



MONIKA SCHMITZ-EMANS

Ein Album von Bildern der Photographie

Auggie Wren's Christmas Story und die Kunst der Aneignung

Auch wenn der Titel von *Auggie Wren's Christmas Story* (1990) es nicht andeutet: Die Geschichte handelt von einem Photographen, vom Bildermachen und vom Sehen.¹ Ein Schriftsteller, der wie bei Paul Auster nicht unüblich, ein textinternes Double des Autors selbst ist, erzählt über seine Bekanntschaft mit dem Zigarrenverkäufer Auggie Wren, der sich nach längerer Bekanntschaft überraschend als Hobbyphotograph entpuppt hat. »Auster« erfährt von Auggie gesprächsweise, wie dieser zum Photographieren gekommen ist: Er hat die Kamera aus der Wohnung eines Mannes gestohlen, der seinerseits ein Dieb war. Gelegenheit dazu ergab sich anlässlich eines improvisierten Weihnachtssessens mit der blinden Großmutter des Diebs, der er vorspielte, er sei ihr Enkel – ohne daß ganz klar wäre, ob sie auf das Spiel hereingefallen ist. Zu welchem Resultat Auggies von der appropriierten Kamera stimulierte neue Passion fürs Photographieren führte, erfahren wir ebenfalls durch den Erzählerbericht seines Kunden »Auster«. Eines Tages bekommt dieser Auggies Photosammlung gezeigt. Die in einem dunklen fensterlosen Hinterzimmer gelagerten, zwölf völlig gleichaussehenden schwarzen Alben werden ihm von Auggie als sein Lebenswerk angekündigt; über zwölf Jahre hinweg hat der Photograph täglich zur selben Uhrzeit an stets derselben Straßenecke ein Photo desselben Prospekts gemacht.

This was his life's work, he said, and it didn't take him more than five minutes a day to do it. Every morning for the past twelve years, he had stood at the corner of Atlantic Avenue and Clinton Street at precisely seven o'clock and had taken a single color photograph of precisely the same view. The project now ran to more

1 Paul Auster: *Auggie Wren's Christmas Story*. New York 1990.

than four thousand photographs. Each album represented a different year, and all the pictures were laid out in sequences, from January 1 to December 31, with the dates carefully recorded under each other.²

Als »Auster« Auggies Alben durchblättert, weiß er zunächst nicht, was er davon halten soll; er findet die Photosammlung höchst eigenartig und irritierend. Denn es scheint ihm zunächst, als handle es sich gar nicht um eine Kollektion verschiedener Bilder, sondern um eine sinnlose Wiederholung immergleicher Aufnahmen. »All the pictures were the same. The whole project was a numbing onslaught of repetition, the same street and the same buildings over and over again, an unrelenting delirium of redundant images.«³ Das wohlwollend gemeinte Kompfnicken des die Seiten umblätternen Betrachters soll Anerkennung signalisieren und seine Ratlosigkeit kaschieren, doch der Photograph durchschaut ihn – und sagt ihm, was er falsch macht: Er blättere zu schnell. Er müsse langsamer werden, um zu begreifen, sonst werde es ihm nicht gelingen irgendetwas zu sehen (»If you don't take the time to look, you'll never manage to see anything«⁴). Der Besucher zwingt sich nun, genauer hinzusehen. Und er macht Entdeckungen, die ihm zuvor tatsächlich entgangen sind: Die einzelnen Jahreszeiten und Wochentage beginnen sich vor seinen Augen zu unterscheiden; Passanten bekommen wiedererkennbare Gesichter; ihre Körperhaltungen und Mienen beginnen etwas zu bedeuten. Der bei langsamer und genauer Betrachtung entdeckte Ausdruckscharakter ihrer Erscheinungen lädt sogar dazu ein, sich hinter die Oberfläche des Sichtbaren zu imaginieren und konjekturale Rückschlüsse auf »unsichtbare« Dramen zu ziehen.

[...] I paid closer attention to details, took note of shifts in the weather, watched for the changing angles of light as the seasons advanced. Eventually, I was able to detect subtle differences in the traffic flow, to anticipate the rhythm of the different days (the commotion of workday mornings, the relative stillness of weekends, the contrast between Saturdays and Sundays). And then, little by little, I began to recognize the faces of the people in the background, the passersby on their way to work, the same people in the same spot every morning, living an instant of their lives in the field of Auggie's camera. Once I got to know them, I began to study their postures, the way they carried themselves from one morning to the next, trying to discover their moods from these surface indications, as if I could imagine stories for them, as if I could penetrate the invisible dramas locked inside their bodies.⁵

Inzwischen ist der Betrachter gefesselt – und er deutet das Projekt des Photographen als großangelegte Auseinandersetzung mit einem Thema: mit dem der Zeit. (Die Zwölfzahl der Alben bestärkt diese Idee ebenso wie die sie bedingende tägliche Wiederholung des gleichen Arbeitsvorgangs zu einer bestimmten Uhrzeit.) »Auggie was photographing time, I realized, both natu-

2 Ebd., S. 4f.

3 Ebd., S. 6.

4 Ebd., S. 6.

5 Ebd., S. 8–10.

ral time and human time, and he was doing it by planting himself in one tiny corner of the world and willing it to be his own, by standing guard in the space he had chosen for himself.«⁶ Photographie selbst erweist sich im Spiegel der Erzählung als ein Medium der Darstellung und Thematisierung von Zeit. Daß die Besichtigung der merkwürdigen Alben in einem kleinen fensterlosen Raum stattfindet, korrespondiert dem photoreflexiven Charakter der Episode: Auch für den Betrachter entstehen die Bilder in der Dunkel-Kammer.

