: Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006, S. 9f.).

den ästhetischen Phänomens«, insbesondere in Hinblick auf die Rezeption während des Aufeinandertreffens der Medien.⁵¹

Im Folgenden soll die Frage aufgeworfen werden, welche medialen Strategien der Roman und der Film in Hinblick auf photographische Bilder anwenden. Mit dem Begriff der *medialen Strategie* meine ich die formalen Anordnungen der Objektmedien (Photographie, Film, Literatur) zueinander, aus denen sich Fragen nach Medieninhärenz, Mediensymbiose und Medienkonkurrenz ableiten lassen. Es soll anhand von *Austerlitz* und *BLOW UP* überprüft werden, ob die Strategien der Objektmedien divergieren, also ob der Film *BLOW UP* in einem anderen Verhältnis zur Photographie steht als der literarische Text *Austerlitz*. Damit verknüpft ist eine Untersuchung des Verhältnisses von Fakt und Fiktion, ist doch die Photographie, wie bereits dargelegt, v.a. ein Medium mit Realitätsbezug, *BLOW UP* und *Austerlitz* jedoch genuin fiktional.

3.1. *Austerlitz* als Ikonotext

Die Möglichkeiten der Darstellung von Bildern in der Literatur sind beschränkt. Der literarische Text ist ein Schrifttext, dessen Gesamtzusammenhang der Bedeutung die Diegese, die erzählte Welt, ist. Als solcher kann der Schrifttext ein Bild, das visuell codiert ist, nur – im eigentlichen Wortsinne – *beschreiben*, nicht jedoch *zeigen*. Diese Beschreibung wird als Ekphrasis bezeichnet. Ekphrastische Inkorporationen finden statt, wenn literarische Texte Photographien (oder Bilder allgemein) beschreibend darstellen. W. J. Thomas Mitchell definiert die Ekphrasis als »the verbal representation of visual representation«. ⁵² In *Austerlitz* kommen zwar eine ganze Reihe von Ekphrasen (z.B. A: 23) vor, virulent sind jedoch die im Buch abgedruckten Photographien. Darunter sind Landschaftsaufnahmen, architektonische Photographien, Bilder von Tieren, selten Photos von Personen, sowie einige Drucke von Ge-

⁵¹ Vgl. Roberto Simanowski: Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst. In: Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Hrsg. von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller. Göttingen: Wallstein 2006, S. 39-81, hier S. 44; vgl. weiterhin Karin Wenz: Transmedialisierung. Ein Transfer zwischen den Künsten. In: *pOes1s. Ästhetik digitaler Poesie/The Aesthetics of Digital Poetry*. Hrsg. von Friedrich W. Block. Ostfildern-Ruit: Hatje Canz 2004, S. 155-167.

⁵² W. J. Thomas Mitchell: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press 1995, S. 151f.

mälden, Bauplänen und Dokumenten, die zwar als Ausgangsmedium nicht-photographisch sind, jedoch mit einem photographischen Verfahren reproduziert worden sein müssen. Das gemeinsame Auftauchen von (literarischem) Schrifttext und photographischen Bildern, wie es in *Austerlitz* der Fall ist, wird als Ikonotext bezeichnet.⁵³ Durch die duale Mediensituation des Ikonotextes können die beiden Basismedien einander ergänzen (Korrelat), bestätigen (Affirmation) oder auch widersprechen (Negation, Dekonstruktion). Insbesondere letztere Möglichkeit kann zu Paradoxien führen, die den Leser und Betrachter vor die Frage stellen, welchem der Basismedien er Glauben schenken mag (man denke nur an René Magrittes Bild LA TRAHISON DES IMAGES (1929) mit der Aufschrift »Ceci n'est pas une pipe«).

Die Photographien in *Austerlitz* haben keinen festen Platz in Hinblick auf den Schrifttext, d.h. sie können in unterschiedlicher Größe oder Anzahl auf einer Seite gedruckt sein, sowohl unter als auch über dem Schrifttext stehen, oder ihn unterbrechen. Stellenweise sind sie auch seitenfüllend (z.B. A: 355f.). Zu beobachten ist, dass die Schrift grundsätzlich nicht die Photographie rahmt, d.h. rechts oder links vom Bild steht. Die Photographie ihrerseits unterbricht nicht nur den Satzfluss, sondern teilweise ganze Wörter⁵⁴ (z.B. A: 163). Die Photographien fungieren keineswegs als Illustrationen. Allein die Abstimmung des Drucksatzes des Buches auf die Photographien lässt vermuten, dass die Photographien nicht andernorts stehen könnten, z.B. gesammelt am Ende des Schrifttextes. Das stellt einerseits Übersetzer vor Herausforderungen, andererseits lässt sich dadurch *Austerlitz*, obwohl geschehen, kaum als Hörbuch übertragen, da dieses Medium unter keinen Umständen Photographien visualisieren kann. Durch die enge Abstimmung der Bilder und des (graphischen) Drucksatzes des Schrifttextes wird der Ikonotext verbildlicht. Das verdeutlicht, wie eng »Sehen und Lesen [...]

⁵³ Vgl. Peter Wagner: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Art(s). In: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Hrsg. von Peter Wagner. Berlin u.a.: De Gruyter 1996, S. 1-42, hier S. 15.: »By iconotext I mean the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa.«

⁵⁴ Vgl. Natalie Binczek: Ein Wurzelwerk der Zeit. Photographische Medienreflexion der Literatur in W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: *Durchquerungen. Für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Iris Hermann und Anne Maximiliane Jäger-Gogoll. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 13-30, hier S. 13: Auf diese Weise heben die Photographien »die Medialität der Literatur als ein die Buchstaben und die Bilder gleichermaßen verbindendes Gesamtensemble hervor.«

zusammenhängen«, und dass »das schlichte Wahrnehmen der Schriftzeichen durch eine imaginäre Aktivität überboten wird, in der Vorstellungsbilder konstruiert werden.«⁵⁵

Photographien und Schrifttext werden in *Austerlitz* in zweifacher Weise aufeinander bezogen: Erstens können die Photographien das Erzählte bildlich aufgreifen, ohne dass ihre Entstehung in der Diegese verortet wäre, zweitens können sie Erzähltes bildlich aufgreifen, wobei ihre Produktion in der Diegese markiert wird. Ein Beispiel für eine Photographie, die zwar sichtbar in Bezug zum sprachlich Dargestellten steht, deren Entstehung aber im Dunkeln bleibt, findet sich zu Beginn der Erzählung. Der Ich-Erzähler berichtet, wie er Austerlitz am Brüsseler Justizpalast trifft und Austerlitz holt zu einer mit Anekdoten gespickten Darstellung über die Baugeschichte des Gebäudes aus (A: 46ff.). Dem beige stellt ist eine Photographie, die den Justizpalast in seiner ganzen von Austerlitz beschriebenen Totalität zeigt. Die Beigabe der Photographie erscheint sinnvoll, sie nimmt ohne weitere Erläuterung Bezug zum Text. Jedoch wird nirgendwo darauf hingewiesen, dass die Photographie von der Erzählerfigur oder von Austerlitz stammt. Demgemäß ist sie ohne diegetische Herkunft, also einfach da. Unklar ist, welche Instanz ihr Zuschaustellen angeordnet hat.

Für Photographien, deren Abbildung einerseits im Kontext der textlichen Beschreibung steht und deren Entstehung andererseits im Text bezeugt wird, kann folgendes Beispiel angeführt werden. Als Austerlitz, wie er dem Erzähler berichtet, das Staatsarchiv in Prag aufsucht, um mögliche noch lebende Verwandte ausfindig zu machen, wird ein Bild von einem sich im Archiv befindlichen Innenhof gezeigt (Abb. 3). Zugleich beschreibt Austerlitz das Gebäudeinnere:

Man betritt ihn (= den Bau, A.d.V.) durch eine enge, in das Hauptportal eingelassene Tür und befindet sich zunächst in einem dämmrigen Tonnengewölbe, durch das früher einmal die Kutschen und Kaleschen hineinrollten in den von einer verglasten Kuppel überwölbten, wenigstens zwanzig mal fünfzig Meter messenden inneren Hof, der auf drei Stockwerken umgeben ist von einer Galerie, über die man Zugang zu den Kanzleikammern hat, durch deren Fenster der Blick hinabgeht auf die Gasse, so daß also das ganze, von außen am ehe-

⁵⁵ Detlef Kremer: Photographie und Text. Thomas Bernhards *Auslöschung* und W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*. Hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk. Berlin u.a.: De Gruyter 2009, S. 379-400, hier S. 398.

sten einem Stadtpalais gleichende Gebäude gebildet wird von vier nicht viel mehr als drei Meter tiefen, um den Hofraum herum in gleichsam illusionistischer Manier aufgeführten Flügeln, in welchen es keine Korridore und Gänge gibt, ähnlich wie man es kennt aus der Gefängnisarchitektur der bürgerlichen Epoche, in der sich das Muster der um einen rechtwinkligen oder runden Hof gebauten, an der Innenseite mit Laufstegen versehenen Zellentrakte als das für den Strafvollzug günstigste durchgesetzt hat. (A: 211f.)

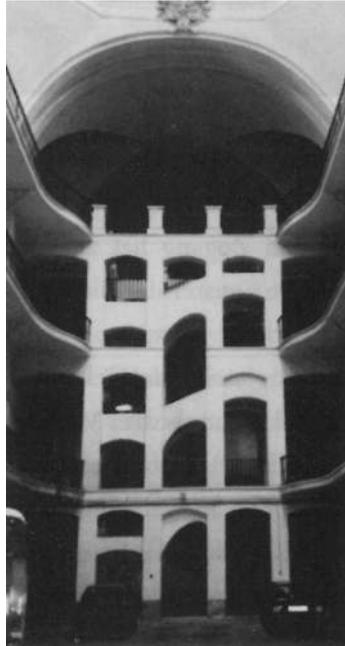


Abbildung 3: Austerlitz, S. 211

Diese Beschreibung unterstreichend ist ein weiteres Photo abgedruckt, auf dem eine Kuppel zu sehen ist (Abb. 4). Der Leser kann diese Kuppel mit der von Austerlitz erzählten »verglasten Kuppel« identifizieren. Unklar ist bislang, woher beide Photographien stammen. Ein wenig weiter im Verlauf der Erzählung heißt es dann aus Austerlitz' Munde, dass er im Staatsarchiv

einige Photoaufnahmen machte von dem großen Innenhof und dem zu den Galerien hinaufführenden Stiegenhaus, das mich in seiner asymmetrischen Gestaltung erinnerte an die keinem bestimmten

Zweck dienenden Turmbauten, die so viele englische Adelige für sich aufrichten ließen in ihren Gärten und Parks. (A: 218f.)

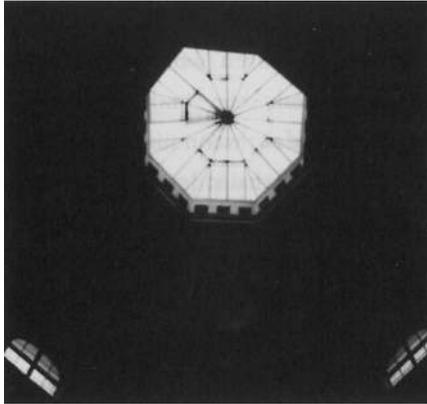


Abbildung 4: Austerlitz, S. 212

Die beiden Photographien finden ihren Photographen. Ihre Existenz kann in der Fantasie des Lesers auf die Aufnahmetätigkeit von Austerlitz zurückgeführt werden. Es könnte angenommen werden, dass mit steigendem Bezug der Photographien auf den Schrifttext, mit Bezeugung ihrer Entstehung in der Diegese, diese mit der erzählten Welt verwoben werden und innerhalb der Fiktion der Erzählung verbleiben. Doch dagegen sind zwei Einwände vorzubringen.

Erstens kann der Leser nicht in jedem Falle wissen, ob die Photographien tatsächlich das zeigen, was erzählt wird. Es stellt sich Kracauers Frage, wer die Instanz ist, die das Dargestellte in der Realität bezeugen und verorten kann (DPH: 22). Ohne außerliterarischen Kontext ist nicht klar, dass es sich bei dem Bild vom Brüsseler Justizpalast *wirklich* um den Brüsseler Justizpalast handelt. Da es keine Bildunterschriften gibt, stehen sämtliche Photographien für sich und sind im Schrifttext nicht verortet.⁵⁶ Der Leser vollzieht lediglich in eigener Sinnsuche eine Verknüpfung zwischen Schrifttext und Photographie und vergleicht (unbewusst) die Beschreibung vom Justizpalast mit dem Gebäude, das er auf dem Bild sieht. Somit verlässt er sich auf eine bildexterne literarische Kontextualisierung, die jedoch fiktional ist.

⁵⁶ Vgl. Michael Niehaus: Ikonotext. Bastellei. *Schwindel. Gefühle* von W. G. Sebald. In: Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text. Hrsg. von Silke Horstkotte und Karin Leonhard. Köln: Böhlau 2006, S. 155-176, hier S. 157.

Zweitens bestehen auch Zweifel, ob jene Bilder wie etwa das der Galerie des Staatsarchivs, deren Entstehungsmoment im Text scheinbar dokumentiert ist, wirklich auch diejenigen sind, von denen erzählt wird. Zwar heißt es, Austerlitz habe Photographien vom Innenhof des Archivs gemacht, doch die zuvor gezeigten Bilder können ohne einen außerliterarischen Kontext gar nicht als Photographien des Prager Staatsarchivs verifiziert werden. Zudem: selbst wenn es eindeutig wäre, dass Photographie und Text tatsächlich aufeinander Bezug nähmen, wäre weiterhin unklar, ob die erwähnten Photographien, die Austerlitz gemacht hat, tatsächlich auch die beiden sind, die der Text dem Leser präsentiert. Die Figur Austerlitz kann letztlich die Photographien gar nicht angefertigt haben. Dieses Dilemma ergibt sich maßgeblich aus der genuinen Fiktionalität des literarischen Textes. Die Photographien verweisen hingegen auf außerfiktionale Topographien, weshalb auch ihr Entstehungsprozess faktisch nicht in der Literatur liegen kann. Hierbei ist die Bestimmung der Photographie als Index (KR: 193) von besonderer Bedeutung, weil sie die Existenz des auf den Bildern Gezeigten in der Welt des Lesers, einer außerdiegetischen Welt, verbürgt. Die Photographie mag eine Verbindung aus »Realität und Vergangenheit« (HK: 86) sein, jedoch nicht aus Fiktion und Vergangenheit.

Auf der Metaebene des Erzählens bringt die Präsenz der Photographien die strikte Fiktionalität des Textes somit ins Wanken: Während der Leser weiß, wer die Geschichte erzählt, nämlich ein namenloser Ich-Erzähler aus England, stellt sich die Frage, wer die Bilder erzählt. Der Text gibt keine Auskunft darüber. An keiner Stelle wird expliziert, der Ich-Erzähler habe die Bilder zur Illustration oder zum besseren Verständnis beigelegt. Doch selbst wenn er es täte, verwiese jede einzelne Photographie weiterhin aus der Diegese. Auch der Erzähler ist eine literarische Figur.

Besonders virulent wird das bei einer Photographie, die das Schaufenster eines Antiquariats in Terezín, dem ehemaligen Theresienstadt, zeigt (A: 284). Auf der Photographie erkennt der Betrachter zunächst ein sich erhebendes Porzellanpferd in einem Schaufenster. Darin wird das Spiegelbild einer Person schemenhaft sichtbar. Es ist nicht viel zu erkennen, doch es steht zu vermuten, dass diese Person auch die Aufnahme macht. Da das Photo aus seinem literarischen Umfeld eine »fiktionsex-

terne Perspektive«⁵⁷ anbietet, kann geschlussfolgert werden, dass die sich spiegelnde Person keineswegs ein fiktionales Produkt ist, sondern ein Mensch, ganz wie der Leser, aus Fleisch und Blut. Wer nun noch über das nötige Wissen verfügt, erkennt, dass es sich um W. G. Sebald handelt. Das Photo fungiert hier im Brechtschen Sinne als V-Effekt, als Realitätseinbruch in die Fiktion. Diese Ambivalenz der Entstehung des photographischen Bildes hat Konsequenzen für die Fiktionalität des Textes und auch für seine Autorschaft. Roland Barthes' Diktum und forschende Provokation, der zufolge der Autor tot ist⁵⁸, muss nicht überstrapaziert werden, auch wenn man sie literaturwissenschaftlich ernst nimmt. In der Gegenwartsliteratur sind eine Reihe von Texten vorzufinden, die geradezu daraufhin angelegt zu sein scheinen, ihren Autor mitzudenken. Indem dieser als Subjekt *hinter dem Text* konstruiert und konstituiert wird, löst sich die Distanz zwischen Autor und Erzähler auf. Das wird in *Austerlitz* mittels des photographischen Bildes vollzogen.

Dass das Verhältnis der Photographien und des Schrifttexts letztlich trotzdem einer literarischen Logik folgt, verdeutlicht folgendes Beispiel. Als Austerlitz das Vorhaben beginnt, seine »bau- und zivilisationsgeschichtlichen Untersuchungen« (A: 178) zu ordnen, entsteht »vor meinem eigenen Auge noch einmal, ähnlich wie in einem Album, das Bild der von dem Wanderer durchquerten, beinahe schon in der Vergessenheit versunkenen Landschaft« (A: 179). Auf derselben Seite befindet sich eine Photographie, welche diese Beschreibung aufgreift. Es ist ein Mann mit Stock zu sehen, der zwischen Feldern oder Wiesen auf einem Weg wandert. Kurzum: ein Bild, das nur in Austerlitz Fantasie existiert, wird als Photographie abgedruckt. Doch wie könnten Photographien jemals einen Traum bezeugen?

So oszilliert der Text deutungs Offen⁵⁹ ständig zwischen Fakt und Fiktion. Wenn die Photographien aus der Fiktion verweisen, weil der Leser weiß, dass das Photo vom Brüsseler Justizpalast *irgend jemand gemacht*

⁵⁷ Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei. Hrsg. von Michael Niehaus und Claudia Öhlschlager. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 31-46, hier S. 40.

⁵⁸ Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193.

⁵⁹ Vgl. Markus R. Weber: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W. G. Sebalds Werken. In: text + kritik. H. 158 (2003), S. 63-74, hier S. 69.

haben muss⁶⁰, erkennt er in weiter Ferne eine Autorfigur, die verantwortlich für diese Inszenierung muss. Doch letztlich sind die Photographien in einem fiktionalen Rahmen, dem Schrifttext, abgedruckt, weshalb ihre Wirkung als extradiegetische Kraft wiederum durch den Ikonotext als Ganzes evoziert wird, sodass sie selbst Teil einer Metafiktion werden. Das führt zugleich zu einer Aufwertung der Leserinstanz, die den Roman interaktiv lesen muss.⁶¹ Die Photographien führen zwar zu einer latenten Ahnung außerliterarischer Realität. Doch diese Realität ist letztlich Teil einer poetischen Inszenierung⁶², denn die Photographien werden vom Leser in einem Konstruktionsakt einerseits auf den Text bezogen, von dem sie sich medial distanzieren, weil sie sonst sinnlos wären, andererseits referieren die Photos auch aufeinander⁶³, und eröffnen einen visuellen Raum fiktionaler Dichte (z.B. Abb. 5 und 6).

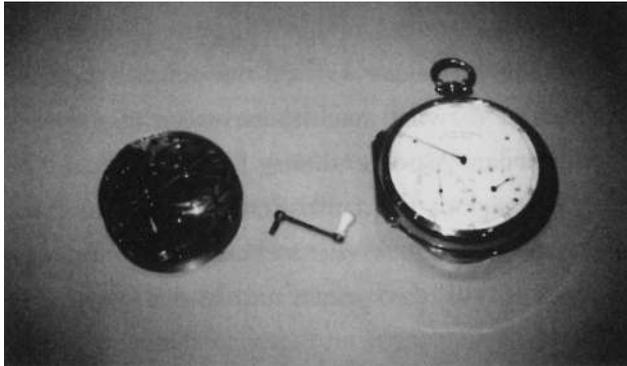


Abbildung 5: Austerlitz, S. 148

⁶⁰ Vgl. George Kouvaros: Images that Remember Us: Photography and Memory in Austerlitz. In: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing. Hrsg. von Gerhard Fischer. Amsterdam u.a.: Rodopi 2009, S. 389-412, hier S. 403.

⁶¹ Vgl. Silke Horstkotte: Fantastic Gaps: Photography Inserted into Narrative in W. G. Sebald's Austerlitz. In: Science, Technology and the German Cultural Imagination. Papers from the Conference *The Fragile Tradition*. Cambridge 2002. Bd. 3. Hrsg. von Christian Emden and David Midgley. Oxford u.a.: Peter Lang 2005, S. 269-286, hier S. 271.

⁶² Vgl. ebd., S. 280.

⁶³ Vgl. Andrea Gnam: Fotografie und Film in W. G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*. In: Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds. Hrsg. von Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 27-48, hier S. 39.

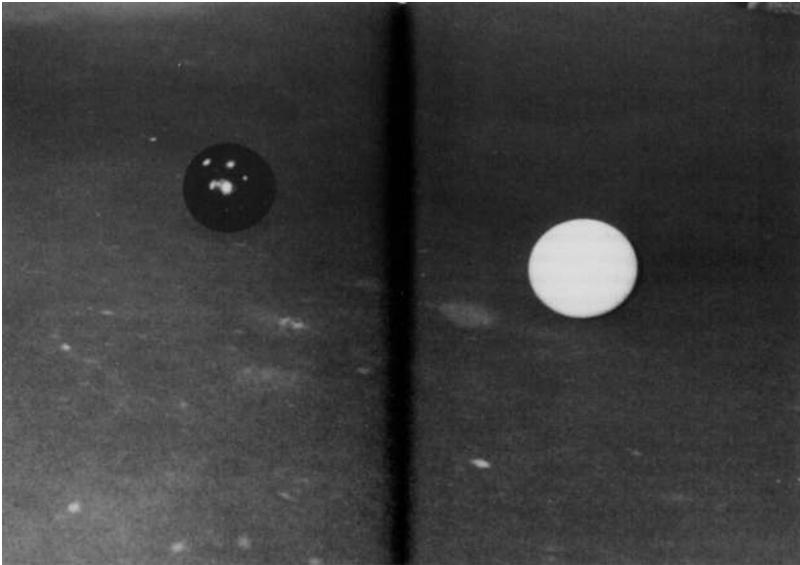


Abbildung 6: Austerlitz, S. 158f.

3.2. Das Photographische des Films

Während der literarische Schrifttext und das photographische Bild in ein intermediales Verhältnis treten *können*, ist der Film ohne seine photographische Grundlage nicht denkbar, ihre Beziehung demnach *notwendig*. Der Film ist auf das photographische Einzelbild angewiesen, das er – in analoger Form noch auf Filmrolle – aneinanderreicht und in vierundzwanzig Bildern pro Sekunde abspielt. Insofern ist der Film ein genuin intermediales Medium, als er nur mittels der technischen Abfolge seiner Einzelbilder über das Photographische hinauswächst, also von der Unbewegtheit der Photographie fortstrebt und dabei jenes Tempo halten muss, welches das menschliche Auge als angenehm wahrnimmt. Der Film generiert sich aus dem photographischen Medium, indem er dessen Modus verändert – getreu McLuhan, demzufolge der Inhalt eines Mediums immer schon ein anderes Medium sei⁶⁴.

⁶⁴ McLuhan 1995, S. 8.

Darüber hinausgehend ist der Film ein Hybridmedium⁶⁵, weil seine Gemachtheit immer aus mehreren Zeichensystemen besteht, z.B. einem Visuellen und einem Auditiven. Das gilt beinahe für alle Filme (den Stummfilm ausgenommen). Spannend ist nun, auf welche Weise ein Film wie BLOW UP das Medium der Photographie, das er stets materialisiert und inkorporiert, auch figürlich darstellt und dann tatsächlich in Form eines Medienzitats aufgreift. Dass der Film letztlich immer photographisch ist, ist ja kein Spezifikum von BLOW UP. Dennoch steht die Photographie in besonderem Verhältnis zu diesem Film, weil zumindest eine der Photoserien, die Bilder im Park, während des Films und vor der Kamera angefertigt werden. Das macht der Film glauben. BLOW UP unterscheidet sich von *Austerlitz* dann insofern, als die Möglichkeit besteht, dass die gezeigten Photos auch jene sind, die der Schauspieler David Hemmings während des Drehs angefertigt hat. Dadurch wird die filmische Dichte erhöht, zumal durch die Produktion der Photos vor der Kamera der Film das rahmende Medium bleibt, dass die Photographie inkorporiert. Anders als im Roman ist die Dichotomie zwischen Fakt und Fiktion weniger deutlich. Daher profiliert sich der Film auf eigene Weise gegenüber der Photographie.

Denn wenn er sich zu seinem mit ihm verwandten Medium der Photographie äußert, wird dies »zu einem sehr wesentlichen Teil performativ gestaltet«⁶⁶ – so auch bei BLOW UP. Das Medienzitat gerät gar zur Medienanlehnung, wenn die Kadrierung des Films mit jener der Photographie identisch ist. Es tritt dann das Phänomen des *Freeze Frame* auf. Dieser *Freeze Frame*, ein weiteres hybrides Element des Films, bezeichnet das unbewegte, »eingefrorene« Bild. Als »Zone des Übergangs zwischen Film und Fotografie« verunsichert es die starren Oppositionen von »Sequenz und Stasis«.⁶⁷ Bei BLOW UP mag der Zuschauer mehrfach den Eindruck bekommen, dass das Bild zum *Freeze Frame* wird (z.B. bei 00:58:20, 00:58:24). Das würde bedeuten, dass photographische Einzelbilder in die Filmrolle eingefügt und für die entsprechende Länge dupli-

⁶⁵ Vgl. Claudia Liebrand: Hybridbildungen – Film als Hybride. In: Medien in Medien. Hrsg. von Claudia Liebrand und Irmela Schneider. Köln: DuMont 2002, S. 179-183, hier S. 179.

⁶⁶ Stefanie Dieckmann und Winfried Gerlin (Hrsg.): Einleitung. In: Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film. Bielefeld: Transcript 2010, S. 7.

⁶⁷ Ebd.

ziert worden wären.⁶⁸ Allerdings werden in Antonionis Film sämtliche Photographien, auch solche, bei denen die Kadrierung des Photos und des Films deckungsgleich ist, mit filmischen Mitteln medialisiert, sprich von der Filmkamera abgefilmt. Während des gesamten Films ist die Filmkamera das Aufzeichnungsmedium, sogar dann, wenn nacheinander nur Photographien gezeigt werden. Der Film gibt das Zepter nicht aus der Hand.

Eine gängige Unterscheidung von Photographie und Film besteht darin, Photographie mit Tod und Film mit Leben zu assoziieren.⁶⁹ Lebendig ist der Film dann deshalb, weil er in der Bewegung bleibt – ganz so *wie das Leben selbst*. Voraussetzung für Mortifizität der Photographie ist in dem Falle immer ihr indexikalischer Charakter, der schließlich zum Barthes'schen *Es-ist-so-gewesen* führt. Nimmt man diese Wesensbeschreibung der Photographie ernst, dann ist der Film jedoch alles andere als lebendig, vielmehr zeigt er dann einer kolportierten Aussage Jean Cocteaus' zufolge *la mort au travail*, den Tod bei der Arbeit. Denn jeder Film besteht letztlich aus photographischen Einzelbildern. Der Unterschied besteht nun darin, dass die Photographie immer schon den Tod zeigt (»Thanatographie«⁷⁰), der Film aber über die Möglichkeit verfügt, das Sterben, den Prozess, zu zeigen.⁷¹ Dabei ist der Film keineswegs die magische Instanz, die der Photographie, einem Golem gleich, das Leben einhaucht, vielmehr ist dieses filmische Leben nur ein scheinbares. Laura Mulvey hat argumentiert, dass der Film letztlich auch nur den Tod zeige, aber eben vierundzwanzig Mal die Sekunde.⁷² So gesehen ist jeder Film spukhaft.

BLOW UP reflektiert das Verhältnis von Leben und Tod, Stillstand und Bewegung mehrfach. Am deutlichsten geschieht das, als die Photographien, die der Protagonist Thomas im Park angefertigt hat, nacheinander eingeblendet werden. Diese Sequenz wurde vielfach als quasi-filmisch interpretiert, als Bewegung hin zum Film. Sie ist aber auch

⁶⁸ Dieses Verfahren kann freilich nur auf den analogen Film angewandt werden, dessen Einzelbilder tatsächlich in materieller Form bestehen.

⁶⁹ Vgl. Alexander Streitberger: Fotografie, Doppelgänger und Tod in Krzysztof Kieslowskis *La Double Vie de Véronique*. In: Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film. Bielefeld: Transcript 2010, S. 26-39, hier S. 27f.

⁷⁰ Dubois 1998, S. 163.

⁷¹ Streitberger 2010, S. 28.

⁷² Vgl. Laura Mulvey: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006.

eine Bewegung vom Film fort, weil sie letztlich im Medium der Photographie verbleibt. So legt die Sequenz die Gemachtheit des Medium Films offen, wenn sie dessen Einzelbilder zeigt. Wie auch in *Austerlitz*, wo der Leser selbstständig die Photos auf den Text beziehen muss, birgt sie ein interaktives Moment, wenn der Zuschauer die Bilder in eine narrative Logik überführt. »Die für den Film zentrale Interaktion zwischen technischer Manipulation und imaginativer Konsistenzbildung durch den Zuschauer wird auf diese Weise analytisch visualisiert«, schreibt Rolf G. Renner und folgert daraus, dass dies dem Zuschauer bewusst mache, dass der Film die »menschliche Wahrnehmung überlistet«. ⁷³

⁷³ Rolf G. Renner: Das Auge der Erinnerung. Fotografie in Texten der klassischen Moderne und im Film von Michelangelo Antonioni. In: Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film. Hrsg. von Sabina Becker und Barbara Korte. Berlin u.a.: De Gruyter 2011, S. 198-211, hier S. 206.

4. Photographische Realität

4.1. Das Wirkliche und das Wahre

Roman und Film haben gemeinsam, dass sie – oder vielmehr ihre Protagonisten – die unsichere Wirklichkeit eines oder mehrerer Ereignisse ergründen wollen. In *Austerlitz* liegt ein Abschnitt der Lebensgeschichte des gleichnamigen Mannes im Dunkeln. Im Laufe der Handlung trifft Austerlitz die Entscheidung, mehr über seine Kindheit und über seine leiblichen Eltern zu erfahren. Thomas, der Photograph in *BLOW UP*⁷⁴, wird von großer Unruhe ergriffen, als er auf Photographien eines Pärchens im Park [Frau: Vanessa Redgrave], die er noch am selben Mittag gemacht hat, im Gebüsch einen Mann mit Pistole zu erkennen glaubt (01:05:02 und 01:05:05) und auf einem weiteren Bild die Leiche des Mannes erblickt, der zuvor noch mit der Frau in inniger Umarmung zusammenstand (01:05:25). Bewusst evoziert der Film die Frage nach der Wirklichkeit, also ob das, was Thomas (und der Zuschauer) auf den Photos gesehen haben, *wirklich* geschehen ist. Diese Frage hat in der akademischen und populären Rezeption viele weitere Aspekte des Films in den Hintergrund gerückt. Vorliegende Studie geht jedoch von der Prämisse aus, dass eine Antwort darauf kaum möglich ist, dass jedoch die Unsicherheit um das Geschehene konstitutiv für den Film und mit dem Realitätsdiskurs der Photographie verknüpft ist.

Den Hauptfiguren in *Austerlitz* und *BLOW UP* ist gemeinsam, dass sie zwar anwesend waren bei jenen Ereignissen der Vergangenheit, die sie zu rekonstruieren versuchen – so hat Austerlitz seine Eltern als Kind gekannt und den Kindertransport von Prag nach England miterlebt, Thomas wiederum war in der Nähe des Mörders und des toten Mannes, schließlich hat er sie, so glaubt er, unwillkürlich photographiert. Doch hat Austerlitz keine Erinnerung mehr an das Vergangene und Thomas keine bewusste Wahrnehmung vom Geschehenen. Somit verhandeln beide Medien explizit, welche Möglichkeiten bestehen das Wirkliche zu erkennen. Die Frage nach dem Wirklichen wird zu einer Frage nach dem Wahren. Aus *Was war?* wird ein *Woher können wir wissen, was war?* Der Realitätsdiskurs wird epistemologisch aufgeladen, denn Wahrheit speist sich für beide Protagonisten aus dem Wirklichen. So sagt Auster-

⁷⁴ Sein Name wird im Film, wie übrigens auch der von Jane, der Frau im Park, nicht genannt. Ich beziehe mich auf die im Drehbuch angegebenen Namen wie sie in der *Internet Movie Database* nachgewiesen sind.

litz, er habe nicht gewusst, »wer ich in Wahrheit bin.« (A: 68) Beide Medien ähneln dadurch einer Detektivgeschichte. Die Protagonisten folgen Spuren, sammeln Indizien, kombinieren diese und leiten daraus ab, was geschehen ist, woran sie sich nicht mehr erinnern oder was sie nicht wahrgenommen haben. Nicht grundlos sind *Spur* und *Indiz* auch phototheoretische Begriffe und beide Medien legen eine photographische Lesart nahe. Deshalb können auch solche Spuren, die keine Photographien sind, in *Austerlitz* und *BLOW UP* als quasi-photographisch verstanden werden. Denn *Spur* und *Indiz* sind Wirklichkeitsbegriffe, sie verweisen auf eine vergangene Realität, auf das Barthes'sche *Es-ist-so-gewesen*. Sie zu sammeln dient ausschließlich der Frage nach der Wahrheit, also ob das, was war, wahr war. Einige nichtphotographische Spuren, die in *Austerlitz* und *BLOW UP* eine Rolle spielen, möchte ich im Folgenden näher untersuchen.

4.2. Spuren

Austerlitz reflektiert die Problematik von Aufzeichnungsgegenständen, indem der Erzähler, als er in der belgischen Festung Breendonk, die während der NS-Besatzung zu einem Konzentrationslager umfunktioniert worden war, bedauert,

was alles und wieviel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weiterzählt werden [...].
(A: 39)

Dabei spricht der Erzähler bewusst unkonkret von Orten und Gegenständen, und expliziert Breendonk lediglich als ein Beispiel für solch einen Ort. Diesen Orten und Gegenständen weist der Erzähler eine Aufzeichnungs- und Speicherfunktion im Kittlerschen Sinne eines Mediums zu, weshalb es nicht verwundert, dass auch Photographien diese Eigenschaften erfüllen.⁷⁵ Photographien und Topographien machen *Austerlitz* das gleiche Versprechen: Das Gewesene zu zeigen und ihn zu

⁷⁵ Vgl. grundsätzlich Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink 2003.

erinnern. Doch der Akt des Erinnerns bleibt ein humaner Akt: Objekte und Topographien können dabei nur Hinweise auf die Geschichte geben. Das, was an ihnen »haftet« (A: 39), geriert sich als Hinweis auf die Geschichte, als Spur zur Geschichte.

So kann der Erzähler in Breendonk eine Ahnung jener Grausamkeiten, ein »Dunkel« (A: 38), fühlen, die sich dort zugetragen haben müssen. Im Rückblick auf seinen Besuch in Breendonk erinnert sich der Erzähler zum Beispiel an die Strohsäcke,

die schattenhaft auf den übereinandergestockten Holzpritschen lagen und die, weil die Spreu in ihnen über die Jahre zerfiel, schmaler und kürzer geworden waren, zusammengeschrumpft, als seien sie die sterblichen Hüllen derjenigen [...], die hier einst gelegen hatten in dieser Finsternis. (A 39)

Diese Strohsäcke erscheinen als Spur, an ihnen haften noch die Schicksale derer, die einst in den Zellen leiden mussten. Sie scheinen die Formen der ausgehungerten und abgemagerten Gefangenen angenommen zu haben. Über die Geschichte der einzelnen Insassen freilich kann der Erzähler nichts sagen, es gibt nichts zu erinnern für ihn. Die Spur äußert sich subtil und emotional. Man versteht das Grauen nicht, man *spürt* es im eigentlichen Wortsinne vielmehr körperlich. So fühlt der Erzähler das »bis heute oft an unguten Plätzen mich überkommene Gefühl, daß mit jedem Schritt, den ich mache, die Atemluft weniger und das Gewicht über mir größer wird« (A: 39).

Auch Abstrakta wie Namen bergen Spuren in sich. Als Austerlitz seinen wahren Namen erfährt, kann er sich darunter anfangs »nicht das geringste vorstellen« (A: 102). Durch einen Zufall hört er sodann im Radio, Tänzer und Schauspieler Fred Astaire habe »mit seinem bürgerlichen Namen Austerlitz geheiß« (A: 103), des Weiteren erfährt Austerlitz, auch in Kafkas Tagebüchern sei eine Person seines Namens beschrieben (A: 103) und zuletzt erzählt ihm sein Geschichtslehrer von der napoleonischen Schlacht beim mährischen Dorf Austerlitz (A: 104). Die Spur des Namens verweist Austerlitz auf Personen und Orte, die sein jüdisch-tschechisches Erbe andeuten (Astaire hat jüdische Wurzeln, die Person in Kafkas Tagebüchern ist der »Beschneider« von Kafkas Neffen und der Ort Austerlitz liegt in Tschechien). Austerlitz wird zum Spurenleser. *Lesen* fungiert hier im doppelten Sinne des lateinischen

legere, was sowohl *sammeln* als auch (*vor*)*lesen* bedeutet⁷⁶. Spurenlesen ist deshalb wie auch das Textlesen der Interpretation bedürftig. Eine Spur kann nicht nur gelegt, sie kann auch ausgelegt werden und Austerlitz legt die Spur tatsächlich ganz anders aus. Er findet eine eigene Lesart, die vollkommen an seiner jüdisch-tschechischen Identität vorbeiführt. Er fühlt sich »auf eine geheimnisvolle Weise verbunden [...] mit der ruhmreichen Vergangenheit des französischen Volks.« (A: 110) Diese Verbindung erinnert an Barthes' photographische Metapher der Nabelschnur (HK: 91), die den Blick mit dem Referenten verbindet. Die Spur, die Austerlitz von seinem Namen zur französischen Geschichte, ja zum französischen Volke selbst führt, kann kein Index im Peirceschen Sinne sein. Denn: Der Wetterhahn indiziert das Wetter. Die Verbindung zwischen beiden liegt in der Berührung. Der Tatzenabdruck des Bären indiziert den Bären. Auch hier wurde der Boden vom Referenten, dem Bären, berührt. Doch etwas Abstraktes wie ein Name kann nicht von einem Referenten berührt werden, sodass man annehmen kann, die Qualität ist eher eine symbolische. Doch Austerlitz lässt eine neue Definition von Index zu, denn der Referent ist die Geschichte selbst. Der Abdruck der Geschichte kann sich in alles einschreiben: Festungen, Bahnhöfe, Dörfer, Städte, Archive, Bibliotheken, Namen und Photographien.

In BLOW UP verhält es sich insoweit anders, als die einzige nicht-photographische Spur in engem Zusammenhang mit den Photographien selbst steht. Nachdem Thomas die Photographien untersucht und vergrößert hat, beschließt er, nachts noch einmal an den Ort der Aufnahmen zu gehen, den Park. Dort findet Thomas dann auch im Gebüsch, ganz so wie auf den Photos zu sehen, die Leiche des Liebhabers (01:18:26). Thomas vergewissert sich, dass er wirklich tot ist, indem er ihn kurz am Gesicht berührt (01:18:58). Im Anschluss daran stürzt sich Thomas ins Nachtleben Londons und nach einem Konzert in einem Club und einer ausgelassenen Feier bei Bekannten geht er am folgenden Morgen noch einmal in den Park. Dieses Mal jedoch ist die Leiche verschwunden (01:40:22). Übrig bleibt ein Abdruck im Gras, vielmehr plattgedrückte Grashalme. Der Zuschauer sieht mit Thomas den Abdruck, indem die Kamera dem Photographen über die Schulter schaut

⁷⁶ Vgl. Sybille Krämer: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Hrsg. von Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 11-33.

(01:40:27). Dass Thomas sichtlich enttäuscht ist, die Leiche nicht mehr vorzufinden, wird deutlich, als er verärgert und resigniert leicht mit seiner Photokamera auf den Boden schlägt (01:40:20). Der Abdruck mag zwar durch die Berührung des Mannes zustande gekommen sein – also indexikalischen Wert besitzen – mimetisch ist er deshalb aber noch lange nicht. Thomas ist deshalb so enttäuscht, weil er wissen muss, dass diese Spur nur von ihm gelesen werden kann. Nur er hat die Leiche dort liegen sehen, es sieht nicht danach aus, als ob eine polizeiliche Behörde den Tatort gesichert hat. Das Verbrechen kann nicht zur Anzeige gebracht werden, weil das Opfer des Verbrechens fehlt. Was von ihm bleibt, ist ein Abdruck im Gras, der nur demjenigen Auskunft gibt, der den Referenten gesehen hat. Wenn Spurenlesen bedeutet, Spuren zu interpretieren, dann muss es auch einen Spielraum für Nicht-Interpretierbarkeit geben. Der Film impliziert eine Kritik an der Eindeutigkeit des Verweises. Die zerdrückten Grashalme würden von niemandem als Abdruck eines Toten gelesen werden, sie würden vielleicht nicht einmal einem Besucher im Park auffallen. Die Spur als detektivisches Indiz unterscheidet sich dadurch vom Beweis. Die Spur ist auf Berührung ausgelegt, sei es im körperlich-physischen Sinne wie beim Abdruck im Gras wie in *BLOW UP* oder im metaphorisch-metaphysischen wie bei Austerlitz' Namen. Auch dort wird die Spur auf Austerlitz *wahre* Identität fehl- oder zumindest anders gedeutet. Deutlich wird, dass Austerlitz nicht weiß, welche Interpretationsmöglichkeiten er hat. Thomas hingegen sieht die Problematik der Vieldeutigkeit, indem er zwar um das *wahre* Wesen der Spur weiß, jedoch dieses persönliche Wissen nur dadurch zustande kommen konnte, weil er nicht nur die Spur, sondern auch den Toten, den sie indiziert, sehen konnte. Die Wirklichkeit – ein Abdruck im Gras – stimmt nicht mit der Wahrheit – einem ermordeten Mann – überein.

4.3. *Austerlitz*: Der photographische Index ohne Wert

Wie bereits dargelegt, sind photographische Bilder Peirces Zeichentheorie zufolge indexikalisch. Licht trifft auf empfindlich gemachtes Papier und schreibt darauf ein Bild ein. Das geschieht nicht in einem Verhältnis, das auf Ähnlichkeit basiert, sondern auf dem direkten Kontakt mit dem Referenten. Wie auch der Abdruck des Toten im Gras in *BLOW UP*,

müssen Signifikant und Signifikat des Photographischen miteinander nicht mimetisch übereinstimmen.

Austerlitz verhandelt diese Bestimmung der Photographie als Index und die Implikationen, die sich daraus ergeben, vor allem in Hinblick auf das Thema der Erinnerung, also rekonstruierte, vergangene Wirklichkeit oder das, was für das Wirkliche gehalten wird. Die verschiedenen Erinnerungstheorien, die insbesondere in den letzten zwanzig Jahren für die Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht worden sind, sollen in dieser Studie nicht näher erläutert werden. Es wird aber davon ausgegangen, dass das menschliche Erinnern ein höchst konstruktiver Akt ist und vielfach von anderen Menschen oder Erinnerungs-Orten und Speicher-Gegenständen beeinflusst wird. Auch *Austerlitz* wurde vielfach unter erinnerungstheoretischen Gesichtspunkten gelesen und bisweilen als »narrative Inszenierung vom kulturellen Gedächtnis«⁷⁷ bezeichnet. Das Erinnern wird oftmals von dem Wunsch getragen, möglichst genau einen Sachverhalt wieder herzustellen, der in der Vergangenheit lag. Menschen bedienen sich demnach verschiedener Speichergegenstände, die sie für zuverlässig halten, z.B. ihres eigenen Tagebuchs oder auch Photographien, deren Objektivität ja gerade in ihrer Indexikalität liegt, auf die man – von Bildmanipulationen einmal abgesehen – vertrauen kann. *Austerlitz* greift die Funktion dieser Erinnerungsorte und Speichergegenstände auf. Der folgende Analyseteil untersucht, wie diese theoretische Bestimmung des Wirklichkeitsversprechens der Photographie literarisch verhandelt wird. Dabei sollen auch vom Text neu inszenierte Photobestimmungen dargelegt werden. Das Erinnerungspotential der Photographie wird zudem mit anderen Objekten und Erinnerungsorten verglichen – gibt es eine Konkurrenz der Erinnerungsmedien?

4.3.1. Reliquie

André Bazin stellt in seiner *Ontologie des fotografischen Bildes* (1958) am Grabtuch von Turin fest, es gebe eine »Synthese von Reliquie und Foto-

⁷⁷ Hilda Schauer: Identitätssuche und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: Postmoderne Erzählweisen aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Studien zu Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald und Urs Widmer. Hrsg. von Hilda Schauer. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2010, S. 143-164, hier S. 150.

grafie«⁷⁸. Es scheint, dass auch in *Austerlitz* der Indexcharakter der Photographie von zwei Seiten her zerrieben oder in Frage gestellt wird: von einem reliquienhaften und einem mimetischen Prinzip. Bazins These soll daher im Folgenden nachgegangen werden. Austerlitz erzählt dem Ich-Erzähler von seiner Bekanntschaft mit seinem Geschichtslehrer André Hilary. Dieser überreicht ihm zum Abschluss der Schullaufbahn

aus seiner Memorabiliensammlung einen goldgerahmten dunklen Karton, auf welchem hinter dem blinkenden Glas drei etwas brüchige Weidenblätter befestigt waren von einem Baum auf der Insel St. Helena und eine Steinflechte, die einem blassen Korallenzweiglein glich und die einer der Vorfahren Hilarys, wie aus der winzigen Unterschrift hervorging, am 31. Juli 1830 abgelöst hatte von der schweren Granitplatte über dem Grab des Marschalls Ney. (A: 112)

Ohne Zweifel schenkt Hilary Austerlitz dieses Glaskästchen wegen dessen Liebe zur französischen Geschichte, insbesondere aber zur napoleonischen Ära. Im Unterschied zu einer Photographie der Grabplatte des Marschalls geht die Wirkmacht des Glaskästchens von seinem Inhalt aus: den Weidenblättern und der Steinflechte, die nicht den Ort des Grabes indizieren, sozusagen indirekt, sondern *pars pro toto* Grab und Insel St. Helena selbst sind, da sie dort in der noch jungen postnapoleonischen Zeit aufgesammelt wurden. Die Zerbrechlichkeit der Objekte steigert ihre Anmutungsqualität oder auch Aura nur umso mehr, weil dadurch die Unwahrscheinlichkeit betont wird, derlei Gegenstände über einen so langjährigen Zeitraum zu bewahren:

Dieses an sich wohl wertlose Memento befindet sich bis heute in meinem Besitz, sagte Austerlitz. Es bedeutet mir mehr als beinahe jedes andere Bild, einmal weil die in ihm aufgehobenen Relikte, die Steinflechte und die verdorrten, lanzettförmigen Baumblätter trotz ihrer Zerbrechlichkeit unversehrt geblieben waren über mehr als ein Jahrhundert hinweg, und zum anderen, weil es mich jeden Tag an Hilary erinnert [...]. (A: 112f.)