Austers Schilderung von Auggie Wrens Projekt erinnert gleich an eine ganze Reihe von Konzeptualisierungen und Theorien der Photographie. Zusammengesetzt aus allerlei Reminiszenzen an die Photographiegeschichte und an die Geschichte der Reflexion darüber, was Photos sind und bewirken, bietet sie gleichsam ein Album von »Bildern der Photographie«. ⁷ Als ein Pastiche ist die zitierte Beschreibung von Auggies Alben ein typischer Auster-Text: ein intertextuelles Geflecht von (indirekten) Zitaten und Anspielungen. Indem er sich borgend bei der Photographiegeschichte und der Geschichte der Phototheorien bedient, vollzieht Auster einen analogen Aneignungsgestus wie sein Held Auggie Wren, der ja eine fremde Kamera »appropriert« hat – eine ohne feststellbaren Besitzer, ein Stück »Allgemeingut«, dessen Aneignung dann legitim oder doch entschuldbar erscheint, wenn sie zur Realisation eines interessanten Projekts führt ...

.

Welche »Bilder der Photographie« wurden gesammelt? Dazu im folgenden eine kurze Übersicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit. (Zu betonen ist vorab, daß die verwendeten Konzepte und Theoreme, die angeschnittenen Themen in Austers Text *nicht* in einer hierarchisch geordneten, argumentativ strukturierten Weise präsentiert werden, die darauf hinausläufe, selbst im Sinne einer Theorie oder Konzeption der Photographie zu optieren. Einfacher gesagt: Auster bietet dem Leser kein konsistentes »Bild« der Photographie. Und der Leser mag das Geflecht aus Ideen und Theoriepartikeln zum Themenfeld Photographie vielleicht so betrachten, wie der Erzähler Auster sich Auggies Alben ansieht: mit einem genauen, geduldigen Blick für das, woraus das Betrachtete gemacht ist, aber ohne die Erwartung, etwas Bestimmtes – einen bestimmten Gegenstand, eine bestimmte Überzeugung, ein bestimmtes Wissen – vermittelt zu bekommen.)

6 Ebd., S. 10f.

7 Vgl. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern.* Frankfurt a.M. 2006.

(a) *The Pencil of Nature*

Was auf Auggie Wrens Bildern genau zu sehen ist, unterliegt nicht seinem Arrangement. Vielmehr läßt er das Geschehen an der immer wieder photographierten Straßenecke sich selbst darstellen, verschafft diesem gleichsam eine Basis, auf der es sich abdrücken kann. Damit korrespondiert sein Arrangement einem Konzept der Photographie, das Henry Fox Talbot, praktisch und theoretisch ein Pionier der Photographie, vertreten hat: Talbot zufolge bilden sich die Dinge auf dem Photo selbst ab statt vom Photographen als einem auktorialen Subjekt abgebildet zu werden; es ist der »Pencil of Nature«, der sich der photographischen Platte einschreibt.⁸ Das Bild macht sich für Talbot gleichsam selbst. Der Künstler wird überflüssig. Austers Photographenfigur ist so konzipiert, daß sie zu dieser Idee paßt: Auggie hat das Photographieren nicht gelernt, auch wenn er sich offenbar selbst als Künstler betrachtet. Aber seine Kunst besteht darin, den Straßenszenen einen Anlaß zu geben, sich selbst abzubilden. Wenn er von dem Projekt als von »his life's work« spricht, so deutet sich – über die konventionelle Formel vom »Lebenswerk« hinausgehend – darin vielleicht an, daß er sich selbst in einer medialen Rolle sieht.

(b) Kontingenz und Unvorhersehbarkeit

Wenn es die Dinge selbst sind, die sich der photographischen Aufnahme einschreiben, so kann der Photograph als Arrangeur nicht vollständig antizipieren, was das Bild zeigen wird, und das fertige Bild bietet folglich manchmal Überraschungen. Die Beziehung zwischen Photographie und photographiertem Objekt erscheint einerseits also als notwendig (als physikalischer Wirkzusammenhang), andererseits als kontingent. Bei der Produktion des jeweils einzelnen Photos spielt der Zufall stets als Regisseur mit. Und Auggie Wrens Projekt unterstreicht gerade diese Kontingenz. Wer und was genau sich zur jeweiligen Aufnahmezeit an der Straßenecke zeigt, kann er weder planen noch vorhersehen, und insofern sind die Einzelaufnahmen ebenso wie das Ensemble, das sie in den Alben bilden, etwas Zu-Gefallenes. Vor allem das Bilddetail in seiner Zufälligkeit macht dies bewußt. Roland Barthes *La chambre claire* (1980) thematisiert den kontingenten Charakter photographischer Bilder besonders nachdrücklich.⁹ Es liegt auch und gerade bei Barthes an der für die Photographie charakteristischen Kontingenz, daß man über sie nicht eigentlich theoretisieren kann, sondern erzählen muß – eine

8 Hierzu und zum folgenden vgl. William Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, London 1844, dt.: *Der Zeichenstift der Natur*, in: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt a.M. 1981, S. 45–89.

9 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a.M. 1985, S. 12, 14.

Idee, die für *La chambre claire* selbst konstitutiv ist und auf Erzähler wie Auster stimulierend wirken dürfte.

(c) Bewegung und Photographie

Photographische Aufnahmen gelten einem vielfach verwendeten und modifizierten Topos zufolge als eingefrorene, stillgestellte Momente. Indirekt mögen sie Bewegungen darstellen – doch diese ist dann jeweils das, was nicht sichtbar ist. Photographen haben sich allerdings seit der Frühzeit der Photographie darum bemüht, Bewegung darzustellen.¹⁰ So etwa durch lange Belichtungszeiten, während derer die sich bewegenden Objekte auf dem photographischen Bild verschwommene Umrisse hinterließen oder sich als Objekte sogar weitgehend auflösten. Oder durch Photo-Sequenzen, deren einzelne Bilder verschiedene Einzelmomente eines Bewegungsablaufs zeigen. So haben die Gebrüder Prospère und Paul Henry 1885 eine sequenzielle Aufnahme des Planeten Jupiter und seiner Satelliten hergestellt, auf denen verschiedene Phasen zu sehen sind. Die Phasen einer Mondfinsternis photographierte Meurisse um 1910; Emil Schulthess und Emil Spühler machten 1950 Aufnahmen von der Mitternachtssonne.¹¹ Berühmt sind vor allem die frühen Aufnahmen Eadweard Muybridges von Bewegungsabläufen.

Auggie Wrens Projekt gehört in diese (zweite) Gruppe photographischer Bewegungs-Aufnahmen, die dann sequenziell geordnet werden. Solche Darstellung von Vorgängen durch Photosequenzen kommt um 1860 in Mode.¹² (Gerade dies war unter anderem Anlaß zu Darstellungen, in denen die Spannung zwischen Präsenz und Absenz ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte – so etwa, wenn wie auf einem Photo von Miklós Erdély zunächst ein Mann auf einem Stuhl und dann ein leerer Stuhl gezeigt werden.¹³ Oder wenn durch lange Belichtungszeiten Aufnahmen von Großstadtstraßen entstanden, auf denen kein Mensch zu sehen war, weil die Passanten für die Aufnahme zu schnell gewesen waren.) Die Alben Auggies sind eine Verräumlichung der (Bewegungs-)Zeit: Zwölf Jahre sind in zwölf Alben abgebildet. Die Makrostruktur des Projekts bestätigt also, daß Bildsequenzen als Modelle der Zeiterfahrung fungieren können.

10 Vgl. dazu: *Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzip in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Mit Beiträgen von Hubertus von Amelungen u.a. Katalog zu einer Ausstellung der Berlinischen Galerie/Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1992.

11 Dazu Beispiele in: *Sprung in die Zeit*, S. 66, 67.

12 Vgl. dazu László Beke: *Das Bild entsteht im Kopf*, in: *Sprung in die Zeit*, S. 19–24, hier: S. 20.

13 Ebd., S. 21f.

(d) Dokumentation

Auggies Alben dokumentieren das Alltagsleben. Damit illustrieren sie auf exemplarische Weise die Dokumentations- und Archivierungsfunktion, die der Photographie seit ihren Anfängen immer wieder zugeschrieben wurde. Schon Henry Talbot verband mit der Photographie die Vorstellung einer Dokumentation dessen, was sich als Folge seiner Zeitlichkeit verflüchtigt, also einer Kompensation des Verschwindens, wie sie von Photographen wie Eugène Atget ja auch tatsächlich in Angriff genommen wurde, indem diese das alte Paris aufnehmen, das gerade dabei war, niedergerissen zu werden.¹⁴ In der Geschichte der Photographietheorien spielt die Idee einer dokumentierenden Konservierung der an sich flüchtigen Realität die Rolle eines wiederkehrenden Leitmotivs – inkompatibel mit anderen, konstruktivistischen Ansätzen, aber folgenreich für die Interpretation wie auch für die Herstellung photographischer Bilder.¹⁵

(e) Alltäglichkeit und Neues Sehen

Insofern Auggie das Alltagsleben darstellt, steht seine Geschichte in einer Beziehung zu phototheoretischen Diskursen, die gerade die Photographie als ein Medium der Darstellung des Alltäglichen würdigt, als Beitrag zur Dokumentierung der alltäglichen Ereignisse und der Alltagsdinge. Diese werden durch ihre Darstellung auf neue Weise entdeckt und nobilitiert.¹⁶ Walter Benjamin hat auf die Beziehung zwischen der Photographie und der Alltäglichkeit aufmerksam gemacht, und viele photographische Projekte verstehen sich als eine entsprechende Auseinandersetzung mit dem Alltagsleben. An diesem haben sich für Benjamin gerade durch die Photographie und den Film neue Aspekte einhüllt; die neuen Bilderzeugungstechniken haben »Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen«.¹⁷

Benjamin, der Mediengeschichte und Wahrnehmungsgeschichte früh und auf programmatische Weise als Funktionszusammenhang begreift, versteht die Modalitäten der Sinneswahrnehmung selbst nicht als ahistorische Konstan-

14 Vgl. Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*. 2. Aufl. München 2010, S. 44.

15 Siegfried Kracauer deutet noch 1960 in seiner *Theorie des Films* Photographie und Film als »unmittelbare« Formen der Aufzeichnung von Realität – und als Medien, welche die äußere Wirklichkeit »retten«. Vgl. den Beitrag Kracauers in Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 4. Aufl. Stuttgart 2001, S. 241–255: »Die Errettung der physischen Realität«. Filme und Photographien geben »Leben im Rohzustand« wieder.

16 Vgl. dazu Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, S. 45.

17 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, S. 471–508, hier: S. 498.

ten, sondern als etwas, das epochenbedingten Veränderungen unterliegt, die auch und gerade durch technische Parameter mitbestimmt werden.¹⁸ Die Photographie bietet aus seiner Sicht ein illustratives Beispiel dafür.¹⁹ Die Photographie wird als ein Medium aufgefaßt, das dem Blick die verborgenen und verdrängten Seiten der alltäglichen Wirklichkeit erschließt. Benjamin spricht vom »optisch-Unbewußten«, um diesen Bereich zu charakterisieren, der dem konventionell geprägten Blick unzugänglich bleibt. Er zieht zumindest eine Parallele zum Unbewußten der Psychoanalyse. Die Kamera erscheint in diesem Vergleich als das Analogon des Analytikers, der tiefer und genauer hinsieht als diejenigen, die an der Oberfläche der Phänomene bleiben und deren Sehen sich an tradierten Mustern orientiert. Benjamins Beispiel sind Passanten und die Art, wie sie gehen; dies findet in Austers Text sein Echo.