Der goldene Rahmen des Aufbewahrungsgefäßes betont dabei die Kostbarkeit des Schatzes, die Glasscheibe ermöglicht zudem Durchsicht aber auch Schutz. Austerlitz bezeichnet den Inhalt des Kartons als »Re-

⁷⁸ André Bazin: *Ontologie des fotografischen Bildes*. In: Ders.: *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 33-42, hier S. 42, Fußnote 8.

likte«. Dieser Begriff stammt wie auch das Wort *Reliquie* vom Lateinischen *relictum*, was so viel wie *zurückgelegt*, *abgelegt*, und *zurückgelassen* bedeutet. Archäologisch bezeichnet es ein stoffliches Überbleibsel, im religiösen Sinne versteht man darunter den Körpers eines Heiligen oder ein Teil davon, sowie das Blut oder die Asche eines Heiligen.⁷⁹ Zweifellos liegt in *Austerlitz* ein derartiger Fall nicht vor. Dennoch erscheint der vergoldete Karton in seiner Beschreibung als reliquienhaft, sind doch Flechte und Blätter Teil der Umgebung des Grabes und der Insel St. Helena. Der Karton mit den Blättern ähnelt dabei auf haptische Weise dem photographischen Medium. Beide sind flach und bildhaft, können gerahmt und verglast werden. Doch wo die Photographie den Blick in die Vergangenheit richtet und auf das nicht gegenwärtige Objekt referiert, vermittelt die Reliquie sowohl die Aura des Altertums, indem die Pflanzen vor vielen Jahrzehnten von der Insel entfernt worden waren, als auch die Gewissheit des Präsens, indem sie tatsächlich *jetzt* da sind, als Objekte greifbar. Weidenblätter und Steinflechte sind dieselben Objekte wie vor hundert Jahren, sie existieren nach wie vor. Die Photographie dagegen zeigt auf einem Blatt Papier bei allem Lebendigen in der Welt irgendwann Dinge, die nicht mehr existieren, *ist* aber nicht das Ding selbst. Barthes' *Es-ist-so-gewesen* als Noema der Photographie müsste in Hinblick auf das Noema der Reliquie wie folgt heißen: *Es ist so gewesen und es ist immer noch so*.

Gemeinsam ist jedoch sowohl der Reliquie als auch der Photographie, dass beide kontextabhängig und deutungsbedürftig sind. So wäre *Austerlitz* ohne seinen Geschichtslehrer und der »winzigen Unterschrift« des Bildes nicht klar, woher und aus welcher Zeit die Pflanzen stammen. Die emotionale Bedeutung von Reliquien wie auch jeder Photographie speist sich darüber hinaus aus dem subjektiven Erleben eines Menschen. Daher sei *Austerlitz* zufolge das Bild ein »an sich wohl wertlose[s] Memento« (A: 112) und es bedeute *ihm* »mehr als beinahe jedes andere Bild« (A: 112f.). Nicht nur das Motiv des Bildes ist für *Austerlitz*

⁷⁹ Im christlichen Kontext des Phänomens Reliquie werden die Überreste von Heiligen als Reliquien erster Klasse bezeichnet. Reliquien zweiter Klasse sind sogenannte Berührungsreliquien, also Gegenstände, die der Heilige Zeit seines Lebens berührt hat, also z.B. Kleidung (das Lendentuch Christi in Aachen, die Sandalen Christi in Prüm), Tücher (das Grabestuch von Turin), Splitter vom Kreuz, etc. Reliquien dritter Klasse sind mittelbare Berührungsreliquien, also Gegenstände, die eine Reliquie erster Klasse berührt haben. So kann eine Reliquie wie das Grabestuch auch Indexcharakter haben. Siehe zur Einführung das Lemma *Reliquie* im Lexikon für Theologie und Kirche. 3. völlig neu bearb. Aufl, Bd. 8. Hrsg. von Walter Kasper. Freiburg i.Br.: Herder 1999.

bedeutsam, auch der Umstand seines Erwerbs, also der Schenkung durch Hilary, an den es ihn erinnert, kontextualisiert das Bild.

4.3.2. Gedächtnis

Zwar hatte Austerlitz immer schon, so berichtet er dem Ich-Erzähler, an einigen Orten zu verschiedenen Zeiten seines Lebens bereits eine Vorahnung davon, dass seine frühe Kindheit weniger glücklich gewesen sein muss – spätestens seitdem er erfahren hatte, dass seine walisischen nicht die leiblichen Eltern sind. Es gibt jedoch einen konkreten Initialmoment, der dazu führt, dass Austerlitz sich wieder an seine Kindheit in Prag und die Trennung von seinen leiblichen Eltern erinnern kann: Im ehemaligen, kurz vor dem Abriss stehenden *Ladies Waiting Room* des Londoner Bahnhofs *Liverpool Street Station*, der einst auch der Ankunftsort in England war für den jungen Austerlitz. Austerlitz erinnert sich, dass er mit seinen beiden Eltern in Prag gelebt hatte und er macht sich auf die Suche nach Informationen zu seiner Familie und reist selbst dorthin. Dort trifft er zwar nicht mehr seine Familie, denn es stellt sich heraus, dass seine Mutter nach Theresienstadt, später höchstwahrscheinlich auch nach Auschwitz, deportiert worden war, und sein Vater sich der französischen Resistance angeschlossen hatte, doch im selben Haus der Eltern wohnt immer noch sein damaliges Kindermädchen, Vera. Vera ist die Figur im Text, die Austerlitz über alle Umstände seiner Kindheit, an die er sich nicht mehr erinnern konnte, aufklären kann. In dem Zusammenhang vermag Austerlitz sogar wieder Tschechisch zu sprechen, eine Sprache die er wie »durch ein Wunder« (A: 227) wieder verstehen kann. Austerlitz unternimmt daraufhin den Versuch, Photographien seiner Eltern, insbesondere seiner Mutter, ausfindig zu machen. Seine Erinnerung an die Mutter reicht indes nur soweit, dass sich Austerlitz schemenhaft ihre Gestalt vor Augen führen kann. So glaubt er beim Besuch einer Theaterprobe am Ständetheater, »einen himmelblauen, mit Silberfitter bestickten Schuh zu erblicken«. Dieser Erinnerungsfetzen an die Kleidung der Mutter wird dann von Vera bestätigt. Die Mutter, einst Schauspielerin an eben jenem Theater, habe »zu ihrem Olympiakostüm in der Tat solche himmelblauen Flitterschuhe getragen« (A: 236). Im Rahmen des Theaterbesuchs kann Austerlitz sich wieder an ein Detail der Mutter erinnern, was insofern durch Vera legitimiert wird, als sie ihm erstens überhaupt erzählt, dass er als Kind die

Mutter dort während einer Generalprobe gesehen hat, und als sie ihm zweitens die erinnerte Farbe des Schuhs bestätigt.

Diese Erinnerung löst sogleich eine weitere Erinnerung und Begebenheit mit seiner Mutter aus:

ich selber, fuhr Austerlitz fort, entsann mich nun wieder, von einem mir bis dahin unbekanntem Kummer erfüllt gewesen zu sein, als ich weit, jenseits meiner Schlafenszeit, die Augen im Dunkeln weit offen, auf dem Diwan am Fußende von Veras Bett gelegen bin, auf die Viertelstundenschläge der Turmuhren gehorcht und gewartet hatte, bis Agáta nach Hause kam, bis ich den Wagen, der sie aus der anderen Welt zurückbrachte, vor dem Haustor anhalten hörte, sie endlich ins Zimmer trat und zu mir sich niedersetzte, umhüllt von einem seltsamen, aus verwehmem Parfum und Staub gemischtem Theatergeruch. Sie trägt ein vorne geschnürtes aschgraues Seidenmieder, aber ihr Gesicht kann ich nicht erkennen, sondern nur einen irisierenden, niedrig über der Haut schwebenden Schleier von weißlich getrüberter Milchfarbe, und dann sehe ich, sagte Austerlitz, wie ihr der Schal von der rechten Schulter gleitet, als sie mir mit der Hand über die Stirne streicht. (A: 236f.)

Auch als Austerlitz sich daran erinnert wie seine Mutter, die erst spät nach Hause kommt, sich noch zu ihm niederbeugt und »mir mit der Hand über die Stirne streicht« (A: 237), kann er zwar Details ihrer Kleidung beschreiben, sogar ihren Geruch und ihre Gesten, doch das Gesicht bleibt »getrübt« und kann von ihm nicht näher beschrieben werden.

Räume und Orte sind in *Austerlitz* Formationen von starker historischer Bedeutsamkeit. Die Beispiele des *Ladies Waiting Room* in London und des Ständetheater in Prag verdeutlichen, dass Austerlitz dort Erinnerung wiedererlangt, wo es zur Anagnorisis mit dem eigenen Schicksal, gewissermaßen mit ihm selbst kommt (so sieht sich Austerlitz im *Ladies Waiting Room* als kleiner Junge stehen). Diese topisch ausgelösten Erinnerungen werden vom Text nicht in Frage gestellt – im Gegenteil: Selbst da, wo Austerlitz nicht in der Lage ist, diese Aura der Memoria eines Ortes richtig zu erfassen, wird er zumindest von starkem Unbehagen ergriffen. So zum Beispiel in Marienbad, das er im Jahr 1972 mit einer Freundin besucht. Austerlitz kann sich nicht erinnern, dass er dort mit seinen Eltern und dem Kindermädchen Vera im Jahr 1938 einen dreiwöchigen Urlaub verbracht hatte. Dennoch scheint es ihm, »daß mir irgendetwas Unbekanntes hier in Marienbad das Herz umdrehe, etwas ganz Naheliegendes, wie ein einfacher Name oder eine Bezeichnung,

auf die man sich nicht besinnen kann, um nichts und niemandem in der Welt.« (A: 308)

Der Text referiert hier auf den Film LETZTES JAHR IN MARIENBAD⁸⁰ (1961), der ebenfalls die Unsicherheit von Erinnerung und Wirklichkeit zum Thema hat.⁸¹ Die Verdrängung des Traumas, sein »seit so vielen Jahren aufrechterhaltene[r] Widerstand gegen das Aufkommen der Erinnerung« (A: 308) ist zwar so tiefgehend, dass Austerlitz sich nicht an die Reise mit seinen Eltern erinnert, doch rückblickend stellt sich heraus, dass in Marienbad ein Teil seiner Kindheitsgeschichte gespeichert ist. Die enge Bande von Orten und Erinnerung zieht sich konsequent durch den Text, wobei einerseits Orte Erinnerungsspeicher sind, andererseits Erinnerungen immer wieder räumlich beschrieben werden⁸², z.B. im *Ladies Waiting Room*, in dem Austerlitz geradezu sein eigenes Gedächtnis betritt.

Demgegenüber stehen gewissermaßen die photographischen Möglichkeiten des Erinnerns, deren Wahrheitswert durch die vermeintliche Objektivität des Mediums höher einzuschätzen ist. Doch lösen gerade die Photographien keine oder kaum Erinnerungen bei Austerlitz aus. Austerlitz helfen zwar von ihm gemachte Photographien, sich nach einer Ohnmacht und einem Krankenhausaufenthalt wieder an den Tag, an dem er ohnmächtig wurde, zu erinnern⁸³:

Erst als ich die an jenem Septembersonntag in Maisons-Alfort aufgenommenen Photographien entwickelte, gelang es mir, anhand dieser Bilder und geleitet von den geduldigen Fragen, die Marie mir stellte, meine verschütteten Erlebnisse zu rekonstruieren. (A: 381)

⁸⁰ LETZTES JAHR IN MARIENBAD (Italien/Frankreich 1961, Alain Resnais).

⁸¹ Es heißt im Text: »Noch im vergangenen Sommer sind wir von hier aus nach Marienbad gefahren.« (A: 297) Eine mögliche Deutung des Films lautet, dass alle Figuren nur Geister und Spektren seien, was auch in Bezug zu Austerlitz' Marienbadbesuch zu setzen ist. Zudem greift Alain Resnais' Film *Motive* aus einem seiner früheren Filme, der Dokumentation über ein Konzentrationslager auf, *NACHT UND NEBEL* (Frankreich 1955, Alain Resnais). Austerlitz wiederum sagt im Zusammenhang mit dem Theresienstadtfilm, den »in das Ghetto Transportierten« hätte man teils glauben gemacht, zu einem Ort namens »Theresienbad« (A: 343) zu kommen. Weiterhin ist von den »Auschwitz Quellen« (A: 310) die Rede. Topisch werden Tod und Leben, Gesunden und Sterben zueinander in Bezug gesetzt. Vgl. zu Sebald und Resnais Mattias Frey: *Theorizing Cinema in Sebald and Sebald with Cinema*. In: *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*. Hrsg. von Lise Patt und Christel Dillbohner. Los Angeles: ICI Press 2007, S. 226-241.

⁸² Vgl. Tischel 2006, S. 43.

⁸³ Vgl. von Steinaecker 2007, S. 307f.

Doch handelt es sich dabei um Ereignisse, die nur wenige Tage zurückliegen und nicht durch ein Trauma verdrängt worden sind. Zudem kontextualisiert Austerlitz' Freundin Marie mithilfe ihrer »geduldigen Fragen« das Geschehene. Auch die geradezu universale Verifikationskraft des Mediums funktioniert nicht ohne konnotative, und demnach: humane Leistungen. Die Photographie kann daher auch in jenem von Barthes beschriebenen denotativen Urzustand ihrer Entstehung (RB: 37) nicht beweiskräftig sein, da ihr der Kontext fehlt. Beweiskräftig wird sie dann, wenn sie kontextualisiert wird – der Urzustand hingegen bleibt als »Mythos« (RB: 39) bestehen. Die »spektakulären photographischen Aufnahmen, die das Hubbleteleskop von seiner Reise zurückgeschickt hat zu uns auf die Erde« (A: 171f.) mögen zwar die »Behauptung« von Austerlitz' Freund Gerald, »daß es dort draußen wahre Kinderstuben von Sternen gebe« (A: 171) bestätigen. Doch ohne die Feststellung, um welche kosmische Struktur es sich handelt, ohne das Interesse der Menschen, die Bilder zu deuten, würden die Photographien des Teleskops nichts weiter aussagen außer: Das, was zu sehen ist, hat existiert.

Die Photographie verleitet medial zum Trugschluss, dass ihr Bezug auf das Wirkliche zu einer Wahrheit führe, die emotional für das Subjekt erfahr- und erinnerbar ist. Auch Austerlitz versucht mithilfe von Photographien herauszufinden, wer »ich in Wahrheit bin« (A: 68). Allerdings kreist dieser Prozess um sich selbst und scheint keine Erkenntnisse zu Tage zu fördern, wie der Besuch des Ich-Erzählers in Austerlitz' Wohnung zeigt. So beschreibt er, dass in einem der Zimmer

ein paar Dutzend Photographien lagen, die meisten älteren Datums und etwas abgegriffen an den Rändern. [...] Austerlitz sagte mir, daß er hier manchmal stundenlang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie *Patience*, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft, von der Denk- und Erinnerungsrbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane. (A: 175f.)

Austerlitz imitiert das Spiel *Patience*, auch als *Solitaire* bekannt, bei dem es darum geht, Spielkarten in eine bestimmte Ordnung zu bringen. Doch handelt es sich nicht um eine echte Partie, sondern sei *Patience* nur »ähnlich«. Der Protagonist ästhetisiert den Zufall, indem er die

Bilder, über deren Anblick er nach dem Aufdecken der rückseitigen Photos jedes Mal »erstaunt« ist, sodann in eine Ordnung oder Harmonie zu bringen versucht. Es scheint, als ahme er, einer Poetik der Koinzidenz gleich, jene zahlreiche Reihe von Zufällen nach, die ihm in seinem Leben mehrfach zu neuen Erkenntnissen verholfen haben.⁸⁴ Es ähnelt zudem einerseits dem Sebaldschen Verfahren der *Bricolage*, das von Claude Lévi-Strauss' Konzept des »Wilden Denkens« inspiriert worden ist, und andererseits dem Erzählverfahren des Textes selbst, das immer wieder enzyklopädische Exkurse einfügt.⁸⁵ Nach welchen Prinzipien Austerlitz hingegen meint, taxonomische Ähnlichkeiten zwischen den Photographien bestimmen zu können, verrät er dem Ich-Erzähler offensichtlich nicht. Die Photographien vermögen es nicht, Austerlitz' bis dato ungeklärte Vergangenheit zu beleuchten, auch wenn man vermuten darf, dass darin letztlich der Zweck der Sortierung liegt, die so ritualisiert zu sein scheint, dass sie nicht nur ein Spiel ist, sondern auch an esoterische Kartenlegerituelle wie Tarot erinnert. Die »Erinnerungsarbeit« bleibt indes ergebnislos und führt nur zu Erschöpfung. Austerlitz hat längst den Zustand einer Hofmannsthalschen Sprach- und Denkkrise erreicht.⁸⁶ Übrig bleibt »die graue Fläche des Tisches«, also die absolute Konturlosigkeit und das Unbestimmte.⁸⁷ Diese Sprachkrise ist

⁸⁴ Der starke Konstruktcharakter des Textes ergibt sich somit nicht nur aus der Doppelung von Austerlitz und der Erzählerfigur, die dem Protagonisten in vielerlei Hinsicht ähnelt, sondern auch aus vielen Zufällen, die handlungsleitend sind. So treffen sich der Erzähler und Austerlitz zufällig auf einem Schiff in Belgien wieder, zufällig ist auch ihre Begegnung Jahrzehnte später in London. Ebenfalls zufällig ist Austerlitz' Erkenntnis, aus Prag zustammen, die ihn veranlasst, seine alte Heimat aufzusuchen. Es lassen sich weitere Beispiele dieser Art finden.

⁸⁵ Vgl. Anne Fuchs: *Phantomspuren*: Zu W. G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz*. In: *German Life and Letters* 56 (2003), H. 3, S. 281-298, hier S. 293; Maya Barzilai: *On Exposure: Photography and Uncanny Memory* in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*. In: W. G. Sebald. *History – Memory – Trauma*. Hrsg. von Scott Denham und Marc McCulloh. Berlin u.a.: De Gruyter 2006, S. 205-218, hier S. 215: »This passage may be read as a metaphor of the readers own encounter with the photographs incorporated in the novel as a whole: with each new photograph that appears as the reader turns the page, a sense of suprise and unfamiliarity arises.«

⁸⁶ Vgl. Mireille Tabah: *Gedächtnis und Performanz*. W. G. Sebalds *Austerlitz* und Thomas Bernhards *Auslöschung*. In: W. G. Sebald. *Intertextualität und Topographie*. Hrsg. von Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah. Berlin: LitVerlag 2008, S. 123-138, hier S. 134.

⁸⁷ Thomas von Steinaecker hat in seinem Aufsatz dargelegt, dass sowohl Goethes Farbenlehre, derzufolge Grau dann entstehe, wenn man alle Farben vermische, als auch Philipp Otto Runges Farbenkugel, die Grau als »absolute Allgemeinheit« in der Mitte verortet, in

bei Austerlitz auch eine Schreibkrise, wenn er die »peinliche Unwahrheit meiner Konstruktionen und die Unangemessenheit sämtlicher von mir verwendeten Wörter« (A: 180) beklagt. Demgegenüber beschreibt er eine Zeit, in der er sich während seiner Studien »behütet« gefühlt habe, als er »nur zusehen mußte, wie die Spitze des Bleistifts im Schein der Lampe sozusagen von selber und mit vollkommener Treue ihrem Schattenbild folgte, das gleichmäßig von links nach rechts und Zeile für Zeile über den linierten Bogen glitt.« (A: 180)

Austerlitz verbindet in dieser Erinnerung den Prozess des Schreibens mit dem Automatismus des Photographischen. So wie das Licht sich ungezwungen auf das empfindliche Papier einschreibt, scheint für ihn auch das eigene Schreiben zu funktionieren. Wie eng diese Verschränkung des Schreibens und des Photographierens ist, zeigt die Anspielung auf Alexander vom Humboldts Beobachtung über die Photographie, die er in einem Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau beschreibt⁸⁸: »Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue malen; Licht, gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten bleibende Spuren zu hinterlassen«⁸⁹. Das literarisch-schriftliche Zeichensystem büßt für Austerlitz diese selbstproduzierte Leichtigkeit bei gleichzeitiger Exaktheit ein – weshalb er sich dann auch gänzlich dem photographisch-visuellen Zeichensystem zuwenden muss.

Bezug zu den Abbildungen in Sebalds Erzählungen zu setzen seien. So setzten die grauen Photographien auch die zeitweilige Sehstörung des Erzählers performativ um und stünden für eine Indifferenz von Fakt und Fiktion. Zugleich würden sie dem Indexikalischen widersprechen, was allerdings phototheoretisch abzulehnen ist, da auch schwarz-weiß Photographien Indexcharakter besitzen. Vgl. Thomas von Steinaecker: Zwischen schwarzem Tod und weißer Ewigkeit. Zum Grau auf den Abbildungen W. G. Sebalds. In: Verschiebepark der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds. Hrsg. von Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 27-48; vgl. auch Maria Zinfert: Grauzonen: Das Schreiben von W. G. Sebald: Versuchsanordnungen mit schwarzweißen Fotografien. In: »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert. Hrsg. von Raul Calzoni und Massimo Salgaro. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 321-336, hier S. 333.

⁸⁸ Vgl. Gnam 2007, S. 38; Koppen 1987, S. 37.

⁸⁹ Hanno Beck: Alexander von Humboldt (1769-1859). Förderer der frühen Fotografie. In: Silber und Salz. Zur Frühzeit der Fotografie im deutschsprachigen Raum 1839-1860. Hrsg. von Bodo von Dewitz und Reinhard Matz. Köln: Braus 1989, S. 40-59, hier S. 41.

4.3.3. Mimesis

Dass Austerlitz selbst den Vorgang des Erinnerens mit Photographie in Zusammenhang bringt, erklärt vielleicht, weshalb er dennoch ein Erkenntnispotential in Photographien sieht:

Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt. (A: 117)

Der Vergleich legt nahe, dass für Austerlitz eine Ähnlichkeit zwischen dem Entwickeln der Photographie und dem Prozess des Erinnerens besteht. Austerlitz erwähnt die Flüchtigkeit der Erinnerungen, die für ihn nicht greifbar sind.⁹⁰ Erinnern als konstruktiver Akt des Subjekts ist aber von grundsätzlich anderer Natur als das indexikalische Verhältnis der Photographie zur Wirklichkeit. Photographien sind keine Erinnerungen – sie setzen als visuelles Speichermedium einen Betrachter voraus, der das der Wirklichkeit entrissene Bild deuten und einordnen kann, also über Wissen vom oder Erinnerungen an das Dargestellte verfügt. Wie zweifelhaft Austerlitz' Erinnerungen sind, stellt sich heraus, als er einen Propagandafilm, der von den Nationalsozialisten im Konzentrationslager Theresienstadt angefertigt worden war und das vermeintlich gute Leben der Juden im Ghetto für das Internationale Rote Kreuz dokumentieren sollte, sieht und untersucht. In einer Sequenz sieht er in Zeitlupe das Gesicht einer Frau:

Gerade so wie ich nach meinen schwachen Erinnerungen und den wenigen übrigen Anhaltspunkten, die ich heute habe, die Schauspielerin Agáta mir vorstellte, gerade so, denke ich, sieht sie aus, und ich schaue wieder und wieder in dieses mir gleichermaßen fremde und vertraute Gesicht, sagte Austerlitz [...]. (A: 358)

Erinnerungen, schwache noch dazu, und »Anhaltspunkte«, vermutlich von Vera, dem Kindermädchen stammend, ergeben eine *Vorstellung*.

⁹⁰ Vgl. Schauer 2010, S. 154f.

Es zeigt sich, wie konstruiert das Bild der Mutter ist, das Austerlitz hat, und das es ein Fantasieprodukt ist. Daraufhin findet Austerlitz eine weitere Photographie im Prager Theaterarchiv, »die mit meiner verdunkelten Erinnerung an die Mutter übereinzustimmen schien« (A: 360). Es ist das Kindermädchen Vera, die als letzte Instanz – wie schon mehrfach zuvor – entscheiden muss, ob tatsächlich die Mutter auf der gefundenen Photographie zu sehen ist, »in der Vera, die das von mir aus dem Theresienstädter Gesicht der ZuhörerIn zuvor des längeren betrachtet und dann kopfschüttelnd beiseite gelegt hatte, zugleich und zweifelnsfrei, wie sie sagte, Agáta erkannte, so wie sie damals gewesen war.« (A: 360)

Bei dem Ausschnitt aus dem Film (Abb. 7), bei dem Austerlitz sich sicherer zu sein schien als bei dem Archivfund, handelt es sich also nicht um die Mutter, währenddessen das andere Bild (Abb. 8) Vera zufolge, die Mutter zeigt. Interessanterweise sind beide Bilder einander durchaus ähnlich, werden die darauf abgebildeten Frauen doch sehr kontrastreich weitestgehend in tiefes Schwarz getaucht, was als »Projektionsfläche für die ‚verdunkelte‘ Erinnerung«⁹¹ zu deuten ist.