(f) Detektivische Blicke

Der »neue«, durch die Photographie sensibilisierte Blick ist ein detektivischer Blick: ein Blick, gleichsam wie mit der Lupe. Bernd Stiegler hat den Topos des Sehens mit der Lupe als einen schon früh geprägten phototheoretischen Topos erörtert.²⁰ Ein Bewunderer der Daguerreotypie im 19. Jahrhundert, John Robinson, schreibt 1839:

Diese Abbildungen sind so vollkommen und treu, daß man bei ihrer Untersuchung mit dem Vergrößerungsglas Details entdeckt, welche man mit bloßem Auge in den Original-Gegenständen nicht bemerkt, die aber, wenn man sie mittels optischer Instrumente in letztern aufsucht, vollkommen damit übereinstimmend befunden werden.²¹

Auggie Wren drückt seinem Gesprächspartner zwar keine Lupe in die Hand, als dieser die Alben betrachten soll, aber es ist dann doch ein analoger Prozeß, der den Erzähler entdecken läßt, was er da eigentlich vor sich hat: Sein Blick vertieft sich, kommt den Bildern näher, zoomt sich gleichsam in sie hinein –

- 18 »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändern sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.« (Benjamin: *Das Kunstwerk*, S. 478)
- 19 In Benjamins Aufsatz über *Das Kunstwerk* sowie in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* (1931) kommt die Idee eines Neuen Sehens prägnant zum Ausdruck; vgl. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S. 368–385.
- 20 Bernd Stiegler: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*, in: Sabine Haupt/Ulrich Stadler (Hg.): *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. Wien 2006, S. 141–159, hier: S. 142–144.
- 21 John Robinson: *Über Daguerre's Photographie und besonders über die Theorie derselben*, in: *Dinglers Polytechnisches Journal* 74 (1839), S. 67–70, hier: S. 67f., zit. nach Stiegler: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 143.

und dann werden ihm Dinge sichtbar, die er vorher nicht gesehen hat. »You're going too fast«, sagt Auggie zu seinem Gast, als dieser zunächst eher achtlos die Alben durchblättert. Es bedarf der Verlangsamung – diese ist das Pendant zur Lupe bzw. deren Ersatz. Wer länger hinschaut, sieht mehr, auch das zunächst Übersene.

(g) Die Großstadt als Schau-Platz und Sujet

Die Großstadt gehörte seit den Anfängen der Photographie zu den beliebtesten Sujets der Photographen, deren Tradition Auggie damit fortsetzt. Gerade die Großstadt bietet Anlaß, sich photographisch mit Zeit und Bewegung auseinanderzusetzen: ist sie doch selbst in hohem Maß durch Tempo und Beschleunigung geprägt. Zudem ist sie seit dem 19. Jahrhundert Schauplatz tiefgreifender Verwandlungen durch Städteplaner und Städtebauer. Diesen Wandel zu dokumentieren, ist wichtiges Ziel berühmter Photopioniere gewesen. Die moderne Großstadtphotographie akzentuiert vor allem die Flüchtigkeit des Lebens, die Entdifferenzierung zwischen Natürlichem und Künstlichem und die Anonymität des Großstadtlebens.²² Zeitgemäß wie die Großstadt sollten die Wahrnehmungsformen sein, mit denen sie erfahren wird – so betonen Theoretiker der Photographie wie Moholy-Nagy und Benjamin.²³

Bereits die frühe Großstadtphotographie versteht sich als Hilfe oder Anleitung zu einem neuen Sehen,²⁴ aber dieser Anspruch prägt auch das Verständnis rezenterer Großstadtphotographie noch. Gerade an Schauplätzen, die durch Vielfalt der Sinneseindrücke, Geschwindigkeit und Technisierung geprägt sind, muß das Subjekt der Erfahrung sensibilisiert werden. Gerade im großstadtspezifischen Bündnis mit dem Vielfältigen, der Technik und ihren Effekten, übernimmt es die Photographie, darauf vorzubereiten bzw. zur neuen, intensiveren Aufnahmefähigkeit der Sinne beizutragen. Wenn das von der Photographie ermöglichte und stimulierte »Neue Sehen« die Erlebnisfähigkeit des Menschen steigert, ja wenn ihn die neue Form des Sehens, die die Photographie lehrt, womöglich erst für das zu Sehende empfänglich macht, dann kann wohl der Erzähler in Austers Geschichte als Musterbeispiel einer solchen durch die Photographie ausgelösten Re-Sensibilisierung

22 Bernd Stiegler faßt den Tenor früher Thesen zur Affinität von Photographie und Großstadt, insbesondere bei Alexander Rodtschenko, so zusammen: »Die Photographie ist diejenige Kunstform, die am besten auf die veränderte Wirklichkeit des Großstadtlebens, der Geschwindigkeit, der Technik eingestellt ist. Gerade der technische Apparat der Kamera erlaubt durch die distanziert-nüchterne Darstellung, durch die notwendige Distanz, durch die experimentelle apparative Cadrierung verschiedener Ansichten eines Gegenstands eine visuelle Neuentdeckung der Welt.« (Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*. 2. Aufl. München 2010, S. 215).