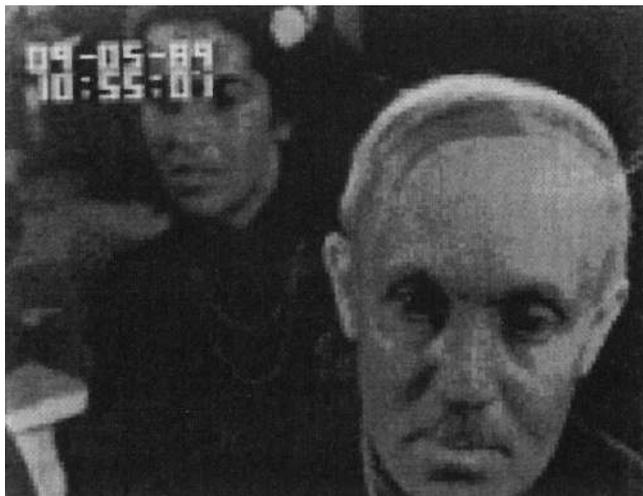


Abbildung 7: Austerlitz, S. 358

⁹¹ Tischel 2006, S. 39.



Abbildung 8: Austerlitz, S. 361

Photographien lösen bei Austerlitz keine Erinnerungen aus, sie sind höchstens deren Bestätigungen, wobei auch das eher zufällig zu sein scheint. Deshalb sind sie für den Protagonisten eine »existentielle Enttäuschung«⁹². Nicht das Verhältnis der Photographie zur Wirklichkeit ist relevant, sondern ob sie visuell dem entsprechen, was Austerlitz sich unter seiner Mutter vorstellt, was wiederum, wie bereits gesagt, auf die Unzuverlässigkeit und auch Willkür von Erinnerungsprozessen schließen lässt. Die Photographie ist in dem Sinne für Austerlitz auch nicht beweiskräftig, bedarf er doch stets dem abschließenden Urteil des Kindermädchens, welche die Photographien einzuordnen vermag und Barthes' *Es-ist-so-gewesen* anführt: »so wie sie damals gewesen war« (A: 360).⁹³ Dass die Figur den Namen Vera trägt, ist dann insoweit passend, als er im slawischen Sprachraum so viel wie *Glaube, Zuversicht* und *Vertrauen* bedeutet, vom Lateinischen *veritas* stammend schlicht *die Wahre*. Es ist Austerlitz' Vertrauen in Vera, die Wahrheit zu sprechen und den Photographien einen Kontext zu geben. Austerlitz muss Vera glauben, dass das Kinderphoto, das ihn als verkleideten Pagen zeigt, tatsächlich er selbst ist:

An mich selber in dieser Rolle aber erinnerte ich mich nicht, so sehr ich mich an jenem Abend und später auch mühte. Wohl erkannte ich

⁹² Gnam 2007, S. 36.

⁹³ Vgl. Kremer 2009, S. 329.

den ungewöhnlichen, schräg über die Stirne verlaufenden Haaran-
satz, doch sonst war alles in mir ausgelöscht von einem überwälti-
genden Gefühl der Vergangenheit. (A: 267)

Auch wenn er ein Detail des Bildes erkennt, das ihm selbst ähnelt, löst die Photographie kein Erinnerungsprozess aus. Austerlitz sucht nach Photographien jenes Teils seines Lebens, den er lange vergessen hatte, doch sie tragen – ganz im Gegensatz zu einer ganzen Reihe von Orten und Räumen, z.B. dem Prager Bahnhof, an dem er sich wieder an den Tag erinnern kann, als er von Prag nach England geschickt wurde – nicht zur Erinnerung bei. Das Reale der Photographie ist vollkommen nutzlos, da es von Austerlitz nicht kontextualisiert werden kann. Alexandra Tischel meint, »außer der Tatsache, daß es vergangen ist«, könne die Photographie nichts transportieren, weshalb Barthes' theoretische Verknüpfung von Realität und Vergangenheit in dieser Photographie nicht hergestellt werde.⁹⁴ Tischel widerspricht sich allerdings selbst, denn in der Tatsache, dass es vergangen ist, liegt der Realitätsbezug: »es« – der Referent, die »*notwendig* reale Sache« (HK: 94). Dass Austerlitz sich selbst nicht an sein kindliches Ebenbild erinnert, wirft eine ganz andere Problematik auf: Wo der Wirklichkeitswert der Photographie nicht mit der mimetischen Vorstellung übereinstimmt, wird sie beinahe wertlos. Erst recht wertlos wird sie, wenn keine Vorstellung vorhanden ist, Barthes Bestimmung ficht das aber nicht an. Nicht von ungefähr überlässt Austerlitz am Ende seiner Geschichte dem Ich-Erzähler sämtliche Photographien, auch die seiner Mutter, und behält lediglich jene Bilder, die er von blinden Spiegeln gemacht hat. Der Wirklichkeitsbezug der Photographie versagt im Angesicht der Erinnerungsarbeit von Austerlitz, weshalb seine Bilder für ihn offensichtlich emotional keine Bedeutung mehr haben. Dass er gerade jene Bilder aufhebt, die das Versagen selbst portraituren, nämlich einen Spiegel, der seine Funktion, das Spiegeln, nicht mehr erfüllen kann, ist dann geradezu folgerichtig. Der literarische Text verneint nicht den Wirklichkeitsbezug der Photographie, aber er hinterfragt dessen Nutzen.

Auch der Erzähler wirft unfreiwillig die Frage auf, weshalb der Indexcharakter der Photographie, ihr Bezug zum Realen, überhaupt nützlich sein soll:

⁹⁴ Vgl. Tischel 2006, S. 36.

jedenfalls ist mir erinnerlich, daß ich [...] mir länger Gedanken machte über die mir jetzt zum erstmalig aufgefallene Ähnlichkeit seiner Person mit der Ludwig Wittgensteins, über den entsetzten Ausdruck, den sie beide trugen in ihrem Gesicht. [...] Mehr und mehr dünkt mich darum jetzt, sobald ich irgendwo auf eine Photographie von Wittgenstein stoße, als blicke mir Austerlitz aus ihr entgegen [...]. (A: 62ff.)

Die Photographie von Wittgensteins Augenpartie am Beginn des Textes ist daher sozusagen auch die einzige Abbildung von Austerlitz, die der Text präsentiert. Letztlich ist es unerheblich, auf welches *wirkliche* Augenpaar die Photographie sich bezieht, ist es doch ihre Ähnlichkeit, die hervorsticht. So wird das photographische Medium in Austerlitz in ein mehrfaches Spannungsverhältnis gesetzt: zur Reliquie, zu konkurrierenden Erinnerungsspeichern und zu ihrer Erfassung als Mimesis.

4.4. BLOW UP: Die Konstruktion des Wirklichen

... oder ob ich einfach eine Wahrheit erzähle, die lediglich meine Wahrheit ist, [und] somit nicht die Wahrheit ...

— Julio Cortázar, Teufelsgreifer⁹⁵

Bereits Cortázars Kurzgeschichte Teufelsgreifer, die Antonioni als Vorlage für seinen Film diente, wirft die Frage auf, wann Ereignisse, die vom Ich-Erzähler erlebt worden sind, als *wahr* bezeichnet werden können. Obwohl der Film keine getreue Umsetzung der Kurzgeschichte darstellt, ist auch für ihn der Konflikt von singular-subjektiver Erfahrung und kollektiv-objektiver Bewertung zentral. Anhand der Photographien in BLOW UP soll dieser Kontroverse nachgegangen werden.

Drei photographische Bildserien werden im Film verhandelt. So ist Thomas' Rolle zu Beginn des Films die eines Modephographen, als er die Models ablichtet. Zwar gibt es keine näheren Details zu Auftrag und Auftraggeber, doch steht eindeutig die Präsentation von Mode im Vordergrund. Die Bedeutung dieser Sequenz besteht darin, die Entstehungsbedingungen der Photographien zu zeigen, denn die Resultate, die Photos, werden im Film nicht gezeigt.

⁹⁵ Julio Cortázar: Teufelsgreifer. In: Ders.: Die geheimen Waffen. Erzählungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 65-83, hier S. 67.

Die zweite Bildserie ist dokumentarischer Art. Thomas hat für einen eigenen Bildband das Leben von Obdachlosen in London photographiert – diese Bildreihe kontrastiert Thomas' Arbeit als Modephotograph und entwirft eine Opposition zwischen dem Dokumentarischen und dem Artifizialen. Einige der dokumentarischen Bilder werden auch gezeigt.

Die dritte Serie bildet das Kernstück des Films: die Photographien im Park. Thomas photographiert heimlich – ebenfalls für seinen Bildband – ein Liebespaar. Als er die Photos entwickelt, scheint Thomas einen Mann mit Waffe im Gebüsch auf den Bildern zu erkennen und schließlich auch eine Leiche. Viele der Photographien und auch ihre Vergrößerungen, die *Blow ups*, sind im Film zu sehen. Dabei wird nicht thematisiert, *ob* Phänomene wirklich sind oder stattgefunden haben (die Leiche, der Mord), sondern *wie* Wirklichkeit zustande kommt und *was* die Prämissen für Wirklichkeitskonstruktionen sind. Diese Fragen sind eng verbunden mit Figurationen von Macht.

4.4.1. Die Mode



Abbildung 9: BLOW UP, 00:09:02

Der Film zeigt Subjekte, die Macht ausüben und solche, derer sich bemächtigt wird. Das wird besonders deutlich anhand der Models, die Thomas photographiert. Das Machtgefüge von Thomas und dem Supermodel Veruschka [Veruschka Gräfin von Lehndorff], die sich im Film selbst spielt, ist asymmetrisch. Thomas bestimmt als Photograph die

Posen, die Veruschka darzustellen hat, und sie folgt, angetrieben von Thomas affirmativen Ausrufen: »That's it. That's good!« (00:07:58), und seinen Anweisungen: »This side. This side. Lean right forward.« (00:08:17) Er nähert sich ihr auch körperlich (Abb. 9), indem er sich, wie Sontag schreibt, »konvulsivisch zuckend, mit der Kamera über Veruschkas Körper beugt.« (PH: 19) Dennoch begegnet Veruschka dem Photographen nicht mit Angst, sie scheint vielmehr das Spiel mitzuspielen und sogar zu genießen. Ihr Machtverlust ist freiwillig und von kurzer Dauer. Beide bestätigen sich letztlich gegenseitig, indem Veruschka von Thomas' Photographien profitiert und der Photograph davon, eines der wichtigsten Models seiner Zeit vor die Linse zu bekommen.

In der Sequenz wird mittels eines *tilt shots* die Filmkamera vertikal auf Höhe der Photokamera gebracht (00:06:34). Daraufhin wird gezeigt, wie Thomas die erste Aufnahme von Veruschka macht (00:07:01). Die Filmkamera nimmt dabei die Position der Photokamera ein und imitiert den Akt des Photographierens (00:07:07), indem sie durch harte Schnitte verschiedene Posen Veruschkas einblendet. Dadurch wird erstmals eine Verbindung von Film- und Photokamera evoziert.⁹⁶

Anders verhält es sich bei den »birds« (00:11:21), ein von Thomas gebrauchter umgangssprachlich pejorativer Begriff für die Models. Das Shooting mit den »birds« ist geprägt von dem herrischen Ton, den Thomas anschlägt. Er kommandiert die Models herum (»You, arm down.« (00:12:13)), zehrt an ihnen (00:12:32) und flößt ihnen Angst ein (00:14:21). Die Machtposition des Photographen gegenüber den Models korrespondiert mit seiner Machtposition in der Modebranche. Mit seinen Aufnahmen trägt er dazu bei, das vorherrschende Ideal von weiblicher Schönheit zu stützen. Er produziert die Bilder, die in den Katalogen, Zeitschriften und auf den Werbetafeln zu sehen sind und dadurch normativ auf die Menschen einwirken. Auch in diesem Falle ist das Verhältnis von Photographie und Realität sehr eng im Sinne Sontags: Photographien haben Macht und sind ein »wirksames Mittel«, die Realität zu verändern (DB: 148). Thomas hat teil an der Illusion der Mode, die für viele Menschen zur Wirklichkeit wird. Die transparenten Stellwände, hinter denen die Models stehen, verstärken visuell diesen Illusionseffekt⁹⁷, der in einer horizontalen Bewegung der Kamera aufgedeckt wird

⁹⁶ Vgl. Peter Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 111.

⁹⁷ Vgl. Seymour Chatman: *Antonioni: The Surface of The World*. Berkeley u.a.: University of California Press 1985, S. 144f.

(Abb. 10 bis 12). Der Film enttarnt die Illusion der Modewelt, indem er die drastischen Produktionsbedingungen des chauvinistischen Thomas zeigt und auch die Tricks, die in den Photos verborgen sind.

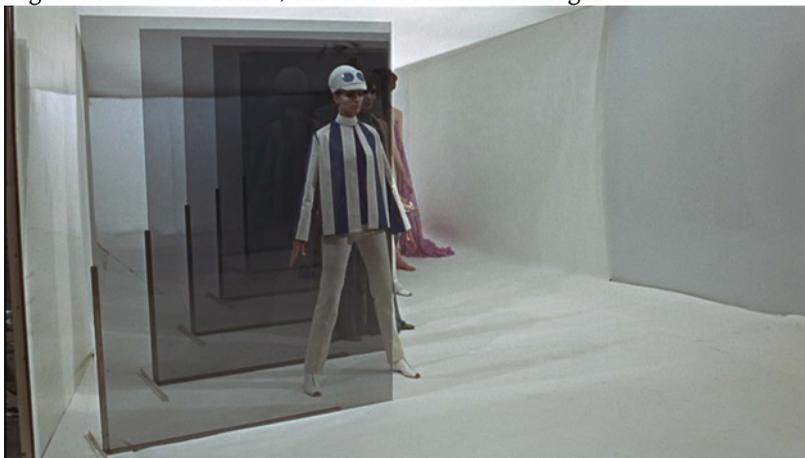


Abbildung 10: BLOW UP, 00:13:46

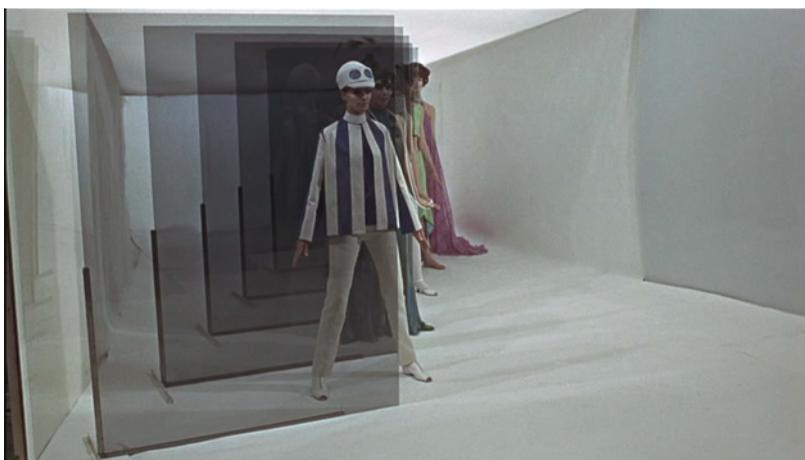


Abbildung 11: BLOW UP, 00:13:56



Abbildung 12: BLOW UP, 00:14:06

So befestigt Thomas' Assistentin Wäscheklammern an den Kleidungsstücken der Models (00:11:53), damit sie straffer sitzen, oder versteckt die Preisschilder (00:12:00), die nicht entfernt worden sind. All das wird auf den Bildern nicht zu sehen sein. Hinter der Wirklichkeit, die von den Bildern beeinflusst wird, steckt eine Täuschung. Wie erstrebenswert der Beruf des Models dennoch zu sein scheint, zeigt der Film anhand der zwei jungen Mädchen, die Thomas mehrfach aufsuchen, damit er sie fotografiert. In einer Welt der Bilder können sie erst dann wirklich werden, wenn er sie fotografiert. Anders als bei Austerlitz haben die Photographien, die Thomas während der Modeshootings produziert, keinen Erinnerungswert. Sie sind keine Familienphotographien oder Andenken an Urlaubsreisen. Sie stiften nicht Erinnerungen an eine vergangene Wirklichkeit, sondern sie sollen in der Gegenwart wirken und Menschen, z.B. Kundinnen eines Kaufhauses, in ihren zukünftigen Kaufentscheidungen beeinflussen. Ihr Zweck liegt daher nicht in der Verifikation von Ereignissen, sondern im Antrieb zum Ereignis selbst.

4.4.2. Die Straße

Das erste Mal ist Thomas im Film zu sehen, als er mit einer Gruppe Bedürftiger ein Nachtasyl für Obdachlose verlässt (00:02:16). Erst kurz darauf, wenn die anderen weitergegangen sind, steht Thomas ganz al-

lein an eine Mauer gelehnt und der Film fokussiert den Protagonisten (00:02:53). Thomas vergewissert sich, dass niemand ihn sieht (00:02:58) und läuft zu seinem Rolls Royce, mit dem er zu seinem Studio fährt (00:03:31). Spätestens jetzt wird dem Zuschauer deutlich, dass es sich bei Thomas kaum um einen Wohnungslosen handelt. Erst im Verlaufe des Films klärt sich der Zweck von Thomas Besuch im Nachtsyl auf. Er plant, einen Bildband mit den im Heim (und offensichtlich auch auf der Straße) aufgenommenen Photographien zu veröffentlichen. Die Produktionsbedingungen der Bilder stellt der Film nicht näher dar, wobei aufgrund Thomas schäbigen Aussehens zu Beginn und dem vertraulichen Umgang der Obdachlosen mit ihm zumindest seine Arbeitsweise deutlich wird. Diese kann als *investigativ* und *undercover* beschrieben werden, womit einerseits eine journalistische, andererseits eine detektivische Vorgehensweise evoziert wird, die der Film in einer photographischen Dokumentation münden lässt. Beiden Arbeitstechniken traut man zu, die Wahrheit zu ermitteln und das Wirkliche darzustellen. Doch schon der Übergang vom verdeckten Ermittler zum Modephotographen, die der Film durch die Fahrt mit dem Rolls Royce darstellt, zeigt die Widersprüchlichkeit der Rolle von Thomas als Dokumentarphotograph. Es grenzt fast schon an Dreistigkeit, das teure Auto in unmittelbarer Nähe das Asyls zu parken, wodurch Thomas treffend charakterisiert wird. Auch die Absichten Thomas', Londons Obdachlose zu photographieren, erscheinen moralisch zweifelhaft. Als er sich mit seinem Verleger, Ron [Peter Bowles], trifft, besprechen beide die neuen Photographien aus dem Asyl. Weder befragt Ron Thomas zu seinen persönlichen Erfahrungen, dort eine Nacht (oder mehrere) verbracht zu haben, noch ist ein emotionales Verhältnis Thomas' zu den Portraitierten erfahrbar. Es geht einzig um die Qualität der Bilder. Thomas fragt: »Don't you like them?« und Ron antwortet: »They're great.« (00:35:45) Der Film legt nahe: hier reden zwei Geschäftsmänner, die etwas verkaufen wollen. Dass die Bilder in einem gehobenen Restaurant beim Essen angeschaut werden, wirkt geradezu zynisch.

Es stellt sich in der Szene auch heraus, wieso Thomas dem Pärchen im Park nachgestellt ist. Er plant, einige der Parkphotos ans Ende des Bildbandes zu stellen. Thomas: »I've got something fab for the end. In a park. I only took them this morning.« (00:36:12) Die Bilder seien »very peaceful, very still. And the rest of the book will be pretty violent, so it's best to end it like that.« (00:36:18) Thomas hat den Leser oder Betrachter des Bildbandes im Sinn – also den Käufer. Die Entscheidung für die

friedlichen Bilder im Park wird auf der Grundlage gefällt, am Ende des Bildbandes wieder eine wohlige Stimmung herzustellen. Das konterkariert massiv die Photographien, die das Elend auf Londons Straßen portraituren. Es legt jedoch auch frei, dass der Bildband letztlich weniger dokumentarischer Natur ist, als er eingangs zu sein schien. Schaut man sich die Photographien selbst an, so erkennt man auch bei ihnen ästhetische Prinzipien. Alle Aufnahmen sind schwarz-weiß, was dokumentarisch-realistischen Zwecken eigentlich zuwiderläuft. Trotzdem scheint paradoxerweise das Schwarz-Weiß der Photographien den dokumentarischen Charakter noch zu verstärken, wenn der Verzicht auf Farbe nicht als unrealistisch, sondern wahrhaftig gewertet wird. Weiterhin zeigen Thomas' Bilder die Männer im Asyl in intimen Situationen, z.B. nackt vor den Umkleiden, bei den Duschen oder ihren Betten. Der Blick des Photographen ist schonungslos. Es wird suggeriert, dass es zwar nicht schön sein mag, was der Betrachter sieht, doch immerhin ehrlich: also *wahr*.

Thomas und Ron schauen sich auch die schon für den Bildband existierenden Aufnahmen an, die Thomas offensichtlich schon zu einem früheren Zeitpunkt aufgenommen und ausgewählt hat. Diese unterscheiden sich formalästhetisch deutlich von den Bildern vom Nachtsyl. Es werden nur eine oder zwei Personen pro Bild gezeigt, der Kontrast ist wesentlich schärfer als bei den Bildern im Obdachlosenheim. Fast alle Personen wenden der Kamera das Gesicht zu; somit sind die Bilder Portraits. Die Absicht der Photographien scheint darin zu bestehen, Armut, Alter oder *Queerness* der Abgebildeten mit Anmut, Stärke und Aufrichtigkeit zusammenzubringen. Jeder der Photographien ist der friedvolle Moment des Pärchens im Park schon inhärent (Abb. 13 und 14).

Deshalb sind die Bilder auch keine Dokumente des Wirklichen, sondern artifizielle Produkte, durch den Blick und die Kameraeinstellungen des Photographen vermittelt. Mehr als ein *Es-ist-so-gewesen* geben die Photographien nicht her. Sie zeigen Menschen, die zum Zeitpunkt der Aufnahme existiert haben müssen. Doch alles andere ist konstruiert. Der Film selbst stellt die Konstruktion aus, wenn er die Dokumente als *Artefakte* entlarvt, indem er die geradezu kapitalistische Unterhaltung von Ron und Thomas über den Bildband zeigt. Auch Thomas' Ausspruch »I wish I had tons of money. Then I'd be free.« (00:37:15) und die Absicht, das Antiquariat zu kaufen (Thomas ist im Immobilienhandel tätig (00:34:16)), lassen Rückschlüsse auf seinen Charakter zu.



Abbildung 13: BLOW UP, 00:36:24



Abbildung 14: BLOW UP, 00:36:27

Der Film sensibilisiert den Zuschauer gegen die dokumentarische Photographie, die als vermeintlich nicht codiertes und unschuldiges Medium daherkommt (RB: 38). Er zeigt, welche Interessen hinter den Photographien stecken, wie wenig Thomas die Würde der Männer im Asyl achtet, wenn er sie unbekleidet darstellt – womöglich sogar heimlich? – und letztlich dem Leser des zukünftigen Bildbandes mithilfe einer naiven Photographie eines Liebespärchens im Park wohlgenut

aus der Lektüre entlassen will. Damit wiederholt der Film eine Desillusionierung, die er schon bei den Modeshootings vorgenommen hat.