23 Vgl. László Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film*. 2. Aufl. Berlin 2000, S. 32: »Die meisten Menschen unserer Zeit haben die Weltanschauung der Periode primitivster Dampflokomotiven.« (Zit. in: Stiegler: *Theoriegeschichte*, S. 273)

24 Stiegler: *Theoriegeschichte*, S. 214.

gelten: Hat er doch zuerst auf den Photos in den Alben immer nur das gleiche langweilige Sujet gesehen, dann aber durch diese Photos den Sinn für Details und Fülle der Erscheinungen wiederentdeckt. Auster setzt, anders gesagt, einen phototheoretischen Topos in eine Episode um: den von der Großstadt als einem zeitgemäßen Schau-Platz, an dem einen die Photographie dazu anleitet, die Welt visuell auf neue Weise wahrzunehmen.

(h) Das »punctum« des »Gewesenseins«

In seinem für die theoretische Reflexion über Photographie ausgesprochen folgenreichen Essay *La chambre claire* prägt und verwendet Roland Barthes den Terminus »punctum«, um die spezifische Wirkung zu umschreiben, die Photographien auf den Betrachter haben.²⁵ Dabei allerdings verbinden sich in den beiden Teilen seines Essays unterschiedliche Bedeutungen mit diesem Begriff, bzw. dieser verweist auf Verschiedenes. Während es im ersten Teil Bilddetails sind, in der Regel zunächst unauffällige, beiläufige, unkalkulierte, die der Erzähler als das Moment identifiziert, das ihn an den jeweiligen Photos besticht – und zwar auf eine ganz subjektive Weise, die weder zu verifizieren und argumentativ zu begründen, noch zu verallgemeinern ist – erweist sich als das eigentliche »punctum« von Photographien im zweiten Teil etwas anderes: Es ist das »Gewesen-Sein« der abgebildeten Objekte.²⁶

In Austers Beschreibung der Bilder Auggie Wrens spielen sowohl die Bild-Details als Gegenstand der Betrachtung eine Rolle, die an Barthes' Konzeptualisierung des Details erinnert – als auch die Wahrnehmung der zeitlichen Dimension, die den Bildern anhaftet. Gerade als Bestandteile einer Sequenz signalisieren die Photos ja, daß das, was sie jeweils zeigen, »gewesen« ist. Und das Betrachten der Photosequenzen weckt bzw. vertieft den Sinn für die Zeitlichkeit der Dinge – auf eine so bestechende wie schmerzhaft Weise. Vielleicht könnte man sagen, daß der Erzähler in Austers Text eine ähnliche Verschiebung in seinem Fasziniertsein durch die betrachteten Bilder erlebt wie der Erzähler bei Barthes: Zuerst sind es die Details, die ihn fesseln – und dann wird ihm bewußt, daß es mit dem Photoprojekt um die Zeit geht.

25 Vgl. dazu auch Herta Wolf: *Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' ›Die helle Kammer‹*, in: dies. (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt a.M. 2002, S. 89–107, hier: S. 99.

26 Vgl. Roland Berg: *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*. München 2001, S. 278 und 279, unter Hinweis auf Barthes' *Helle Kammer* (S. 205): »Nun weiß ich, daß es noch ein anderes punctum (ein anderes Stigma gibt als das des ›Details‹. Dieses neue punctum [...] ist die Zeit [...]«. – »Was hier punktiert, ist das Wissen um die Zeit, die unausweichliche Gewißheit um die Sterblichkeit.« (Berg: *Ikone des Realen*, S. 279)

(i) Zeiterfahrung, Zeitdarstellung, Zeitmodelle

Die Photographie, nur scheinbar ein Medium, welches das jeweils Dargestellte der Zeit entzieht und Zeit dadurch aus der Darstellung verbannt, hat sich seit ihren Anfängen damit auseinandergesetzt, gerade Zeit zur Darstellung zu bringen. Und gerade an ihr wurde die Medienspezifität solcher Darstellung, die Abhängigkeit dargestellter Zeitverläufe von ihren medialen Voraussetzungen, besonders offenkundig.²⁷

Die Darstellung von Zeit im Medium Photographie beruht auf Kompositionsverfahren; vor allem Sequenzierungen sind solche Verfahren.²⁸ Auggie nimmt – wie erwähnt – eine doppelte Sequenzierung vor: Er produziert seine Photos nach einem bestimmten temporalen Schema (eins pro Tag), und er stellt sie anschließend in Jahresalben zusammen, die sich auf zwölf summieren. Auggie zitiert während der Vorführung seiner Alben eine Zeile von Shakespeare: »tomorrow and tomorrow and tomorrow time creeps on its petty pace«,²⁹ und der Erzähler bemerkt dazu: »I understood then that he knew exactly what he was doing.«³⁰ Der Erzähler bemisst die Zeit fortan in »pictures«: »That was more than two thousand pictures ago.«³¹ Die Darstellung eines bestimmten Ortes zu verschiedenen Zeiten macht ›Zeit‹ sinnfällig, wenn auch – und dies ist entscheidend, obwohl Austers Erzähler darüber hin-

27 »Die Kamera isolierte die flüchtigen Erscheinungen und zerstörte so die Vorstellung, daß Bilder zeitlos seien. Anders gesagt: Die Kamera zeigte, daß die Vorstellung der verrinnenden Zeit nicht trennbar war von der Wahrnehmung des Sichtbaren (ausgenommen bei Gemälden). Was man sah, war davon abhängig, wo man zu welcher Zeit war. Was man sah, verhielt sich relativ zu dem eigenen Standort in Zeit und Raum. [...] Das soll nicht heißen, daß vor der Erfindung der Fotografie die Menschen daran glaubten, jedermann könne alles sehen. Aber die Perspektive organisierte den visuellen Bereich in einer Weise, als sei dies tatsächlich das Ideal. Jede Zeichnung, jedes Gemälde in perspektivischer Darstellung ging davon aus, daß der Betrachter der Mittelpunkt der Welt war. Der Fotoapparat – stärker noch die Filmkamera – zeigte nun, daß es diesen Mittelpunkt nicht gab.« (John Berger u. a.: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek 1974, S. 18; zuerst: *Ways of Seeing*. London u. a. 1972)