4.4.3. Der Park

Die Photographien vom Liebespaar im Park, die Thomas macht, sind zentral für die Handlung des Films. Auch bei diesen Photographien sehen wir ihre Entstehungsbedingungen. Der Ort der Aufnahmen ist besonders wichtig. Er ist gewissermaßen einer *der* zentralen Protagonisten auf den Bildern. Dass die Bilder in einem Park entstanden sind, ist ein Hinweis auf den Konstruktcharakter des Photographischen, wie ich im Folgenden ausführen werde. Auch wenn William Arrowsmith zu der These gelangt ist – möglicherweise wegen der zahlreichen Oppositionen im Film⁹⁸ – Park und Stadt stünden für das Binärpaar Natur und Kultur⁹⁹, kann dieser Analyse nur teilweise zugestimmt werden. Zweifellos baut der Film eine semantisch aufgeladene Raumsituation von Stadt und Park auf.



Abbildung 15: BLOW UP, 00:23:24

⁹⁸ Vgl. Brunette 1998, S. 110.

⁹⁹ Vgl. William Arrowsmith: Antonioni. The Poet of Images. Hrsg. mit einer Einleitung und Anmerkungen von Ted Perry. New York u.a.: Oxford University Press 1995, S. 109.

Das wird bereits angedeutet, als Thomas das Antiquariat photographiert und im Hintergrund der Park zu sehen ist (Abb. 15). Kurz darauf ist die gleiche Szene aus einer anderen Kameraperspektive zu sehen, nämlich genau aus der entgegengesetzten. Thomas wird nun vom Park aus beim Photographieren gefilmt. Die vier Bäume, die zu sehen sind, scheinen wie Säulen auf dem geteerten Weg zu stehen. Sie markieren neben dem Tor eine weitere Grenze (Abb. 16). Zu sehen ist ein Übergang zwischen Stadt und Park.



Abbildung 16: BLOW UP, 00:23:31

Dennoch steht der Park keinesfalls für die Natur¹⁰⁰ – er ist genauso Kultur wie die Stadt es ist. Ein Park ist künstlich, seine Beete, Bäume, Teiche usw. wurden bestimmten Vorstellungen und Moden gemäß von Menschen angelegt. Ein Park imitiert im besten Falle das Natürliche. Es ist also kein Zufall, dass die Photographien von Thomas im Park entstanden und nicht etwa in einem Wald. Die Photographie geriert sich als scheinbar ehrliches und unschuldiges Medium, da sie nur objektiv die Wirklichkeit aufzeichne (RB: 39), doch tatsächlich folgt sie konstruktiven Mustern, ist konnotiert und kulturell codiert. Der Park gibt vor ein scheinbar natürlicher Ort zu sein, da er Pflanzen, Tieren usw. einen Lebensraum bietet, doch tatsächlich wurde sein Platz ausgesucht, seine Bäume gepflanzt, seine Beete gejätet, die Tiere ausgesetzt oder unlieb-same vertrieben. Er ist ebenfalls kulturell codiert und nach ästhetischen

¹⁰⁰ Vgl. Brunette 1998, S. 116f.: »Nature is in fact a cultural concept.«

Gesichtspunkten angelegt. Dass nun also die Photographien, auf denen der Mord zu sehen ist, in einem Raum entstehen, der ebenfalls sein Wesen verschleiert, ist im Film geschickt angelegt, denn in dieser Doppelung des vermeintlich Natürlichen des Raums und der Bilder liegt zugleich deren Enttarnung als mediale und raumsemantische Konstruktion des Wirklichen. Die Wahrheit, die der Park anzubieten habe, »ultimately reveals itself as absolutely unknowable, precarious, provisional.«¹⁰¹

Wenn Thomas die Bilder vom Pärchen schießt, ist die Filmkamera anwesend. Sie nimmt dabei nicht die gleiche Perspektive ein, wie die Photokamera, was zu erkennen ist, wenn man die Photographien und die Kameraeinstellung vergleicht (Abb. 17 und 18). Es deutet sich an, dass der Film zum Geschehen visuell eine eigene Haltung einnimmt. Auch wenn der Unterschied auf den ersten Blick kaum wahrnehmbar ist, ist der Platz der Filmkamera weiter rechts und in einem mehr nach links zum Liebespaar geneigten Winkel.



Abbildung 17: BLOW UP, 00:28:19, Filmkameraperspektive

¹⁰¹ Lino Micciché: *Il cinema italiano*, 1995. Zit n. Brunette 1998, S. 116.



Abbildung 18: BLOW UP, 00:58:24, Photokameraperspektive

Auf den Unterschied hinzuweisen ist wichtig, denn es zeigt, dass die beiden Kameras, die (sichtbare) Photokamera und die (unsichtbare) Filmkamera in Blickkonkurrenz zueinander stehen, wobei die Filmkamera, letztlich der Film selbst, das letzte Wort hat, da sie die entwickelten Photographien abfilmt und so für den Zuschauer visuell im Film erfahrbar macht. Das ist eine implizite Aufforderung den Film als Ganzes und die Photographien und deren *Blow ups* im Kontext des Films zu sehen. Der Film stellt sich als Medium des Zusammenhangs und der im zeitlichen Raum fortlaufenden Narration dar, während die Photographie fragmentarisch bleiben muss, weil sie nur punktuelle Ausschnitte präsentieren kann.

Thomas sucht dieses Ansinnen des Films in Form einer »cinematic montage«¹⁰² nachzuvollziehen, indem er die Photographien nebeneinander in seinem Studio aufhängt. Stück für Stück entwickelt er die Photographien und ordnet sie im Raum entstehungschronologisch an (Abb. 19).

¹⁰² Brunette 1998, S. 120.



Abbildung 19: BLOW UP, 01:04:43, Die *Blow ups* in Thomas' Studio

Die Filmkamera verfolgt diese Handlung sehr genau und beobachtet Thomas bei der Suche nach *irgendetwas* in den Bildern. Erneut ist es ein verdoppelter Effekt, der zugleich die Medialität des Films betont: der Zuschauer beobachtet einen Mann auf filmischen Bildern, der photographische Bilder beobachtet. Die Frage dessen, was Thomas auf den Bildern sieht, wird somit auf den Zuschauer übertragen. Was sieht er? Der Film beteiligt den Zuschauer an seiner Geschichte und fordert ihn auf, mitzuschauen, mitzudenken, mitzuermitteln. Der Film versucht, das passive Zuschauen, das dem Film als Medium gerne negativ ausgelegt wird, in ein aktives Zuschauen, ein Spurenlesen, zu transformieren. So gesehen scheint BLOW UP sein filmisches Potential erst in Zeiten von DVD-Abspielgeräten und hochauflösenden Fernsehern oder Computermonitoren voll zu entfalten, wo der Rezipient nach Belieben den Film anhalten, zurückspulen und, Thomas nachahmend, selbst Bilder vergrößern oder Szenen verlangsamen kann. Charles Thomas Samuels schreibt, »most films are to looked at; Antonioni's are to be inspected.«¹⁰³ Dieser Aufforderung kann heutzutage wesentlich leichter nachgekommen werden.

Kurz nachdem Thomas alle Bilder und Vergrößerungen in seinem Studio befestigt hat, filmt die Kamera jede Photographie einzeln (ab 01:04:46). Nacheinander wird jedes Bild eingblendet, sodass die Photo-

¹⁰³ Charles Thomas Samuels: The Blow-up. Sorting things out. In: Focus on Blow-up. Hrsg. von Roy Huss. Englewood Cliffs: Prentice Hall 1971, S. 13-30, hier S. 24.

graphien in einem Kontext zueinander quasi-filmisch und narrativ werden. Dieser Kontext ist wichtig, denn erst in ihrem Zusammenhang ergeben die Photographien *Sinn*. Ähnlich wie in Austerlitz, wo einzelne Photographien zueinander in einem formal-parallelischen Verhältnis stehen (Abb. 5 und 6), bezieht Thomas die Photographien aufeinander. Trotzdem begnügt sich die Filmkamera nicht damit, die Bilder abzufilmen, sondern wählt eigene Ausschnitte und vergrößert zum Beispiel das erste Bild ganz links im Raum (Abb. 20 und 21). Durch die ausführliche Dokumentation der Entwicklung der Photographien zuvor weiß der aufmerksame Zuschauer allerdings, dass von der ersten Photographie kein von Thomas angefertigtes *Blow up* existiert. Die Filmkamera macht also ihre eigenen Vergrößerungen – und das mehrfach (z.B. bei Abb. 29 und 31). Die Filmkamera hintergeht auch die Chronologie der aufgehängten Bilder, indem sie, nachdem sie die vierte Photographie zeigt (Abb. 23), wieder zur zweiten zurückspringt, die sie nun zwei Mal vergrößert zeigt (Abb. 24 und 25). Dann fokussiert die Kamera die beiden von Thomas angefertigten *Blow ups*, auf denen – mit etwas Fantasie – ein Mann mit Pistole zu sehen ist. Diese werden ebenfalls von der Filmkamera stark vergrößert, sozusagen als *Blow ups* vom *Blow up*, zwei Mal gezeigt, einmal mit Fokus auf das verschwommene Gesicht des Mannes (Abb. 26) und einmal, noch größer, mit Blick auf die Pistole (Abb. 27). Der Film mischt sich ein in die Präsentation der Photographien. Sie werden keineswegs mimetisch abgefilmt, sondern von der Kamera und ihren Einstellungen und Perspektiven bereits gedeutet. Indem diese von einer Photographie wieder zur vorherigen zurückspringt und die Photographien vergrößert und Ausschnitte festlegt, macht die Filmkamera das, wofür sie gedacht ist: filmisch zu präsentieren und zu arbeiten, Sinn zu konstruieren. Die einzelnen Photographien scheinen das nicht zu vermögen. Bereits als Thomas die ersten beiden Photographien aufhängt (ab 00:58:20), fährt die Kamera von einem Bild zum nächsten und dann wieder zum ersten zurück, dabei eine Zoombewegung vollziehend, und wieder zum zweiten, noch weiter zoomend. Es wird deutlich, dass hier Film Photographie verhandelt. Alles, was der Zuschauer sieht, ist eine filmische Perspektive auf die Photographien. Zwar stimmen Thomas' Blick und jener der Filmkamera manches Mal überein, z.B. als die Filmkamera bei 01:00:50 den Blick von der Frau im Park zum Gebüsch von einem *Blow up* zum nächsten

nachvollzieht. Doch das menschliche Auge kann nicht zoomen, deshalb McLuhans Diktum von Technik als »the extension of ourselves«¹⁰⁴. Die Kamera macht von ihren eigenen technischen Möglichkeiten Gebrauch, sie profiliert einen eigenen Blick auf die Dinge. Indem sie verschiedene Perspektiven einnimmt, deutet sie nicht nur die Photographien, sondern weist z.B. auch auf deren Materialität hin. Bei 00:48:42 zeigt die Filmkamera die weiße Rückseite eines der Bilder, durch die man leicht transparent noch das Bild erkennen kann. Auf der anderen Seite steht, Thomas, der das Photo anschaut, und dessen Schatten man durch die Photographie wahrnehmen kann (ähnlich auch bei 00:59:33 und 01:13:14). Thomas' Blick und jener der Kamera stehen sich mehrfach diametral entgegen. Er werde

*discovered in the act of discovering. Repeatedly the camera takes us behind the two large prints hanging on the wire, showing Thomas [...] studying the photos. We witness him through them, just as we see him, by the way he arranges the blow-ups, repeating his own shooting of the sequence in order to read the meaning.*¹⁰⁵

Es scheint, als würden die Photographien selbst auf den Protagonisten blicken, womit der Film deutlich auf seine inspirative Vorlage, Cortazárs *Teufelsgreifer*, anspielt.



Abbildung 20: BLOW UP, 01:04:46



Abbildung 21: BLOW UP, 01:04:49, von der Filmkamera vergrößerter Ausschnitt von Abb. 20

¹⁰⁴ McLuhan 1995, S. 7.

¹⁰⁵ Arrowsmith 1995, S. 117.



Abbildung 22: BLOW UP, 01:04:52



Abbildung 23: BLOW UP, 01:04:55



Abbildung 24: BLOW UP, 01:04:57, von der Filmkamera vergrößerter Ausschnitt von Abb. 22



Abbildung 25: BLOW UP, 01:05:00, durch Zoom vergrößerter Ausschnitt von Abb. 24



Abbildung 26: BLOW UP, 01:05:02, von der Filmkamera vergrößertes *Blow up*



Abbildung 27: BLOW UP, 01:05:05, von der Filmkamera vergrößertes *Blow up*



Abbildung 28: BLOW UP, 01:05:08



Abbildung 29: BLOW UP, 01:05:12



Abbildung 30: BLOW UP, 01:05:16



Abbildung 31: BLOW UP, 01:05:19, von der Filmkamera vergrößerter Ausschnitt von Abb. 29



Abbildung 32: BLOW UP, 01:05:22



Abbildung 33: BLOW UP, 01:05:26



Abbildung 34: BLOW UP, 01:05:29, von der Filmkamera vergrößerter Ausschnitt von Abb. 33



Abbildung 35: BLOW UP, 01:05:32

Bereits bei Abb. 34 vergrößert die Filmkamera eine Photographie, auf der die Frau neben einem Gebüsch stehend zu sehen ist. Thomas sieht nicht, dass neben ihr bereits der Liebhaber tot liegt. Auch dem Zuschauer dürfte das nicht klar sein. Er ruft stattdessen seinen Verleger Ron an und erzählt diesem von seiner Entdeckung des Mannes mit der Pistole und dass er dem Liebhaber der Frau das Leben gerettet habe durch seine Aufnahmen. (01:06:13). Thomas sieht sich mitnichten als einen »Agenten des Todes« (HK 102), sondern als Lebensretter. Dabei parallelisiert der Film deutlich den impliziten Schuss des Mörders und das Schießen der Photos von Thomas. (PH: 19) Während die Filmkamera schon vorher diesen Ausschnitt der Photographie vergrößert, der kein *Blow up* ist,

das Thomas selbst gemacht hätte, fällt Thomas erst nach dem Besuch der beiden Mädchen auf, dass dort ebenfalls mehr zu sehen ist als auf den ersten Blick (01:12:40). Die Filmkamera ist dem Photographen voraus. Interessanterweise macht er das eigene *Blow up* dann nicht wie zuvor vom Negativ, sondern vergrößert es, indem er es mit einem kleineren Ausschnitt photographiert (01:15:02). Dieses Photo vom Photo stellt allein rein technisch den Erkenntnismehrwert in Frage, da die Körnung eines abphotographierten Bildes noch schlechter ist als bei einem direkt vom Negativ vergrößerten Ausschnittes. Wieso Thomas seine Technik, Vergrößerungen anzufertigen, plötzlich ändert, wird nicht mitgeteilt – es mögen sicher auch dramaturgische Interessen dahinter gestanden haben. Bei 01:16:53 scheint die Filmkamera noch einmal den Tathergang zusammenzufassen, indem erneut das Studio mit allen aufgehängten Photographien gezeigt wird. Die Photographien mit dem Mann im Gebüsch hängen nun dem Toten genau gegenüber.

Jegliche Zweifel daran, ob sich tatsächlich ein Mord ereignet hat, zerstreut der Film eigentlich, als Thomas den Park aufsucht und dort im Gebüsch die Leiche des Liebhabers findet, wenngleich ohne offensichtliche Schussverletzung. Wie bereits zuvor erwähnt, will diese Analyse nicht darüber debattieren, ob das, was der Zuschauer und Thomas sehen, eine Täuschung ist oder nicht. Der Film selbst macht diese Frage nicht zum Thema. Dass Thomas ausgerechnet keine Kamera dabei hat, als er den Leichnam im Park sieht, führt letztlich zu der Frage, ab wann Photographien tatsächlich beweiskräftig sind, ab wann sie die Wirklichkeit so abbilden, dass sie lesbar ist. Denn der Film führt das indexikalische Theorieparadigma vor – es ist letztlich nutzlos. Da Thomas kein Bild vom toten Liebhaber aus der Nähe hat, sind seine einzigen Beweise die Photographien vom Nachmittag. Diese werden jedoch gestohlen, sodass nur eine einzige Photographie übrig bleibt, ein *Blow up*.

In einem anschließenden Gespräch mit Patricia [Sarah Miles], der Freundin vom Maler Bill [John Castle], sagt Thomas ihr, er habe am Morgen gesehen, wie ein Mann umgebracht worden sei (01:25:17). Der merkwürdig kommunikationsgestörte¹⁰⁶ Dialog zwischen beiden verdeutlicht, wie wenig Thomas vom Toten weiß: bis auf die Tatsache, dass er tot im Park liegt, gar nichts. Er kann weder beantworten, wer der Mann eigentlich sei (»someone«, 01:25:39), noch wie es zum Mord an dem Mann kam. »How did it happen«, fragt ihn Patricia und Thomas

¹⁰⁶ Vgl. Chatman 1985, S. 140.

antwortet: »I don't know, I didn't see.« (01:25:49) Thomas Problem besteht darin, dass er von einem Mord überhaupt nichts bemerkt hat. Der »Beweiskraft seiner Fotos steht der Augenblick der Nichtwahrnehmung irritierend gegenüber«¹⁰⁷. Erst im Nachhinein hat er auf den Photographien den Mann mit Waffe im Gebüsch und die Leiche des Liebhabers gesehen, welche durch das persönliche Nachprüfen von Thomas vor Ort als bestätigt gelten kann.¹⁰⁸ Sein Wissen vom Toten deckt sich mit dem Wissen der Photographie vom Toten: Sie verbürgt, dass ein Mann im Gebüsch liegt. Sie gibt jedoch keine Auskunft darüber, ob er wirklich tot ist, da der Unterschied zwischen einem Schlafenden oder Toten auf einem photographischen Bild kaum auszumachen ist. Auch der Mord selbst ist auf den Photographien nicht zu sehen. Dennoch: Sie zeigen den Mörder und sein Opfer. Hierin liegt womöglich der »entscheidende Augenblick – in der Fotografie per se repräsentiert«, der sowohl im »Dokumentarfilm als auch im Spielfilm mit viel Aufwand als solcher gekennzeichnet werden« muss¹⁰⁹. Da sie nun aber gestohlen wurden, bleibt nur noch ein *Blow up*, auf dem der Leichnam zu sehen sein soll. »That's the body«, sagt Thomas und deutet mit einem Nicken auf das stark vergrößerte Bild, doch Patricia erwidert, dass es wie ein Bild von ihrem Freund, dem Maler Bill ausschaue (01:26:15). In dieser vielzitierten Stelle des Films liegt das ganze Dilemma von Thomas. Nun, da von den Bildern nur noch eine unscharfe und kontrastreiche Vergrößerung übrig bleibt, fehlt der Photographie der Kontext. Sowohl das Referenzbild, die unvergrößerte Photographie, als auch die restlichen Bilder, die das Photo chronologisch kontextualisieren würden, fehlen. Die Stelle zeigt auch, wie Sinn in Gegenstände hineingelesen wird, indem Zu-

¹⁰⁷ Karl Prümm: »Suspense«, Happy-End und Tödlicher Augenblick. Überlegungen zur Augenblickstruktur im Film mit einer Analyse von Michelangelo Antonionis »Blow Up«. Siegen: Ohne Verlag 1983, S. 19.

¹⁰⁸ Auch wenn diese Arbeit nicht das Ziel verfolgt zu klären, ob es einen Mord gab oder nicht, so ist Brunettes Einwand, die Photographien könnten den Leichnam nicht zeigen, da der Mann doch während der filmische Repräsentation ihrer Aufnahme noch am Leben gewesen sei, nicht stichhaltig. Filmchronologisch werden diejenigen Photographien, auf denen Thomas später den Leichnam zu erkennen glaubt, nach der Auseinandersetzung mit der jungen Frau aufgenommen. Von ihrem Liebhaber ist da längst nichts mehr zu sehen. Im Gegenteil: als die Frau davonläuft, hält sie kurz beim Gebüsch, dem Fundort der Leiche, an und dreht sich zu Thomas, respektive zur Kamera. Vgl. Brunette 1998, S. 122.

¹⁰⁹ Prümm 1983, S. 10.

sammenhänge hergestellt und Bezüge aufgespannt werden.¹¹⁰ Das kann nicht mehr gewährleistet werden mit der verbleibenden Photographie, weshalb sie aus dem Kontext fällt und als einzelnes Artefakt zurückbleibt. Als solches kann sie neu *gelesen* werden, jedoch nicht mehr in Hinblick auf den Mord. Deshalb unterscheidet sich Patricia's Sicht auf das Bild auch von Thomas'. Er kann die Bezüge weiterhin herstellen, da sie ihm in Erinnerung präsent sind. In *Austerlitz* ist Vera, das Kindermädchen, die einzige Figur, die das vermag. Patricia hingegen, die das Photo erstmals sieht, nimmt es gänzlich abstrakt wahr, da es mimetisch nicht mehr mit einem realen Referenten in Deckungsgleichheit zu bringen ist. Ihr Blick auf das Photo offenbart aber auch, dass generell jeder Gegenstand, auch jede Photographie, gelesen wird, dass also Sinn aktiv vom Betrachter hergestellt wird. Bedeutung kann Gegenständen so gesehen nicht immanent sein. Die Photographie ist denotativ – ihr Herstellungsprozess verbürgt absolute Bedeutungslosigkeit. Doch sobald ein Mensch sie anschaut, wird sie konnotativ. Dabei ist ihre Indexikalität, die auch bei dem verbleibenden *Blow up* weiterhin gewährleistet ist, für den Betrachter schlicht bedeutungslos. Er versucht sie in Deckung mit einer visuell erfahrbaren Wirklichkeit zu bringen, er versucht etwas auf ihr zu erkennen. Für Patricia ist das nicht möglich, weshalb sie das Photo abstrakt liest und dadurch mit Bills Bildern vergleichen kann. Barthes Unterscheidung, nach der die Malerei intentional und konnotativ in ihrer Entstehung sei, die Photographie hingegen nicht (RB: 37), spielt für Patricia praktisch keine Rolle.

Thomas bleibt die einzige Figur im Film – bis auf die Frau im Park – die, nachdem er den Mord auf den Bildern entdeckt hat, den Leichnam auch mit eigenen Augen gesehen hat. Der Mordfall reduziert sich ab dem Moment auf den menschlichen Überrest. Thomas einzige Chance zu beweisen, dass ein Mord stattgefunden hat, besteht darin, ihn anderen Personen zu zeigen. Er versucht deshalb seinen Freund Ron zu überreden, mit ihm in den Park zu gehen. Doch da in Rons Haus eine Party stattfindet, bei der längst alle Gäste berauscht sind, ist Ron nicht

¹¹⁰ So weist der Maler Bill selbst schon zu Beginn des Films darauf hin, dass seine Bilder nichts bedeuten würden, wenn er sie male, doch »afterwards I find something to hang on to, like that -- Quite like that leg.« (00:16:06) Diese Szene wurde ebenfalls vielfach als Vorwegnahme der Problematik der Blow Ups verstanden, die von Thomas erst im Nachhinein als Dokumente eines Mordfalls gedeutet werden. Fast schon zu viel des Guten erscheint Bills Bemerkung, das Interpretieren der Bilder sei wie das Finden eines Beweises in einer Detektivgeschichte (00:16:29).

mehr in der Lage mitzukommen. Thomas vorderstes Anliegen besteht darin, eine Photographie vom Leichnam zu bekommen. »I want you to see the corpse. We've got to get a shot of it«, sagt er Ron, woraufhin dieser lediglich antwortet, er sei kein Photograph (01:36:28).

Als er schließlich am nächsten Morgen den Leichnam photographieren will, ist dieser verschwunden. Thomas hat kein einziges brauchbares Bild, das seine Existenz beweisen könnte. Zudem hat niemand den Leichnam gesehen außer ihm. Barthes beschreibt in einem Essay über Antonioni die Zerbrechlichkeit des Künstlers; seine Ausführungen lassen sich auf viele Filme Antonionis beziehen, auch auf BLOW UP. Der Künstler, in diesem Falle der Photograph, sei

Teil einer sich verändernden Welt, aber er selbst verändert sich auch; [...] denn er weiß nie, ob das Werk, das er vorlegt, durch die Veränderung der Welt oder durch die Veränderung seiner Subjektivität zustande gekommen ist. [...] Die Zerbrechlichkeit ist hier ein existentieller Zweifel, der den Künstler erfaßt [...]; dieser Zweifel ist schwierig, ja sogar schmerzhaft, weil der Künstler nie weiß, ob das, was er sagen möchte, ein wahrheitsgetreues Zeugnis der sich verändernden Welt ist [...].¹¹¹

Auf den Film bezogen stellt sich die Frage, ob die Welt, das Reale, sich in die Photographien eingeschrieben hat, oder ob erst die Veränderung des Blicks, das Erkennen der Zusammenhänge von Frau, Liebhaber, Mörder zu einer Formung des Realen führt. Thomas' Wahrheit und die aller anderen könnte nicht unterschiedlicher sein, worin auch die Bedeutung des eingangs zitierten Satzes von Cortázar liegt. Thomas *weiß*, dass der Mord stattgefunden hat. Er hat es auf den Bildern rekonstruieren und schließlich verifizieren können. Doch da er der einzige ist, der dieses Wissen ansammeln konnte, bleibt es wertlos. Nur in Gemeinschaft wird das Wirkliche auch wahr. Die Wirklichkeit der Welt, das zeigt der Film, ist weder objektiv noch subjektiv im Sinne Barthes, sondern intersubjektiv. Diese kann aber nicht hergestellt werden, weil die Figuren, denen Thomas vom Mord erzählt, gleichgültig darauf reagieren. Es gelingt ihm nicht, »bei anderen wirkliche Anteilnahme zu er-

¹¹¹ Roland Barthes: Weisheit des Künstlers. In: Antonioni. Hrsg. in Zus. mit der Stiftung Deutsche Kinemathek von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. München u.a.: Hanser 1987, S. 65-71, hier S. 68f.

zeugen, zu eindeutig ist seine eigene Gleichgültigkeit.«¹¹² So gesehen erhält Thomas' Dilemma sogar eine moralische Dimension.

¹¹² Prümm 1983, S. 20.

5. Einschläge des Spukhaften

Spukhaft, was? Ja, ein Einschlag von Spukhaftigkeit ist nicht zu verkennen.

— Thomas Mann, *Der Zauberberg*¹¹³

5.1. Die Unterwelt: Der Theresienstadtfilm in *Austerlitz*

Es soll nun ausführlicher auf den bereits erwähnten nationalsozialistischen Propagandafilm über das Konzentrationslager Theresienstadt eingegangen werden. Austerlitz sucht nach einer persönlichen Reise in das ehemalige Konzentrationslager im heutigen Terezín das Bundesarchiv in Berlin auf, um dort eine erheblich gekürzt erhalten gebliebene Fassung von »zirka vierzehn Minuten Länge« (A: 352) anzuschauen. Als Originaltitel gibt Austerlitz an, der Film heiße DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT (1944/45) (A: 352), was ein geläufiger Name für den Film ist, aber dem Historiker Karel Margry zufolge lediglich eine ironisch zu verstehende Betitelung von berlebenden Häftlingen des Ghettos.¹¹⁴ Sein eigentlicher Name lautet THERESIENSTADT¹¹⁵ mit dem Untertitel EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET.¹¹⁶ Entstehen konnte der Film primär deshalb, weil im Oktober 1943 die deutschen Besatzer planten, mehrere hundert dänische Juden nach Theresienstadt zu deportieren. Daraufhin wollte eine Delegation des Dänischen und Internationalen Roten Kreuzes das Ghetto besuchen, was ungewöhnlicherweise von Adolf Eichmann genehmigt wurde. Es kam dann zu einer umfangreichen »Verschnerungsaktion«; das Ghetto wurde in ein Potemkinsches Dorf verwandelt. So wurden Spielplätze, Büchereien, Cafés und ein Musikpavillon gebaut, die Häuser

¹¹³ Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Hrsg. und textkritisch durchg. von Michael Neumann. In: *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Bd. 5.1. Hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 333.

¹¹⁴ Vgl. Karel Margry: *Das Konzentrationslager als Idylle. »Theresienstadt« – Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. In: *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung*. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Hrsg. vom Fritz Bauer Institut. Frankfurt a. M. u.a.: Campus: 1996, S. 319-352, hier S. 329.

¹¹⁵ THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET (Deutschland/Tschechoslowakei 1944/45, Kurt Gerron).

¹¹⁶ Vgl. Margry 1996, S. 326f.

gestrichen und zudem 7500 Häftlinge umgehend nach Auschwitz deportiert, damit die massive Platznot der Häftlinge nicht auffiel.¹¹⁷ Sieben Wochen nach der Abreise der Delegation, die der Inszenierung auf den Leim gegangen war, wurde dann beschlossen den Film zu drehen, was zwischen 1944 und 1945 geschah.¹¹⁸ Sein Zweck war, im Ausland eine positive Darstellung der Lebensbedingungen in Konzentrationslagern zu bewirken. Das erscheint freilich insofern absurd, als die Gräueltaten in den östlichen Konzentrationslagern spätestens seit August 1944 den Alliierten bekannt waren, da das zuvor von der Roten Armee befreite KZ Majdanek (offiziell: KZ Lublin) von amerikanischen Journalisten besucht worden war. Wieso scheint diese historische Einordnung für den Film geboten, obwohl der Text sie selbst in dieser Ausführlichkeit nicht vornimmt? Weil der Zweck der Täuschung dem Film auch medial eingeschrieben ist. Indem die Nazis den Film schlicht THERESIENSTADT nannten, geriert er sich als Heimatfilm, als Bericht über eine Stadt mit deutschem Namen, geradezu austauschbar. Margry schreibt,

indem sie ihn als ‚Dokumentarfilm‘ bezeichneten, wollten die Nazis den Film mit einer Aura der Objektivität, der Wahrhaftigkeit versehen. Das Wort ‚Dokumentarfilm‘ sollte nahelegen, daß dies kein Spielfilm sei, keine gestellte Propaganda, sondern ein verlässlicher authentischer Bericht, der Theresienstadt zeigte, ‚wie es wirklich ist‘ – ein Filmbericht.¹¹⁹

In dieser Absicht steckt eine unbewusste Medienreflexion. Am deutlichsten ist, dass der Film als visuelles Medium, das auf photographischer Produktion basiert, hier als Bürge für Wirklichkeitstreue fungiert. Er unterscheidet sich aber von der Photographie insofern, als er hier als *vermeintliches Medium des Lebendigen* eingesetzt wird – eine Perversion, da, wie es in *Austerlitz* heißt, »ein großer Teil der in ihm Mitwirkenden schon nicht mehr am Leben war« (A: 349), weil sie im Anschluss an die Dreharbeiten nach Auschwitz gebracht worden waren. Den Effekt des Films ficht das nicht an. Die darauf zu sehenden Figuren bewegen sich, sie sind *medial am Leben*, was mit der Bestimmung des Films als Bewegungsmedium kongruent ist (HK: 88). Photographien vom »schönen Leben« im Ghetto, wo die »Bewohner« auf der Sonnenterasse Kaffee

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 321.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 322.

¹¹⁹ Ebd., S. 327.

trinken und abends einem klassischen Konzert beiwohnen, hätten nicht denselben Effekt gehabt. Offenkundig wird dem Film rezeptiv eher zugestimmt, das Gegenwärtige zu zeigen als der Photographie, die schon immer auf Vergangenes rekurriert. In *Austerlitz* wird dieser filmische Effekt, der zugleich den perfidesten Teil der Propaganda darstellt, sichtbar gemacht und ausgestellt.

Zunächst besteht Austerlitz' Wunsch, eine Kopie des Films zu sehen darin, sich in das Leben des Ghettos zurückzusetzen. Trotz seines Besuches in Terezín

ist es mir unmöglich gewesen, mich in das Ghetto zurückzusetzen und mir vorzustellen, daß Agáta, meine Mutter, damals gewesen sein soll an diesem Ort. Immerzu dachte ich, wenn nur der Film wieder auftauchte, so würde ich vielleicht sehen oder erahnen können, wie es in Wirklichkeit war, und ein ums andere malte ich mir aus, daß ich Agáta, eine im Vergleich zu mir junge Frau, ohne jeden Zweifel erkannte, etwa unter den Gästen vor dem falschen Kaffeehaus, als Verkäuferin in einem Galanteriewarengeschäft, wo sie gerade ein schönes Paar Handschuhe behutsam aus einem der Schubfächer nahm, oder als Olympia in dem Bühnenspiel *Hoffmanns Erzählungen*, das, wie Adler berichtet, während der Verschönerungsaktion in Theresienstadt zur Aufführung gebracht worden ist. (A: 350)

Austerlitz sieht in dem Propagandafilm die Möglichkeit, seine Mutter wiederzusehen, der er bei seinem persönlichen Besuch im ehemaligen Ghetto Jahrzehnte später nicht mehr begegnen kann. Dabei sitzt auch er dem Schwindel des Filmes auf: Austerlitz imaginiert die Mutter *in actio*. In seiner Vorstellung ist sie kein starres Standbild, sondern übt verschiedene Tätigkeiten aus. Bei all diesen Tätigkeiten ist sie in Bewegung. Er bildet sich sogar ein,

sie auf der Gasse zu sehen in einem Sommerkleid und einem leichten Gabardinermantel: allein in einer Gruppe von flanierenden Ghettop Bewohnern hielt sie genau auf mich zu und kam Schritt für Schritt näher, bis sie zuletzt, wie ich zu spüren meinte, aus dem Film herausgetreten und in mich übergegangen war. (A: 350)

In dieser an Julio Cortázar's Kurzgeschichte *Teufelsgreifer*, der literarischen Vorlage für Antonionis BLOW UP, erinnernden Szene überschreitet Austerlitz' Mutter sogar das filmische Format, indem sie aus ihm heraustritt. Während Photographien »den Eindruck erwecken [können], als werde der Betrachter vom Betrachteten angeschaut«, ermöglicht der

Film sogar »die Illusion, als bewege sich das Betrachtete auf den Betrachter zu.«¹²⁰ Das erinnert an die – wohl übertriebene – Anekdote von der Erstvorstellung von DIE ANKUNFT EINES ZUGS AUF DEM BAHNHOF IN LA CIOTAT¹²¹ (1896) der Gebrüder Lumière, bei dessen Beginn ein Zug auf die Kamera zufährt und das Publikum in Panik geraten sein soll. Die Erwartung Austerlitz' an den Film sind geprägt von dem Grundverständnis des Films als Medium der Motion und des Lebens – genau jener Implikation, die auch die Produktion des Films als Propagandamaßnahme rechtfertigte. Zugleich liegt darin die Problematik des Sehens, der auch Austerlitz gewahr wird. Da der Film unentwegt weitergeht, können einzelne Szenen und sich bewegende Personen mit dem Blick nicht eingefangen und festgehalten werden. Das gründliche Studium der Menschen und ihrer Gesichter – um möglicherweise die Mutter zu erkennen – gelingt nicht. Der Film zeige

ohne daß ich etwas davon hätte aufnehmen können [...] wie für Sekunden diese fremden Gesichter vor mir auftauchten in ununterbrochener Folge, wie die Arbeiter und Arbeiterinnen am Ende des Tages aus den Baracken kamen und quer über ein leeres Feld gingen unter einem Himmel voller unbeweglicher weißer Wolken [...] Aber nichts von all diesen Bildern ging mir zunächst in den Kopf, sondern sie flimmerten mir bloß vor den Augen in einer Art von kontinuierlicher Irritation [...]. (A: 351f.)

Das Vorhaben, Agáta auf diese Weise erkennen zu können, scheitert gerade am Filmischen des Films, sodass Austerlitz letztlich »nirgends die Agáta sehen konnte, so oft ich den Streifen auch anschaute und so sehr ich mich mühte, sie unter den flüchtigen Gesichtern ausfindig zu machen.« (A: 352) Austerlitz greift dann auf das technische Verfahren der Zeitlupenfunktion zurück, um der »Unmöglichkeit, genauer in die gewissermaßen im Aufscheinen schon vergehenden Bilder hineinblicken zu können« (A: 352), zu entgehen. Er lässt eine Kopie anfertigen, die nun um ein Vierfaches langsamer ist als das Original. Hierhin besteht eine große Ähnlichkeit zu BLOW UP. Wo Thomas die Photos in eine filmische Ordnung zu bringen versucht und sie immer weiter vergrößert, da verlangsamt Austerlitz den Film massiv – das Ziel beider Figuren: mehr zu sehen, zu verstehen, zu erkennen. Die Verlangsa-

¹²⁰ Natalie Binczek 2008, S. 27.

¹²¹ DIE ANKUNFT EINES ZUGES AUF DEM BAHNHOF IN LA CIOTAT (Frankreich 1896, Gebrüder Lumière).

mung des Films löst zwei Phänomene aus, die letztlich zur Enttarnung des Films als Propagandamittel beitragen. Erstens wird das Filmische dem Photographischen angenähert¹²², das heißt durch die Verlangsamung werden nicht mehr vierundzwanzig Bilder pro Sekunde gezeigt, sondern nur noch sechs. Zwar sind aus dem Film noch längst nicht einzelne Photographien geworden, doch ist tendenziell ein Medienwechsel angedeutet. Daraus folgt zweitens, dass sich die gezeigten Figuren, vormals lebendig, in Untote verwandeln.¹²³ Gewissermaßen erscheinen sie nun als Gespenster. Die Zeitlupenkopie gibt das entsetzliche Geheimnis preis, dass die Darsteller des Films längst tot sind. Es werden »Dinge und Personen sichtbar [...], die mir bis dahin verborgen geblieben waren« (A: 253), stellt Austerlitz fest. Der Text ruft die Figur des Somnambulen auf, wenn Austerlitz bemerkt,

es hatte nun den Anschein, als arbeiteten die Männer und Frauen in den Werkstattbetrieben im Schlaf, so viel Zeit brauchte es, bis sie beim Nähen die Nadel mit dem Faden in die Höhe gezogen hatten, so schwer senkten sich ihre Lider, so langsam bewegten sich ihre Lippen und blickten sie zu der Kamera auf. (A: 353)

Die schlafwandelnden Figuren werden noch unheimlicher und geradezu geisterhaft:

Ihr Gehen glich nun einem Schweben, als berührten die Füße den Boden nicht mehr. Die Körperformen waren unscharf geworden und hatten sich, besonders bei den draußen im hellen Tageslicht gedrehten Szenen, an ihren Rändern aufgelöst, ähnlich wie die Umrisse der menschlichen Hand in den von Louis Draget [sic!] in Paris um die Jahrhundertwende gemachten Fluidalaufnahmen und Elektrographien. (A: 353)

Die Entdeckung von unsichtbaren Phänomenen wie den Röntgenstrahlen oder elektromagnetischen Wellen zwischen 1860 und 1914 wurde damals teilweise als Beweis »für die Existenz übernatürlicher Phänomene«¹²⁴ gewertet. Das galt v.a. für die spiritistische Photographie. Louis Darget wollte, inspiriert durch die Aufnahmen von Wilhelm

¹²² Vgl. Tischel 2006, S. 37.

¹²³ Vgl. ebd., S. 38.

¹²⁴ Silke Horstkotte: Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln u.a.: Böhlau 2009, S. 325.

Conrad Röntgen, mit der Kamera unsichtbare mentale Strahlen festhalten und glaubte paranormale Phänomene aufzudecken.¹²⁵ Auch wenn Dargets Überzeugung, mittels der Spektrographie dem menschlichen Auge Verborgenes mit einem photographischen Verfahren sichtbar zu machen, wissenschaftlich längst widerlegt ist, steckt in der Anspielung Austerlitz' auf Darget der Hinweis, dass auch Austerlitz durch die Zeitlupefunktion Verborgenes sichtbar machen will und das sogar mit Erfolg. Die Figuren im Film scheinen zu schweben, sie sind losgelöst von der materiellen Umgebung, in der sie sich befinden. Spukhaft scheint auch, dass sie vor allem im Sonnenlicht »unscharf« werden und sich »an den Rändern« auflösen. Gängige Vorstellungen von Gespenstern, die das Sonnenlicht meiden und nachts die Lebenden heimsuchen, werden aufgegriffen. Die Schadhaftigkeit des Films materialisiert zudem »die Brüchigkeit der von der SS intendierten Inszenierung«¹²⁶. Die Vergangenheit, der Tod der Figuren, und ihre Zukunft, das Sterben, münden für Austerlitz in der Barthes'schen »Katastrophe« (HK: 106) der Erkenntnis.

Ist die Materialität des Films, sein Bestehen aus einzelnen photographischen Bildern, üblicherweise verborgen, so erzeugt die Zeitlupe ein Zerfließen der »zahlreichen schadhafte Stellen des Streifens [...] mitten in einem Bild« (A: 353). Sie »löschen es aus und ließen hellweiße, von schwarzen Flecken durchsprinkelte Muster entstehen« (A: 353). Während in *BLOW UP* der Film die photographische Illusion enttarnt, entlarvt der Roman die filmische, indem er zeigt, dass sie letztlich auch photographischer Natur ist. Das findet nicht nur auf visueller, sondern auch auf auditiver Ebene, dem zweiten Zeichensystem des Films, statt:

Am unheimlichsten, aber sagt Austerlitz, war in der verlangsamten Fassung die Verwandlung der Geräusche. In einer knappen Sequenz ganz zu Beginn, in der die Bearbeitung des glühenden Eisens und das Beschlagen eines Zugochsens in einer Hufschmiede gezeigt wird, ist aus der auf der Tonspur der Berliner Kopie zu hörenden lustigen Polka irgendeines österreichischen Operettenkomponisten ein mit geradezu grotesker Trägheit sich dahinschleppender Trauermarsch geworden, und auch die übrigen dem Film beigegebenen Musikstücke, von denen ich einzig den Cancan aus *La Vie Parisienne*

¹²⁵ Vgl. dazu grundsätzlich Carolin Artz: *Indizieren / Visualisieren. Über die fotografische Aufzeichnung von Strahlen*. Berlin: Kadmos 2011.

¹²⁶ Anne Fuchs: »Die Schmerzsspuren der Geschichte«. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa. Köln u.a.: Böhlau Verlag 2004, S. 65.

und das Scherzo von Mendelssohns *Sommernachtstraum* zu identifizieren vermochte, bewegen sich in einer sozusagen subterranean Welt, in schreckensvollen Tiefen, so sagte Austerlitz, in die keine menschliche Stimme jemals hinabgestiegen ist. (A: 356)

Die Musik auf der Tonspur, im übrigen – wie zum Hohn der Häftlinge im Konzentrationslager – allesamt von jüdischen Komponisten stammend, verkehrt sich nun. Was vorher, ganz im Sinne des propagandistischen Zwecks, eine fröhliche Polka ist, klingt nun wie ein »Trauermarsch«. Auch auf auditiver Ebene entlarvt die Zeitlupenkopie das vermeintlich glückliche Leben der Häftlinge. Dass die Musikstücke dann auf eine »subterranean Welt« verweisen, weckt Assoziationen an die Unterwelt – in diesem Falle eine Hölle, nicht umsonst als »schreckensvolle Tiefe« bezeichnet, in der die Darsteller eigentlich gelebt haben in diesem Konzentrationslager.

Hinter der oberflächlichen Realität des Films – oder der Realität seiner Oberfläche – steht ein »bedrohliches Grollen« (A: 357) einer Geisterwelt, in der die glücklichen Darsteller als Verdammte erscheinen. Das Reale wird dadurch spukhaft und der Text greift einen Diskurs in der Phototheorie auf, der den Zwischenraum von Leben und Tod zum Inhalt halt. Zusammengefasst lässt sich das Paradox wie folgt ausdrücken: je langsamer und spukhafter der Film wird, desto mehr nähert er sich der historischen Wahrheit vom Holocaust. Bettina Mosbach hat darauf hingewiesen, dass die Frage nach der Bildschärfe von Photographien auch mit dem Philosophen aufgeworfen werden kann, der als außerliterarische visuelle Referenz für Austerlitz' Figur dient: Ludwig Wittgenstein.¹²⁷ So heißt es bei ihm:

Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff? – Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild eines Menschen? Ja kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?¹²⁸

¹²⁷ Vgl. Bettina Mosbach: *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz*. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 253.

¹²⁸ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. M. Suhrkamp 1993, S. 280.

Der Film vermittelt ein besonderes Wissen innerhalb der Diegese nicht *trotz*, sondern *wegen* seiner unscharfen und verschwommenen Bilder.

5.2. Austerlitz, der Geisterseher

Sebald halte, so Maria Zinfert, »in seinem Schreiben den Toten die Tür offen«¹²⁹. Tatsächlich wird in *Austerlitz* mehrfach von Geistererscheinungen berichtet, also Toten, die wiederkehren und derer der Protagonist gewahr wird. Die meisten davon werden nicht photographisch vermittelt, sondern erscheinen Austerlitz in seiner unmittelbaren Umgebung. In die geordnete Welt von Austerlitz, der von Beruf Wissenschaftler ist, fällt seit seiner Kindheit immer wieder ein starkes irrationales Moment. Im Folgenden sollen einige dieser Passagen näher untersucht werden, wobei dies unter der Prämisse geschieht, dass der photographische Spukdiskurs nicht vom Spukhaften im Text insgesamt zu trennen ist.

Das erste Mal wird der kindliche Austerlitz bezeichnenderweise durch eine Photographie mit einer gespenstischen Figur konfrontiert. Deshalb kann man das Photographische auch als Auslöser für die Geistererscheinungen bezeichnen, die ihm seither immer wieder begegnen. Sein Pflegevater, der Prediger Elias, von dem Austerlitz bis dahin noch glaubt, er sei sein leiblicher Vater, zeigt ihm ein Photoalbum seines Heimatortes Llanwddyn, das während einer Flutkatastrophe untergegangen war. Das Dorf liege nun »dort drunten in einer Tiefe von vielleicht hundert Fuß unter dem dunklen Wasser« (A: 79). Austerlitz stellt sich vor, dass die Bewohner des Dorfes auf dem Grund des Sees »weiterhin in ihren Häusern saßen und auf der Gasse herumgingen, aber ohne sprechen zu können und mit viel zu weit offenen Augen.« (A: 80) Diese Vorstellung resultiere, so Austerlitz, aus dem Photoalbum, das

diverse Ansichten von seinem in den Wellen versunkenen Geburtsort enthielt. Da es sonst keinerlei Bilder gab in dem Predigerhaus, habe ich diese paar wenigen Photographien, die später zusammen mit dem calvinistischen Kalender in meinen Besitz gekommen sind, immer wieder von neuem angeschaut, bis die Personen, die mir aus ihnen entgegensahen, der Schmied mit dem Lederschurz, der Post-

¹²⁹ Zinfert 2010, S. 323.

halter, der der Vater von Elias gewesen ist, der Hirt, der mit den Schafen durch die Dorfstraße zieht, und vor allem das Mädchen, das mit seinem kleinen Hund auf dem Schoß auf einem Sessel im Garten sitzt, so vertraut wurden, als lebte ich bei ihnen auf dem Grund des Sees.« (A: 80ff.)

Es sind das Album und seine Photographien, die bei Austerlitz die Vorstellung auslösen, selbst auf dem Grund des Sees zu leben. Wichtig in dem Zusammenhang ist die Vorstellung, dass die Figuren auf den Photos zurückschauen. Hierin besteht das Gespenstische der Bilder. Die Bilder zeigen, Kracauer entsprechend, nur noch »die Summe dessen«, was vom Menschen abzuziehen ist, sie werden reduziert auf Merkmale (DPh: 23), z.B. ein Lendenschurz, die Vaterfigur, das Hündchen. Indem Austerlitz sich einbildet, »die eine oder andere der Photofiguren aus dem Album gesehen zu haben auf der Straße in Bala oder draußen auf dem Feld« (A: 82), disponiert der Text die Spukhaftigkeit von Photographien in besonderem Maße. Austerlitz sieht die Figuren nicht nur auf den Bildern, sondern auch in der Realität. Der Wirklichkeitsbezug von Photographien, ihre Indexikalität, erfährt dadurch eine Umdeutung, wenn die Bilder auf Figuren verweisen, die in einer anderen Realität existieren, einer Geisterwelt. Die Photographie zeigt nicht nur, was gewesen ist, sondern eröffnet auch den Blick auf das, was ist. Kracauer zufolge fallen die Zeitebenen des Vergangenen und des Gegenwärtigen in der Photographie auseinander, sobald der Referent tot ist (DPh: 30). Austerlitz aber imaginiert die Toten *in* die Gegenwart als Wiedergänger.