28 Vgl. Janos Frecot: *Zweierlei Zeit*, in: *Sprung in die Zeit*, S. 53–57, hier: S. 56: »Um den Ablauf der Bewegung in der Zeit und im Raum ins photographische Bild zu bringen, [...] bedarf es [...] der] Kompositionstechniken, die, ähnlich dem Komponieren eines Musikstücks als in der Zeit sich entwickelndem, sich entfaltendem Klangmaterial, das optische Material entwickeln und entfalten. Es entstehen Bildfolgen im Bild – Vielfachung, Schatten- und Spiegelbilder; der nächste Schritt ist die Sequenz, schließlich der filmisch aufbereitete Ablauf [...].«

29 *Macbeth*, Akt 5, Sz. 5, 19ff.: »To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, | Creeps in this petty pace from day to day, | To the last syllable of recorded time; | And all our yesterdays have lighted fools | The way to dusty death. [...]« Die Zeile wird auch von in einer Short Story von Kurt Vonnegut, William Faulkners *The Sound and the Fury* (1929) und Woody Allens Film *You Will Meet a Tall Dark Stranger* (2010) zitiert.

30 *Auggie*, S. 12.

31 Ebd.

weggeht – auf indirekte, gleichsam ›negative‹ Weise: Die Zeit ist – was der Erzähler aber geflissentlich übergeht – immer zwischen den Bildern.

Auster macht weniger aus Auggie Wrens Projekt, als man sich hätte vorstellen können. Liefße es sich doch in Verbindung bringen zu dem, was Paul Virilio die »Ästhetik des Verschwindens« genannt hat. Wie Virilio (und andere) betonen, gehört das Vertrauen in die Erfassbarkeit der Wirklichkeit, in die Zuverlässigkeit der Wahrnehmungsorgane und die Fixierbarkeit des Wahrgenommenen der Vergangenheit an – bedingt durch den Beschleunigungsprozeß, dem in der technisierten Welt Erfahrung und Datenverarbeitung unterliegen; die Momentphotographie und die sequenzielle Aufnahme werden explizit als Medien genannt, die der »Ästhetik des Verschwindens« korrespondieren.³² Laut Virilio führt die technisch bedingte Beschleunigung aller Wahrnehmungs- und Lebensprozesse zu einer Krise der Zeiterfahrung. Maschinen, nicht die menschlichen Sinne, sind es nunmehr, die über die menschliche Zeitwahrnehmung bestimmen. Im Zusammenhang damit verblaßt und verliert sich schließlich die Idee einer kontinuierlichen und in wiederkehrende Abschnitte wie Stunde, Tag, Monat und Jahr gegliederten Zeit.³³ Inka Graeve schreibt unter Bezugnahme auf Jean-François Lyotard:

Die Vorstellung einer kontinuierlich verfließenden Zeit wird heute durch die Vorstellung einer Zeit abgelöst, die aus Sprüngen und Schnitten besteht. An die Stelle des Zeit- und Raumkontinuums, das schon seit Einsteins Relativitätstheorie an Gültigkeit verloren hatte, tritt das Bild der Diskontinuität, das auch die paradoxe Vorstellung einer Beeinflussung der Vergangenheit durch die Zukunft nicht scheint.³⁴

Eine große Zahl von sequenziell aufgebauten photokünstlerischen Arbeiten setzt sich mit der Idee einer sich verflüchtigenen Wirklichkeit und eines sich auflösenden Raum-Zeit-Kontinuums auseinander; Graeve hat eine Reihe von Beispielen dafür zusammengetragen.³⁵ Auggie Wrens Projekt würde der Form nach in die Serie passen. Er stellt die Zeit dar, er »photographiert Zeit«, und eigentlich ist es eine fragmentierte Zeit, die sich in seinen Photoalben dar-

32 Vgl. *Die Ästhetik des Verschwindens. Fragen an Paul Virilio von Florian Rötzer*, in: *Kunstforum* 108 (1990), S. 200.

33 »Die Wahrnehmung von Wirklichkeit und Zeit«, so schreibt Inka Graeve in Anknüpfung an Virilio und andere Theoretiker einer beschleunigten und zugleich entsubstanzierten Zeiterfahrung, »wird zunehmend von den neuen Technologien bestimmt, die damit aus dem Stadium eines ›Hilfsmittels‹ in das eines ›emanzipierten Gegners‹ des menschlichen Wahrnehmungsvermögens getreten sind.« (Inka Graeve: *Flüchtende Zeit. Über das Schwinden der Dinge aus den Bildern*, in: *Sprung in die Zeit*, S. 41–52, hier: S. 42.

34 Graeve: *Flüchtende Zeit*, S. 42. Das Zitat stammt aus: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl: *Temporale Zäsuren*, in: dies. (Hg.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim 1990, S. 1–16, hier: S. 7.

35 Vgl. Graeve: *Flüchtende Zeit*, S. 42.

stellt – zerrissen in Einzelmomente, die weit auseinanderliegen, immerhin jeweils einen ganzen Tag. Die Bewegungen der Menschen und Dinge, die er offenbar darstellen will, bleiben als solche unsichtbar. Bewegung ist »zwischen« den Bildern, nicht »auf ihnen.