Der Text verweist mehrfach auf ein Totenreich¹³⁰, eine metaphysische Welt, die bisweilen als irrationales Moment in die physische Welt einbricht, indem die Toten dann als Untote oder Gespenster erscheinen. So berichtet Evan, ein Schuster, der »in dem Ruf stand, ein Geisterseher zu sein« (A: 82), dem jungen Austerlitz, es gebe Verstorbene, »die sich um ihr Teil betrogen wußten und danach trachteten, wieder ins Leben zurückzukehren.« (A: 82f.) Weiterhin beschreibt er das Aussehen der Geister: »Auf den ersten Blick sähen sie aus wie normale Leute, aber wenn man sie genauer anschaute, verwischten sich ihre Gesichter oder flackerten ein wenig an den Rändern.« (A: 83) Evan nimmt damit vorweg, was Austerlitz in der Zeitlupe des Theresienstadtfilms bemerken

¹³⁰ Vgl. Russel J. A. Kilbourn: *Architecture and Cinema: The Representation of Memory in W. G. Sebald's Austerlitz*. In: W. G. Sebald – A Critical Companion. Hrsg. von J. K. Long und Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 140-154, hier S. 141f.

wird, bei dem es, wie bereits gesagt, ebenfalls heißt, die Figuren würden unscharf an den Rändern und verschwommen. Das Spukhafte des Photographischen und der Geisterwelt, die in die Realität Austerlitz' hereinbricht, funktioniert so gesehen ähnlich.

Austerlitz selbst wird im Text als Geisterseher dargestellt, scheint er doch die Fähigkeit zu besitzen, die geisterhaften Gestalten zu sehen oder zu spüren. Zwar werden rationale Erklärungen für die Gespensterfiguren dargeboten, z.B. das Flimmern der Luft »an heißen Sommertagen« (A: 82) oder Halluzinationen, doch steht das nicht der Tatsache entgegen, dass die Gespenster für Austerlitz subjektiv sichtbar sind. Angesichts des Umstands, dass der gesamte Roman vom Ich-Erzähler erzählt wird, der sich wiederum auf die Erzählungen Austerlitz' stützt, gibt es keine andere objektivierende Perspektive auf die Geisterphänomene. Indem der Text mehrfach nahe legt, dass der Mensch Dinge sehen kann, die nicht existieren, billigt er ihnen eine subjektive Wirklichkeitsbedeutung zu. Als Austerlitz mit seinem Freund Gerald bei dessen Onkel Alphonso Nachtfalter beobachtet, sagt letzterer, »die vor allem von Gerald bewunderten Leuchtstreifen, die sie dabei in verschiedenen Kringeln, Fahrern und Spiralen hinter sich herzuziehen schienen, existierten in Wirklichkeit gar nicht« (A: 139). Sie

seien nur Phantomspuren, die verursacht würden von der Trägheit unseres Auges, das einen gewissen Nachglanz an der Stelle noch zu sehen glaube, von welcher das im Widerschein der Lampe nur einen Sekundenbruchteil aufstrahlende Insekt selber schon wieder verschwunden sei. Es sei an solchen unwirklichen Erscheinungen, sagte Alphonso, am Aufblitzen des Irrealen in der realen Welt, an bestimmten Lichteffekten in der vor uns ausgebreiteten Landschaft oder im Auge einer geliebten Person, daß unsere tiefsten Gefühle sich entzündeten oder jedenfalls das, was wir dafür hielten. (A: 139)

Phänomene wie der Nachglanz des Lichtes oder Geister auf den Feldern werden zwar wissenschaftlich erläutert. Dennoch werden sie nicht verneint, sondern finden als Opposition zum Realen ihren Platz in den »tiefsten Gefühlen« der Menschen. *Sehen* bedeutet demnach nicht, das Reale wahrzunehmen, sondern auch das Irreale, beides ist sinnlich erfahrbar.

Austerlitz glaubt als Kind, »etwas Naheliegendes, an sich Offenbares sei mir verborgen« (A: 84) und »ein unsichtbarer Zwilling Bruder ginge neben mir her, sozusagen das Gegenteil eines Schattens.« (A: 84) Während ein Schatten an eine Person gebunden ist, erscheint dessen Gegen-

teil, der Zwillingbruder, als autonome Figur, die sich gleichberechtigt »neben« Austerlitz bewegt. Der Doppelgänger fungiert an der Stelle als Vorausdeutung auf Austerlitz' ihm selbst und auch dem Leser bis dahin unbekanntes Schicksal. Die Figur des Zwillingbruder erscheint im Verlaufe des Textes erneut, nämlich als Page auf der Photographie, die Vera zwischen den Seiten eines Bandes mit Erzählungen Balzacs wiederfindet. Bezeichnenderweise ist es die Erzählung *Oberst Chabert*¹³¹ (1832), bei der es um die Wiederkehr der Toten geht.¹³² Als Vera ihm das Bild gibt, das Austerlitz als Page verkleidet zeigt, sagt Austerlitz dem Erzähler:

Ich habe die Photographie seither noch vielfach studiert, das kahle, ebene Feld, auf dem ich stehe und von dem ich mir nicht denken kann, wo es war; die dunkel verschwommene Stelle über dem Horizont, das an seinem äußeren Rand gespensterhaft helle Kraushaar des Knaben, die Mantille über dem anscheinend angewinkelten oder, wie ich mir einmal gedacht habe, sagte Austerlitz, gebrochenen oder geschienten Arm, die sechs großen Perlmutterknöpfe, den extravaganten Hut mit der Reiherfeder und sogar die Falten der Kniestrümpfe, jede Einzelheit habe ich mit dem Vergrößerungsglas untersucht, ohne je den geringsten Anhalt zu finden. Und immer fühlte ich mich dabei durchdrungen von dem forschenden Blick des Pagen, der gekommen war, sein Teil zurückzufordern und der nun im Morgenrauen auf dem leeren Feld darauf wartete, daß ich den Handschuh aufheben und das ihm bevorstehende Unglück abwenden würde. (A: 267f.)

In mehrfacher Hinsicht stellt der Zwillingbruder oder Page, der ein eigenes Gedächtnis zu haben scheint¹³³, eine Figur des Vorwurfs oder eine personifizierte verinnerlichte Schuld des Protagonisten dar. Erstens ist es die Schuld, durch die traumatischen Erfahrungen des Verlusts seines Zuhauses Eltern und Sprache vergessen zu haben. Zweitens steht er für die Schuld, überlebt zu haben – eine Art *Survivor Guilt Syndrom*

¹³¹ Honoré de Balzac: *Oberst Chabert*. Stuttgart: Reclam 1986.

¹³² Vgl. Horstkotte 2009, S. 238.

¹³³ Vgl. Richard Crownshaw: The Limits of Transference: Theories of Memory and Photography in W. G. Sebald's *Austerlitz*. In: *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*. Hrsg. von Astrid Erll und Ann Rigney in Zus. mit Laura Basu und Paulus Bijl. Berlin u.a.: De Gruyter 2009, S. 67-90, hier S. 75.

wird angedeutet¹³⁴. Auch deshalb sagt Austerlitz später, sein eigentlicher Arbeitsplatz sei Theresienstadt gewesen und er habe ihn nicht eingenommen »aus eigener Schuld« (A: 401). Das wird auch mit den Photographien von der Registratur in Theresienstadt und dem Büro Austerlitz' evoziert, die sich erschreckend ähneln.¹³⁵ Er ist ein Doppelgänger des kindlichen Austerlitz', und symbolisiert figürlich dessen vergessenes Lebenswissen. Der Page will diesen Teil zurückfordern, in ihm drückt sich der Wunsch aus, das Geschehene »Unglück« ungeschehen zu machen. Das ist jedoch ein Unglück, das dem Pagen noch bevorsteht. Die Photographie ist in eine vergangene Zukunft gerichtet. Barthes' »Er ist tot und er wird sterben« (HK: 107) wird nirgendwo so deutlich artikuliert wie hier. Auf die Photographie in *Austerlitz* bezogen müsste es heißen: Er hat seine Eltern verloren und er wird seine Eltern verlieren. Er hat vergessen und er wird vergessen. Wenn die Toten, wie es heißt, »außer der Zeit« (A: 151) seien, drückt die Photographie Austerlitz' an später Stelle formulierte Hoffnung aus, »daß die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, daß ich hinter sie zurücklaufen könne, daß dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten.« (A: 152)

Austerlitz beschreibt den Jungen auf dem Photo ganz im Sinne Kraucers in Hinblick auf dessen altertümliche (Ver-)Kleidung (DPh: 30): Das Haar sei am Rande »gespensterhaft« hell – womit wiederum das Verwischen von gespensterhaften Figuren an ihren Rändern aufgegriffen wird.¹³⁶ Am merkwürdigsten ist sicherlich die »verschwommene Stelle über dem Horizont«. Man kann nicht mit Bestimmtheit sagen, was es damit auf sich hat, doch bricht sich, auf eher abstrakte Weise, auch hier ein irrationales, spukhaftes Moment Bahn, indem dem Bild ein Phänomen eingeschrieben ist, das unerklärlich wirkt. Auch das erinnert an die Geisterphotographien der Spiritisten. Zudem evoziert die Beschreibung des Bildes eine gewisse Spukhaftigkeit, wenn sie vom

¹³⁴ Vgl. Peter Drexler: Erinnerung und Photographie. Zu W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: *Ikono/Philo/Logie*. Wechselspiele von Texturen und Bildern. Hrsg. von Renate Brosch. Berlin: Trafo 2004, S. 279-302, hier S. 294.

¹³⁵ Horstkotte 2009, S. 246. Dort zudem der Hinweis auf die Namensähnlichkeit von Austerlitz und Auschwitz.

¹³⁶ Vor allem auf Bahnhöfen begegnet Austerlitz immer wieder spukhaften Gestalten, die unscharf oder verwischt sind. So glaubt er des Öfteren, »ein mir von viel früher her vertrautes Gesicht zu erkennen« (A: 187). Diese »bekanntesten Gesichter [hatten] etwas von allen anderen Verschiedenes, etwas Verwischtes, möchte ich sagen, und sie verfolgten und beunruhigten mich manchmal tagelang.« (A: 187)

»kahlen ebenen Feld« spricht, auf dem der Page steht. Das Feld greift Vorstellungen vom Totenreich auf, in dem nichts Lebendiges vorzufinden ist. Dass sich Austerlitz vom »forschenden Blick des Pagen« (A: 268) durchdrungen fühlt, rekurriert auf Veras Beschreibung von

dem Unergründlichen, das solchen aus der Vergessenheit aufgetauchten Photographien zu eigen sei. Man habe den Eindruck, sagte sie, es rühre sich etwas in ihnen, als vernehme man kleine Verzweiflungsseufzer, *gémissements de désespoir*, so sagte sie, sagte Austerlitz, als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns, daran, wie wir, die Überlebenden, und diejenigen, die nicht mehr unter uns weilen, vordem gewesen sind. (A: 266)

Die Photographie hat die »Fähigkeit, das Unsichtbare [...] sichtbar zu machen«¹³⁷. Figuren auf Photographien sind autonom, sie schauen den Betrachter an und bewegen sich (»es rühre sich etwas in ihnen«), sogar Geräusche (»Verzweiflungsseufzer«) sind zu hören. Der junge Austerlitz auf dem Pagenbild hat »selbst ein Gedächtnis«: er erinnert sich an Austerlitz, wie er »vordem«, also vor der Katastrophe, gewesen ist, indem er dieses Wissen bildlich selbst darstellt.

Später erinnert sich Austerlitz noch einmal an den ihn begleitenden Doppelgänger in seiner Kindheit, der hier sogar schon während seiner Reise von Prag nach England auftaucht. Während Austerlitz' Reise durch Deutschland heißt es:

Auch an eine zweite Zwangsvorstellung, die ich lange gehabt hatte, erinnerte ich mich jetzt wieder: die von einem Zwillingsbruder, der mit mir auf die nicht endenwollende Reise gegangen war, der, ohne sich zu rühren, in der Fensterecke des Zugabteils gesessen und hinausgestarrt hatte in das Dunkel. Ich wußte nichts von ihm, nicht einmal, wie er hieß, und hatte niemals auch nur ein Wort mit ihm gewechselt, quälte mich aber, wenn ich an ihn dachte, andauernd mit dem Gedanken, daß er gegen Ende Reise an Auszehrung gestorben war und im Gepäcknetz lag zusammen mit unseren anderen Sachen. (A: 325)

Auch in dieser Ausführung erscheint der Doppelgänger als ein von Austerlitz abgespaltener Teil, der am Ende der Reise stirbt. Seine Präsenz ist quälend, was den an sich gerichteten Vorwurf Austerlitz' verbildlicht, die Eltern verlassen zu haben.

¹³⁷ Horstkotte 2009, S. 324f.

Die geisterhaften »Sinnestäuschungen« (A: 188), dem Irrealen *par excellence*, werden als Austerlitz' stumme Helfer inszeniert, die Wahrheit herauszufinden. Je heftiger Austerlitz' ihm selbst unerklärliche Depression wird, die sogar in einer Sprachkrise mündet, desto deutlicher »kehrten die Toten aus ihrer Abwesenheit zurück und erfüllten das Zwielflicht um mich her mit ihrem eigenartig langsamen, ruhlosen Treiben.« (A: 196) Erst durch den Spuk im alten *Ladies Waiting Room* der Liverpool Street Station, bei dem Austerlitz sich als kleinen Jungen sieht, der von den walisischen Pflegeeltern abgeholt wird, erinnert er sich wieder an seine Prager Herkunft. Dass vor allem an diesem Bahnhof immer wieder Geisterfiguren und zudem noch ein durch Bauarbeiten freigelegtes Massengrab aus dem 19. Jahrhundert auftauchen, dient als Hinweis auf die biographische Bedeutung des Bahnhofs für Austerlitz.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass der Text dem Leser ein literarisches Wissen von der Photographie bietet, das über die Phototheorie hinausgeht. Sie nimmt die Metaphorik der Spukdiskurses in der Phototheorie wörtlich und ist dadurch in der Lage das Paradox vom Dargestellten als metaphorischen Toten einerseits, und kindlichen Abbildes des (lebendigen) Austerlitz andererseits zu ermöglichen, um Austerlitz' Subjektkrise darzustellen.

5.3. Spukhaftes in BLOW UP

Spuk, Gespenster und Geister sind in BLOW UP sicher weniger bedeutsam als bei *Austerlitz*. Im Film kommen keine Geisterfiguren vor, die vom Protagonisten auch als solche benannt würden. Dennoch werden auch hier einige Phänomene dargeboten, die zumindest spukhaft sind, also deren Erscheinen einen Einbruch in die Realität darstellt, der nicht rational geklärt werden kann. Da der Film ohnehin photographischer Art ist, sollen nicht nur die Photographien näher untersucht werden, sondern der ganze Film.

Wie Untote erscheinen die Besucher des Konzertes der Yardbirds, auf dem Thomas, auf der Suche nach der Frau im Park, zufällig landet. Peter Brunette nennt sie in seinem Audiokommentar zu BLOW UP sogar »zombie like«¹³⁸, womit er ihre beunruhigend starren Blicke auf die

¹³⁸ Peter Brunette: Audiokommentar, Stelle 01:30:00. BLOW UP DVD von Warner.

Band auf der Bühne meint (Abb 36 bis 38). Getanzt wird kaum. Erst als der Gitarrist der Band seine nunmehr zerstörte Gitarre dem Publikum metaphorisch zum Fraß vorwirft, stürzen sich alle auf das scheinbar kostbare Instrumentenstück. Ob beabsichtigt oder nicht werden Erinnerungen an das Genre des Zombiefilms wach (vgl. Abb. 39 und 40).



Abbildung 36: BLOW UP, 01:31:00



Abbildung 37: BLOW UP, 01:31:08



Abbildung 38: BLOW UP, 01:31:26



Abbildung 39: BLOW UP, 01:32:34



Abbildung 40: ZOMBIE¹³⁹, 01:50:34

Die Bedeutung des Gitarrenstücks, in diesem Falle sein emotionaler Wert, kann nicht objektiv erfasst werden. Innerhalb des Clubs ist das Stück für die Hörschaft wertvoll, weil es kontextualisiert werden kann. Es wird in Zusammenhang mit der Person des Gitarristen gebracht. Indem mehrere Konzertbesucher das Schrottteil in Besitz nehmen wollen, entsteht ein Konkurrenzdruck, der den Wert des Gegenstandes zusätzlich mehrt. Anhand dieser Sequenz greift der Film erneut das Verhältnis von objektiver und subjektiver Wirklichkeit auf. In der im Film gezeigten Deutung wird der Wert des Gitarrengriffs im Rahmen des Konzerts intersubjektiv hergestellt. Als Thomas, der das Gitarrenstück ergattert, den Club verlässt, schmeißt er es weg. Ein Passant hebt es kurz auf, doch für ihn ist es wertlos, weil er es nicht in Bezug zum Konzert setzen kann. Die Parallele zum nach dem Diebstahl verbleibenden *Blow up*, das von Patricia ebenfalls nicht eingeordnet werden kann, liegt auf der Hand.

Auch die Photographien, die Thomas im Park anfertigt, weisen spukhafte Phänomene auf – vornehmlich den Mörder im Gebüsch, von dem nur das Gesicht erkennbar ist. Wie auch bei den Figuren im Theresienstadtfilm in *Austerlitz*, ist das Gesicht des Mörders unscharf und nicht auf den ersten Blick zu erkennen. Der spukhafte Einschlag in den Bildern ist ebenfalls wie bei *Austerlitz* handlungsleitend, denn erst durch die Entdeckung des Mannes in Gebüsch auf den Photos beginnt Tho-

¹³⁹ ZOMBIE (USA 1978, George A. Romero).

mas mit seiner Recherche. Als Thomas den Toten leibhaftig im Park liegen sieht, fällt vor allem auf, dass dessen Gesicht weiß geschminkt ist. Man gewinnt den Eindruck, Thomas habe einen toten Geist, der von einem anderen Geist erschossen wurde, aufgefunden. Der Leichnam gleicht mit seinem weißen Gesicht außerdem den jungen Leuten, die zu Beginn des Films krachmachend durch London ziehen (Abb. 41).



Abbildung 41: BLOW UP, 00:01:43

Auch sie weisen geisterhafte Züge auf. So erscheinen sie den Bewohnern Londons als sie heimsuchende Gestalten, die auf nichts und niemanden Rücksicht nehmen, wie die erschrockenen Nonnen auf der Straße zeigen (00:03:23). Die Rolle der jungen Krachmacher ist nicht ganz klar. Einerseits fungieren sie als Figuren des Protestes und des Nonkonformismus und stärken dadurch den – in dieser Studie nicht behandelten – politischen Aspekt des Films über die »Swinging Sixties«. Peter Brunette bezeichnet die Pantomimen als »merrymakers«¹⁴⁰, sie seien ein figurales Symbol für die »irresponsible and drug-besotted mod«¹⁴¹, die Motorroller fahrenden Jugendlichen der sechziger Jahre. Von Arrowsmith werden sie als »ragging students« bezeichnet¹⁴², was so viel wie Chaosstudenten bedeutet. Ihm zufolge sei es in ganz Europa eine Tradition, als Erstsemester lautstark durch die Straßen zu ziehen.

¹⁴⁰ Brunette 1998, S. 110.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Arrowsmith 1995, S. 107.

Die Kostüme seien orientiert an der *Comedia dell'arte* und das Fest beziehe sich auf die *fiesta delle matricole*.¹⁴³ Es ist unklar, wie er zu der Einschätzung kommt, es werde überall in Europa eine Festlichkeit dieser Art unter Studenten gefeiert. Es handelt sich kaum um die *fiesta delle matricole*, die in Italien v.a. von Studentenverbindungen gefeiert wird.

Viel mehr erinnern die Studenten an Harlekins¹⁴⁴ oder Pantomimen, wodurch immerhin der Vergleich mit der *Comedia* gerechtfertigt ist. Die Mimen rahmen den Film, tauchen sie doch sowohl zu Beginn als auch am Ende auf, weshalb ihre Funktion für den Film emblematisch ist. Während sie anfangs noch krachmachend wie Poltergeister durch die Stadt ziehen und sogar einige Sätze sprechen, sind sie am Ende des Films meist stumm. Als sie das Tennisfeld erreichen, wo Thomas sie auch wieder erkennt, stellen zwei der Mimen ein Tennisspiel dar. Die anderen stehen am Rande des Feldes und verfolgen gespannt das Spiel. Die Pantomimik als wortlose Kunst suggeriert im Sinne von Johan Jacob Engels Mimiktheorie *Ideen zu einer Mimik* (1785/86) eine von der Falschheit der Sprache und Künstlichkeit der Rhetorik sich absetzende natürliche Darstellung der Realität, bei der die innere Seelenhaltung darstellerisch nach außen gekehrt wird.¹⁴⁵ So gesehen ahmen auch die Mimen die Naturalisierungstendenz des photographischen Bildes nach. Das Verständnis der Funktion der Mimen ist deutungsgebunden. So mag es aussehen, als seien sie nur verrückte Krawallmacher, doch im Kontext des Tennisspiels erscheinen sie als Darsteller einer Kunstform. Indem sich Thomas auf das Tennisspiel einlässt und schließlich sogar den unsichtbaren Ball, der – die Filmkamera folgt seinem Flug – auf der Wiese landet, den Mimen zurückwirft, wird er Teil der Gruppe und akzeptiert ihre Spielregeln. Erst dann kann Thomas den Aufschlag des Tennisballs hören. Realität hat nicht »any inherent, immutable, fixed meaning; rather meaning is always socially (and therefore historically) determined.«¹⁴⁶

Die Pantomimen sind zugleich *Phantomimen*. Im irrational Spukhaften findet Thomas eine Wirklichkeit, indem er sie in einem Akt der Akzeptanz annimmt. Das Irrationale deckt endgültig auf, was das Ratio-

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 108.

¹⁴⁴ Vgl. Prümm 1983, S. 21.

¹⁴⁵ Vgl. grundsätzlich: Johan Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*. 2 Teile. Reprografischer Nachdruck der Original-Ausgabe. Hildesheim: G. Olms 1968.

¹⁴⁶ Brunette 1998, S. 117.

nale nicht vermocht hat: dass die Erkenntnis dessen, was wirklich wahr ist, nicht außerhalb von Gemeinschaft, die es für wahr hält, geformt werden kann. Dass z.B. nur Thomas und die Filmkamera die Frau im Park vor einem Geschäft wiedersehen, macht den Zuschauer und Thomas zu Zeugen ihrer Präsenz. Doch sie verschwindet geisterhaft in der Menge der Leute und kann von Thomas nicht mehr gefunden werden. So werden Thomas und der Zuschauer zu Komplizen zwischen filmischer und außerfilmischer Welt, die den Spuk wahrnehmen. Der Film schafft es mithilfe dieser Sequenz wie auch schon mit dem Darbieten des Leichnams im Park, dass der Zuschauer sich mit dem Protagonisten identifiziert. Das Dilemma des Photographen ist das Dilemma des Zuschauers. Auch der Zuschauer hört den Aufschlag des Tennisballs. Der Film involviert damit ein letztes Mal den Rezipienten in sein epistemologisches Format. Dass Thomas selbst am Ende verschwindet, ist der finale Spuk des Films. Es bleibt das Grün der Wiese, das der Film auch als Eingangssequenz schon gezeigt hat. Der Kreis schließt sich. Der Film entlässt seinen Protagonisten aus dem Blick der Kamera und stellt dadurch klar, dass dieser nur ein fiktionaler Charakter war.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Ebd., S. 118.