Aber Austers Beschreibung suggeriert Kontinuität, wo man einen Hinweis auf Diskontinuitäten erwarten würde – und dadurch erhält Auggies Projekt bei Auster eine gleichsam prä-postmodernere Akzentuierung als formal vergleichbare photokünstlerische Arbeiten der Postmoderne. Angeblich sieht man auf den Bildern, die an den aufeinanderfolgenden Tagen aufgenommen wurden, ja immer dieselben Leute immer dieselben, nur saisonal und stimmungsbedingt variierten Handlungen vollziehen. Der Betrachter lernt, das sich Wiederholende zu identifizieren. Und die aufgenommene Zeit erscheint als ein Kontinuum. Aus der Perspektive rezenter Phototheoretiker hingegen erzeugen tatsächlich existente photographische Aufnahmen von Passanten, vor allem Großstadtaufnahmen – gewollt oder ungewollt – einen ganz anderen Eindruck: den der Nichtidentifizierbarkeit von Figuren und den der Fragmentierung von Zeit. Bereits auf frühen photographischen Bildsequenzen wird das Verschwinden der Figuren aus dem Bild manchmal förmlich in Szene gesetzt, auf späteren wird daran angeknüpft und die Nicht-Präsenz der Figuren mit künstlerischen Mitteln unterstrichen. Sequenzen von Großstadtpassanten sind in der Photokunst der Tendenz nach Bildfolgen über verschwindende Personen – während Auggie Wren (oder doch der »Auster«, der von Auggies Bildern erzählt) sie immer wiederkehren sieht.

.

Austers Text erinnert nicht nur an verschiedenste »Bilder der Photographie«. Als ein Text über Photographie, Sehen und Erzählen kann er auch als Reminiszenz an die Bedeutung gelesen werden, die die Erfindung der Photographie seinerzeit für das Selbstverständnis des Erzählens und für erzählerische Techniken gehabt hat. Diverse Theoretiker und Schriftsteller des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts betonten die Affinitäten zwischen naturalistischem Schreiben und Photographie.³⁶ Die Realisten und ihre Programmierer fordern dabei zwar von der literarischen Darstellung eine Detailgetreue, die es mit der photographischen Darstellung aufnimmt und sich insofern an der Photographie bemessen lassen muß, aber sie insistieren auf der zusätzlichen Notwendigkeit, das Dargestellte subjektiv zu überformen, es sinnstiftend zu überhöhen, die krude Wirklichkeit als solche also zu verklären. Anders die Naturalisten. Diese orientieren sich an der (vermeintlich) objektiven Sachhaltigkeit der Photographie. Einzelne Naturalisten entwickeln und propagieren einen »Sekundenstil, der auf eine äußerst detaillierte Darstellung der Dinge abzielt.«³⁷ Nicht nur das Bedürfnis nach einer wissenschaftlichen

36 Vgl. dazu insgesamt Sabina Becker: *Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter*. München 2010, insbes. S. 136f.

Genauigkeit dokumentiert sich hier, sondern indirekt wohl auch das Streben nach einer in der detaillierten Aufzeichnung vollzogenen Bewältigung der Zeit. Es ist insbesondere die großstadtspezifische Erfahrung ständiger Beschleunigung, welche den Wunsch nährt, das Flüchtige zu arretieren – wie auf einer photographischen Aufnahme.³⁷

Vielfache Beispiele belegen die impulsgebende Bedeutung, welche die Erfindung der Photographie für die Poetik und literarische Ästhetik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gehabt hat. Die der Photographie zugeschriebene ›exakt abbildende‹ Qualität wurde für viele literarische Autoren (und Literaturtheoretiker) zum Modell literarischen Schreibens. Vor dem Hintergrund dieser Beziehungen zwischen Photographie(-Theorie) und Literaturtheorie gelesen, rückt Austers Photographengeschichte auch in einen poetikgeschichtlichen Kontext ein.

Zu erwähnen bleibt der literaturgeschichtliche Kontext. Denn es gibt noch andere Vorläufer Auggie Wrens bzw. des Austerschen Textes – literarische Vorgängerprojekte des geschilderten Photoprojekts.

(a) Schreiben als minutiöse Aufzeichnung zyklisch verlaufender Zeit: Michel Butor: *Degrés*

Thema von Michel Butors Roman *Degrés*³⁹ (1960) ist zum einen die unaufhaltsam verrinnende Zeit, zum anderen der Versuch, diesen durch Aufzeichnung zu fixieren. Als Erzähler tritt der Lehrer Pierre Vernier auf, der an einem Pariser Gymnasium Geschichte und Geographie lehrt (also Fächer, die es mit der Kartierung der Zeit und des Raums zu tun haben). Das Bewußtsein der Zeitlichkeit aller Dinge begleitet ihn, wenn auch in unterschiedlichen Graden und Abstufungen. Und so sucht er angesichts des trägen Zeit-

37 Dazu Becker: *Literatur im Jahrhundert des Auges*, S. 133: »Die deutschen Naturalisten zielen, ebenso wie Zola mit seinem Konzept eines ›roman expérimental‹, mittels eines fotografischen ›Sekundenstils‹ auf eine minutiöse Schilderung beobachtbarer Abläufe, einschließlich der Handlungen der Figuren; möglichst naturgetreu und objektiv soll empirische Wirklichkeit erfasst werden. Dahinter steht der [...] äußerst moderne Versuch des Naturalismus, Literatur den Naturwissenschaften und die literarische Ästhetik den naturwissenschaftlichen Analyseverfahren anzunähern; zum anderen aber auch die Veränderung der Zeitwahrnehmung und der Wandel der Wahrnehmungsweise, etwa infolge der Technisierung des Sehens durch Fotografie [...].«