6. Fazit: ... oder etwa doch?

Realität und Imagination – beides leistet das photographische Bild im Angesicht seines Betrachters. Die photographische Spur, die Indexikalität des Mediums, gewährleistet den Blick in eine Vergangenheit, die im Bild vergegenwärtigt wird. Die Photographie stützt menschliche Erinnerungen nicht nur, sie korrigiert sie gegebenenfalls oder widerspricht ihnen sogar. Photographien lügen nicht. Oder doch? Die Photomanipulation ist beinahe so alt wie das Medium selbst. Retouchierungen in der Portraitphotographie z.B. sind seit jeher üblich. Doch berührt das kaum Barthes' Idee vom Gewesenen der Photographie (HK: 87), Sontags Überzeugung, das Abgebildete müsse existiert haben (DB: 148), oder Kracaurs Feststellung, dass Bild und Referent einander bestätigten (DPh: 30). Wie problematisch das Verhältnis des Photographischen zur Realität dennoch ist, so hat es die Analyse dieser Studie ergeben, wird in *Austerlitz* und *BLOW UP* sichtbar. Austerlitz' Erinnerung an seine Kindheit ist zweifelhaft. Es ist merkwürdig und auch fraglich, dass der Ich-Erzähler es vermag, eine Lebensgeschichte, die ihm selbst über Jahrzehnte hinweg zugetragen worden ist, wortwörtlich niederzuschreiben. Der Ich-Erzähler konterkariert mit seiner Präzision die Unsicherheit Austerlitz' hinsichtlich seines eigenen Lebens und bejaht dadurch die stärkste Kraft des Textes: seine artifizielle Fiktionalität.

Photographie wird im Medium der Literatur verhandelt. Diese steht, das muss als Ergebnis festgehalten werden, dem Photographischen skeptisch gegenüber. Austerlitz' blasse Erinnerungen an die Kindheit in Prag decken sich meist nur mit den Erzählungen des Kindermädchens, doch beinahe jeder Versuch sie mit photographischer Evidenz in Einklang zu bringen, scheitert. Die geliebte Mutter ist nicht im Film zu sehen, obwohl Austerlitz gerade das glaubt. Der Page auf dem Bild ist ihm fremd, obwohl es das Nächstliegende zeigt, was diese Photographie zu zeigen vermag: ihn selbst. Erinnerung und Photographie, das wird in *Austerlitz* deutlich, werden nicht anhand der Spurenparadigmas zueinander gebracht, sondern meist über eine angenommene Ähnlichkeit des Sichtbaren und des Gedachten. Dass das Photo sogar Details aufweist, an die man sich überhaupt nicht erinnern kann, führt *BLOW UP* vor. Die Wirklichkeit ist hier der Erinnerung voraus, sie gibt den Takt an. Der Photograph muss annehmen, dass das, was er sieht, stattgefunden hat, doch erinnert er sich nicht daran. Nicht nur Photographien können täuschen, sondern auch die eigenen Erinnerungen. Wie kann etwas stattgefunden

haben, was ich während des Ereignisses nicht wahrgenommen habe? Der Film zeigt, dass die anschließende Kontextualisierung der Photographien immer menschengemacht ist und bereits eine Interpretation darstellt. Die Verbindung des Photographischen mit der Wirklichkeit, ihr Weg zur Wahrheit, wird maßgeblich vom Protagonisten selbst hergestellt. Dabei tritt der Film weniger in Konkurrenz zum ihm anverwandten Medium, als es scheint. Indem er der Photographie einen genauso hohen Wert an Fiktionalität zuspricht wie sich selbst, betont er die Ähnlichkeit beider. Denn dass der Film sich als fiktional geriert, wird spätestens am Schluss sichtbar, als der Protagonist schlicht verschwindet. *BLOW UP* wie auch *Austerlitz* zeigen den menschlichen Umgang ihrer Protagonisten mit dem Medium der Photographie. Das Dokumentarische der Bilder von Thomas wird entlarvt, wenn der Film die finanziellen Interessen und die Oberflächlichkeit von Thomas darstellt. Der Nutzen der Photographie für Austerlitz wird negiert, wenn er das falsche Bild für das richtige hält oder andere Speichermedien oder Topographien weitaus besser ihren Zweck erfüllen. Kurzum: Phototheorie wird in beiden Medien in eine humane Praxis überführt und auf den Prüfstand gestellt. Deutlich wird dabei, dass die Photographie dort besonders stark ist, wo sie weniger als indexikalisches Medium funktioniert, sondern einen Imaginationsraum eröffnet. Thomas fantasiert mithilfe der Bilder eine Geschichte, deren Wahrheitsgehalt mit dem Fund der Leiche Bestätigung findet. Austerlitz erfährt, dass die Bedeutung des Pagenbildes nicht darin liegt, ihn als kleinen Jungen abzubilden, so wie er einst gewesen war, sondern die eigene Schuld darzustellen. Das Bild schaut zurück, wird lebendig – erst dann konfrontiert es ihn mit seiner Vergangenheit. Das Spukhafte und das Wirkliche sind dabei nicht immer eindeutig zu trennen. Die Dramatik des Spuks für die Protagonisten liegt sicherlich auch darin begründet, dass die Indexikalität der Photographie den Spuk *wirklich* macht, also tatsächlich die Toten für den Betrachter wiederbelebt.

Das Ziel dieser Studie bestand darin, verschiedene photographische Diskurse, die seit Anbeginn des Mediums bestehen, in einem Film und einem Roman zu untersuchen. Festzuhalten ist abschließend folgendes:

1. Der gemeinsame Druck von Photographien und Schrifttext in *Austerlitz* stellen den Leser vor eine besondere Herausforderung. Seine Aufmerksamkeit oszilliert zwischen Bild und Schrift. Durch die nichtbeliebige Anordnung beider Medien wird der Roman insgesamt verbildlicht. So ist er als Ikonotext gleichzeitig ein Ganzes, zer-

- fällt jedoch permanent in seine Einzelmedien, die nicht abschließend logisch aufeinander bezogen werden können. Die Photographien verweisen zwar aus der Fiktion des Schrifttextes, stehen im Kontext des Romans aber dennoch in einem fiktionalen Verhältnis.
2. Das Spannungsfeld von Photographie und Literatur ist besonders groß, weil beide Medien genuin verschieden sind. *Austerlitz* verhandelt geradezu paradigmatisch die Möglichkeiten und Grenzen des photographischen Bildes. Sein Bezug zur Wirklichkeit ist für den Protagonisten weitestgehend enttäuschend. Photographie kann nicht *für* jemanden erinnern, sie kann lediglich bestehende Erinnerungen stützen.
 3. *BLOW UP* demonstriert verschiedene Anwendungsmöglichkeiten des Photographischen. Sowohl bei den Dokumentarbildern als auch den Modephotographien zeigt der Film die Illusion, welche durch die Produktionsprozesse generiert wird. Photographien mögen nicht lügen, aber ihre Photographen können es sehr wohl. Der Wirklichkeitsbezug der Photographie wird im Film als gefährlich dargestellt. Auch Photos sind Mittel, menschliche Ambitionen und persönlichen Ehrgeiz zu befriedigen.
 4. Das magische Moment der Photographie, ihre Fähigkeit, im Betrachter eine Geschichte auszulösen, machen Film und Roman stark. Beide, selbst Medien der Fiktion, betonen einen Aspekt, der ihnen ähnlich ist. Somit wehren sie sich gegen einen Wahrheitsbegriff, der dem Wirklichen verhaftet ist, und stellen eine poetische Wahrheit entgegen, die im Lesen und Schauen subjektiv erfahrbar gemacht wird.

BIBLIOGRAPHIE

Siglenverzeichnis

- A = W. G. Sebald: Austerlitz. Frankfurt a. M.: Fischer 2008.
- DB = Susan Sontag: Die Bilderwelt. In: Dies.: Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer 2010, S. 146-172.
- DPh = Siegfried Kracauer: Die Photographie. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 21-39.
- HK = Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- KR = Charles S. Peirce: Die Kunst des Rasonierens. In: Ders.: Semiotische Schriften. Bd. 1. Hrsg. und übers. von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 191-201.
- PH = Susan Sontag: In Platons Höhle. In: Dies.: Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer 2010, S. 9-30.
- RB = Roland Barthes: Die Rhetorik des Bildes. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 28-46.

Literarische Texte

- de Balzac, Honoré: Oberst Chabert. Stuttgart: Reclam 1986.
- Cortázar Julio: Teufelsgreifer. In: Ders.: Die geheimen Waffen. Erzählungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 65-83.
- von Goethe, Johann Wolfgang: Belagerung von Mainz. In: Weimarer Ausgabe. Bd. 33. Hrsg. von Paul Raabe. München: DTV 1990.
- Kästner, Erich: Werke. Bd. 1. Hrsg. von Franz-Josef Görtz. München u.a.: Hanser 1998.
- Mann, Thomas: Der Zauberberg. Hrsg. und textkritisch durchg. von Michael Neumann. In: Große Kommentierte Frankfurter Aus-

- gabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 5.1. Hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- Sebald, W. G.: Austerlitz. Frankfurt a. M.: Fischer 2008.

Theorie der Photographie und des Films

- Barthes, Roland: La chambre claire. Notes sur la photographie. Paris: Gallimard 1980.
- Ders.: Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Ders.: Die Rhetorik des Bildes. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 28-46.
- Baudrillard, Jean: Das perfekte Verbrechen. In: Theorie der Fotografie IV. 1980-1995. Hrsg. von Hubertus von Amelunxen. München: Schirmer/Mosel 2000, S. 256-260.
- Balász, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien: Globus 1972.
- Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Ders.: Was ist Film? Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 33-42.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 2/1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 368-385.
- Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt a. M.: Fischer 1996.
- Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam u.a.: Verlag der Kunst 1998.
- Kittler, Friedrich: Grammophon Film Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose 1986.
- Ders.: Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink 2003.
- Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 21-39.

- Krämer, Sybille: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Hrsg. von Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 11-33.
- Lunenfeld, Peter: Das dubitative Bild. In: Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Hrsg. von Herta Wolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 158-177.
- Nadar, Félix: Als ich Photograph war. Frauenfeld: Huber 1978.
- Peirce, Charles S.: Die Kunst des Rasonierens. In: Ders.: Semiotische Schriften. Bd. 1. Hrsg. und übers. von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 191-201.
- Sontag, Susan: In Platos Höhle. In: Dies.: Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer 2010, S. 9-30.
- Dies.: Die Bilderwelt. In: Dies.: Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer 2010, S. 146-172.
- Talbot, William Henry Fox: Der Zeichenstift der Natur. In: Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Hrsg. von Wilfried Wiegand. Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 45-89.
- Ders.: The Pencil of Nature. Mit einer Einleitung von Colin Harding. London: KWS Publishers 2011 [Faksimile Ausgabe].

Forschungsliteratur zu Photographie und Film

- von Amelunxen, Hubertus: Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot. Berlin: Nishen 1988.
- Artz, Carolin: Indizieren / Visualisieren. Über die fotografische Aufzeichnung von Strahlen. Berlin: Kadmos 2011.
- Beck, Hanno: Alexander von Humboldt (1769-1859). Förderer der frühen Fotografie. In: Silber und Salz. Zur Frühzeit der Fotografie im deutschsprachigen Raum 1839-1860. Hrsg. von Bodo von Dewitz und Reinhard Matz. Köln: Braus 1989, S. 40-59.
- Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg: Junius 2009.
- Kaes, Anton (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film. 1909 – 1929. Tübingen: Niemeyer 1978.

- Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1987.
- Marx, Friedhelm: Kino im Roman der Weimarer Republik. Über Thomas Manns *Zauberberg* und Alfred Döblins Berlin *Alexanderplatz*. In: Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk. Berlin u.a.: De Gruyter 2009, S. 139-151.
- Schreitmüller, Andreas: Alle Bilder lügen. Foto – Film – Fernsehen – Fälschung. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2005.
- Stiegler, Bernd: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt a.M: Suhrkamp 2006.
- Ders.: Der merkwürdige Hang der Cyborgs zur Fotografie. Anmerkungen zu *Blade Runner*. In: Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film. Hrsg. von Stefanie Diekmann und Winfried Gerling. Bielefeld: Transcript 2010, S. 12-25.
- Wortmann, Volker: Die Magie der Oberfläche. Zum Wirklichkeitsversprechen der Fotografie. In: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien. Hrsg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004.

Forschungsliteratur zu Medien und Intermedialität

- Diekmann, Stefanie und Winfried Gerlin (Hrsg.): Einleitung. In: Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film. Bielefeld: Transcript 2010.
- Liebrand, Claudia: Hybridbildungen – Film als Hybride. In: Medien in Medien. Hrsg. von Claudia Liebrand und Irmela Schneider. Köln: DuMont 2002, S. 179-183.
- McLuhan, Marshal: Understanding Media. The Extensions of Man. London: Routledge 1995.
- Meyer, Urs, Roberto Simanowski und Christoph Zeller (Hrsg.): Vorwort. In: Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006.
- Mitchell, W. J. Thomas: Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press 1995
- Mulvey, Laura: Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image. London: Reaktion Books 2006.

- Rajewsky, Irina: Intermedialität. Tübingen u.a.: A. Francke 2002 (= UTB 2261).
- Schauer, Hilda: Identitätssuche und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: Postmoderne Erzählweisen aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Studien zu Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald und Urs Widmer. Hrsg. von Hilda Schauer. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2010, S. 143-164.
- Simanowski, Roberto: Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst. In: Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Hrsg. von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller. Göttingen: Wallstein 2006, S. 39-81.
- Streitberger, Alexander: Fotografie, Doppelgänger und Tod in Krzysztof Kieslowskis *La Double Vie de Véronique*. In: Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film. Bielefeld: Transcript 2010, S. 26-39.
- Wagner, Peter: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Art(s). In: Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality. Hrsg. von Peter Wagner. Berlin u.a.: De Gruyter 1996, S. 1-42.
- Wenz, Karin: Transmedialisierung. Ein Transfer zwischen den Künsten. In: pOes1s. Ästhetik digitaler Poesie/The Aesthetics of Digital Poetry. Hrsg. von Friedrich W. Block. Ostfildern-Ruit: Hatje Canz 2004, S. 155-167.
- Wolf, Werner: Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies. In: Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997. Hrsg. von Walter Bernhart, Stephen Paul Scher und Werner Wolf. Amsterdam: Rodopi 1999, S. 37-58.

Forschungsliteratur zu Sebald und *Austerlitz*

- Barzilai, Maya: On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*. In: W. G. Sebald. History – Memory – Trauma. Hrsg. von Scott Denham und Marc McCulloh. Berlin u.a.: De Gruyter 2006, S. 205-218.
- Binczek, Natalie: Ein Wurzelwerk der Zeit. Photographische Medienreflexion der Literatur in W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: Durchque-

- rungen. Für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Iris Hermann und Anne Maximiliane Jäger-Gogoll. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 13-30.
- Crownshaw, Richard: The Limits of Transference: Theories of Memory and Photography in W. G. Sebald's *Austerlitz*. In: Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory. Hrsg. von Astrid Erll und Ann Rigney in Zus. mit Laura Basu und Paulus Bijl. Berlin u.a.: De Gruyter 2009, S. 67-90.
- Drexler, Peter: Erinnerung und Photographie. Zu W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texturen und Bildern. Hrsg. von Renate Brosch. Berlin: Trafo 2004, S. 279-302.
- Frey, Mattias: Theorizing Cinema in Sebald and Sebald with Cinema. In: Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald. Hrsg. von Lise Patt und Christel Dillbohner. Los Angeles: ICI Press 2007, S. 226-241.
- Fuchs, Anne: *Phantomspuren*: Zu W. G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz*. In: German Life and Letters 56 (2003), H. 3, S. 281-298.
- Dies.: »Die Schmerzensspuren der Geschichte«. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa. Köln u.a.: Böhlau Verlag 2004.
- Gnam, Andrea: Fotografie und Film in W. G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*. In: Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds. Hrsg. von Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 27-48.
- Horstkotte, Silke: Fantastic Gaps: Photography Inserted into Narrative in W. G. Sebald's *Austerlitz*. In: Science, Technology and the German Cultural Imagination. Papers from the Conference *The Fragile Tradition*. Cambridge 2002. Bd. 3. Hrsg. von Christian Emden und David Midgley. Oxford u.a.: Peter Lang 2005, S. 269-286.
- Dies.: *Nachbilder*. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln u.a.: Böhlau 2009.
- Kilbourn, Russel J. A.: Architecture and Cinema: The Representation of Memory in W. G. Sebald's *Austerlitz*. In: W. G. Sebald – A Critical Companion. Hrsg. von J. K. Long und Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 140-154.

- Kouvaros, George: Images that Remember Us: Photography and Memory in Austerlitz. In: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing. Hrsg. von Gerhard Fischer. Amsterdam u.a.: Rodopi 2009, S. 389-412.
- Kremer, Detlef: Photographie und Text. Thomas Bernhards *Auslöschung* und W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk. Berlin u.a.: De Gruyter 2009, S. 379-400.
- Mosbach, Bettina: Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz*. Bielefeld: Aisthesis 2008.
- Niehaus, Michael: Ikonotext. Bastelei. *Schwindel. Gefühle* von W. G. Sebald. In: Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text. Hrsg. von Silke Horstkotte und Karin Leonhard. Köln: Böhlau 2006, S. 155-176.
- Schmitz-Emans, Monika: Die Fotografie und das Vergessen. Literarische und künstlerische Reflexionen über die Grenzen der Erinnerung. In: Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film. Hrsg. von Sabina Becker und Barbara Korte. Berlin u.a.: De Gruyter 2011, S. 180-197.
- Dies.: Eine andere Art zu erzählen. Literarische Text-Photo-Kombinationen und die Frage nach ihrem ‚Realismus‘. In: Medialer Realismus. Hrsg. von Daniela Gretz. Freiburg i.Br. u.a.: Rombach 2011, S. 271-294.
- Tabah, Mireille: Gedächtnis und Performanz. W. G. Sebalds *Austerlitz* und Thomas Bernhards *Auslöschung*. In: W. G. Sebald. Intertextualität und Topographie. Hrsg. von Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah. Berlin: LitVerlag 2008, S. 123-138.
- Tischel, Alexandra: Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei. Hrsg. von Michael Niehaus und Claudia Öhlschlager. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 31-46.
- von Steinaecker, Thomas: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds. Bielefeld: Transkript 2007].
- Ders.: Zwischen schwarzem Tod und weißer Ewigkeit. Zum Grau auf den Abbildungen W. G. Sebalds. In: Verschiebebahnhöfe der

- Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds. Hrsg. von Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 27-48.
- Weber, Markus R.: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W. G. Sebalds Werken. In: text + kritik. H. 158 (2003), S. 63-74.
- Zinfert, Maria: Grauzonen: Das Schreiben von W. G. Sebald: Versuchsanordnungen mit schwarzweißen Fotografien. In: »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert. Hrsg. von Raul Calzoni und Massimo Salgaro. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 321-336.

Forschungsliteratur zu Antonioni und BLOW UP

- Arrowsmith, William: Antonioni. The Poet of Images. Hrsg. mit einer Einleitung und Anmerkungen von Ted Perry. New York u.a.: Oxford University Press 1995.
- Barthes, Roland: Weisheit des Künstlers. In: Antonioni. Hrsg. in Zus. mit der Stiftung Deutsche Kinemathek von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. München u.a.: Hanser 1987, S. 65-71.
- Brunette, Peter: The Films of Michelangelo Antonioni. Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- Chatman, Seymour: Antonioni: The Surface of The World. Berkeley u.a.: University of California Press 1985.
- Prümm, Karl: »Suspense«, Happy-End und Tödlicher Augenblick. Überlegungen zur Augenblickstruktur im Film mit einer Analyse von Michelangelo Antonionis »Blow up«. Siegen: Ohne Verlag 1983.
- Renner, Rolf G.: Das Auge der Erinnerung. Fotografie in Texten der klassischen Moderne und im Film von Michelangelo Antonioni. In: Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film. Hrsg. von Sabina Becker und Barbara Korte. Berlin u.a.: De Gruyter 2011, S. 198-211.
- Samuels, Charles Thomas: The Blow-up. Sorting things out. In: Focus on Blow-up. Hrsg. von Roy Huss. Englewood Cliffs: Prentice Hall 1971, S. 13-30.

Sonstige

- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.
- Dahlkamp, Jürgen, Sven Röbel, Michael Sontheimer u.a.: Aus kurzer Distanz. In: Der Spiegel. Nr. 4 (2012), S. 36-45.
- Engel, Johan Jacob: Ideen zu einer Mimik. 2 Teile. Reprografischer Nachdruck der Original-Ausgabe. Hildesheim: G. Olms 1968.
- Margry, Karel: Das Konzentrationslager als Idylle. »Theresienstadt« – Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet. In: Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Hrsg. vom Fritz Bauer Institut. Frankfurt a. M. u.a.: Campus 1996, S. 319-352.
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

FILMOGRAPHIE

BLOW-UP (BLOW UP)

UK/Italien/USA 1966, F, 107 Min. (4% PAL Beschleunigung)

R.: Michelangelo Antonioni

Nach einer Kurzgeschichte von Julio Cortázar

Mit einem Audiokommentar von Peter Brunette (DVD: Warner 2004)

DAWN OF THE DEAD (ZOMBIE)

USA 1978, F, 119 Min.

R.: George A. Romero

Schnittfassung von Dario Argento

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (LETZTES JAHR IN MARIENBAD)

Italien/Frankreich 1961, S/W, 93 Min.

R.: Alain Resnais; B.: Alain Robbe-Grillet

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (DIE ANKUNFT EINES ZUGES
AUF DEM BAHNHOF IN LA CIOTAT)

Frankreich 1896, S/W, 1 Min.

R.: Gebrüder Lumière

NUIT ET BROUILLARD (NACHT UND NEBEL)

Frankreich 1955, F + S/W, 32 Min.

R.: Alain Resnais

Deutsche Fassung des Kommentars: Paul Celan (DVD: BpB 2011)

THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIED-
LUNGSGEBIET

auch bekannt unter dem Titel DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE
STADT

Deutschland/Tschechoslowakei 1944/45, S/W, ca. 90 Min. (keine voll-
ständige Fassung erhalten)

R.: Kurt Gerron

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

ABBILDUNG 1

Joseph Nicéphore Niépce: *Vue de la fenêtre du domaine du Gras*

Marie Warner Marien: *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing 2006, S. 11.

ABBILDUNG 2

Louis Daguerre: *Atelier*

Marie Warner Marien: *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing 2006, S. 13.

ABBILDUNGEN 3 – 8

W. G. Sebald: *Austerlitz*. Vierte Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer 2008, S. 211, 212, 148, 158f., 358, 361.

ABBILDUNGEN 9 – 39, SOWIE ABBILDUNG 41

BLOW-UP (UK/Italien/USA 1966, Michelangelo Antonioni). Zeitstempel unter dem jeweiligen Bild.

ABBILDUNG 40

Zombie (USA 1978, John Romero). Zeitstempel unter dem Bild.



Literatur – Photographie – Film.

Diese Medien haben die Menschheitsgeschichte nicht nur verändert, sondern sie auch stets erzählt. Während das Entstehen erster literarischer Texte Béla Balász zufolge „im Nebel vorgeschichtlicher Zeit“ liege, ist uns die Geburtsstunde der Photographie und des Films bekannt. Die medienkomparatistische Studie „Realität und Imagination“ verhandelt die Darstellung und Inszenierung von Photographie in W. G. Sebalds Roman *Austerlitz* (2001) und Michelangelo Antonionis Spielfilm *Blow Up* (1966). Wie positioniert sich das an Schrift und Text gebundene, dezidiert nicht visuelle Medium der Literatur zu einem bildlichen Medium? Und wie greift der Film, dessen Merkmal vor allem der stete Bilderfluss ist, ein unbewegtes Bildmedium auf? Erstmals werden beide in Hinblick auf Photographie kanonisch gewordene Medien einander in Form eines Vergleichs gegenüber gestellt. Nach der Vorstellung von Phototheorien einschlägiger Autoren wie Roland Barthes, Susan Sontag und Siegfried Kracauer wird überprüft, inwiefern diese theoretischen Bestimmungen vom Photographischen als real und zugleich auch spukhaft in *Austerlitz* und *Blow Up* funktional ein- und umgesetzt oder unterlaufen werden.

eISBN 978-3-86309-141-5



9 783863 091415

www.uni-bamberg.de/ubp/