38 Nochmals Becker (ebd., S. 134): »[...] der Sekundenstil ist letztlich eine Reaktion auf die Beschleunigung der Lebenswelt. Er lässt sich als eine Form der Arretierung einer dynamisierten Zeit verstehen. [...] Anders als die Arretierungs- und Verzögerungsstrategien des Realismus zielt das naturalistische Verfahren auf die Verbindung von Sekunde und kleiner Zeiteinheit, von Arretierung und Beschleunigung, von Moment und ›blitzartig aufgefasster, nervöser Szene‹ [das Zitat stammt von Paul Ernst; Anm. M.S.-E. [...]].«

39 Michel Butor: *Degrés*. Paris 1960; dt. *Stufen*. Übers. von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1964.

stroms nach Haltepunkten, wählt dabei einzelne Momente als solche Punkte, die innerhalb von komplexen Wahrnehmungs- und Vorstellungsfeldern die Funktion von Brennpunkten übernehmen sollen. Die Zeit soll durch Skandierung und Strukturierung objektiviert werden. Konkret besteht Verniers Projekt darin, den Ablauf eines kompletten Schuljahrs in einer seiner Klassen – einer Sekunda mit dreißig Schülern – minutiös aufzuzeichnen.⁴⁰ Er beginnt mit einer Unterrichtsstunde am 12. Oktober 1954, in der es um die Entdeckung Amerikas geht. Bald stellt sich die Problematik des Unternehmens heraus, da so viele Parameter zu berücksichtigen sind; zu viele Fakten müßten einfließen, und die Beziehungen und Interaktionen zwischen den Gruppenmitgliedern sind allzu komplex. Was wir lesen, ist das Resultat des Projekts. Von Seite zu Seite gewinnt dabei die dargestellte Welt an Komplexität – und dies zunehmend schneller. Am Nullpunkt des Projekts sind zunächst Aufzeichnungsmoment und Gegenstand der Beschreibung (das Jahr der Klasse) noch kongruent. Es erscheint jedoch bald als unmöglich, die in komplex miteinander vernetzten bzw. interferierenden Vorgängen verlaufende Zeit schreibend einzuholen. Und so entsteht ein sich zunehmend verzerrender und ausufernder Kalender. In den Einzelmomenten steckt einfach viel mehr, als sich darstellen läßt; jeder Moment, jedes Detail ist ein unerschöpflicher Anlaß zu Beschreibungen, Kommentaren, Anmerkungen: Einschübe, Zusatzinformationen und andere Ergänzungen unterbrechen immer wieder die Linearität des Berichts, da Vernier alles über den gewählten Gegenstand sagen will.⁴¹

Und so scheitert das Projekt, die Zeit darstellerisch in den Griff zu bringen, zumindest auf der Ebene der fiktiven Diaristenfigur an der Komplexität des Gegenstands; etwas anderes gilt natürlich für den Roman als solchen (der

40 »Das ganze Buch kreist um eine Stunde in einer sechsten Klasse eines französischen Gymnasiums. In der zweiten Woche des neuen Schuljahres, am 12. Oktober 1954, erzählt ein Lehrer seinen fünfzehn- bis sechzehnjährigen Schülern von Christoph Columbus' erster Entdeckungsreise. Rings um diese Kernlektion drängen sich die vorhergehenden, die folgenden und die begleitenden Lektionen. [...] Das gleiche Geschichtsprogramm, das man in einer bestimmten Klasse vermittelt hat, wird man im nächsten Jahr denen vermitteln, die dann das entsprechende Alter erreicht haben werden. Die Sätze winden sich von Echo zu Echo. Zu einer Stunde fügt sich die vorausgegangene Stunde, dann die gleiche Stunde vom Tag vorher, dann selbst die gleiche Stunde am gleichen Tage der vorhergehenden Woche und so fort.« (Michel Butor: *Improvisationen über Michel Butor. Schreibweisen im Wandel*. Übers. von Helmut Scheffel. Graz/Wien 1996, S. 119)

41 Im Rahmen seines Projekts versucht Vernier zunächst, über die ihm noch unbekannt Schüler möglichst viel herauszufinden, analysiert und notiert ihre Verwandtschaftsbeziehungen zu Mitgliedern des Lehrerkollegiums und gruppiert seine Schüler dann nach Graden solcher Verwandtschaft. Als festen Bezugspunkt innerhalb dieses Bezugssystems wählt er seinen Neffen Pierre Eller. Pierre hilft Vernier, indem er ihn mit weiteren Informationen versorgt. Im zweiten Teil tritt er dann selbst als Erzähler auf, charakterisiert sich dabei aber als eine Art Medium Verniers. Seine Mitschüler werden allerdings mißtrauisch und fühlen sich ausspioniert; Pierre bricht das Projekt ab, Vernier erkrankt; erst zwei Monate sind aufgezeichnet worden. Sein Schwager Henri Jouret setzt die Aufzeichnungen fort.

ja das Scheitern zur Darstellung bringt und damit indirekt auch das, woran die Erzählerfigur scheitert). Am Ende des Buchs steht das Bild des Turmbaus von Babel, der zerbrach, als man versuchte, von ihm aus Amerika zu sehen: das Symbol des gescheiterten Versuchs, etwas ›Ganzes‹ zu schaffen. Die Vielfalt der Bedeutungen, die selbst einzelne Wörter annehmen können, hat Butor mit einer Metapher aus dem Bereich der Photographie – der der »Entwicklung« – umschrieben.⁴²

**(b) Sequenzierte literarische Momentaufnahmen eines
Platzes in einer Großstadt – Georges Perec:
*Tentative d'épuisement d'un lieu Parisien***

Während Butor einen Protokollanten der (schulischen) Alltagswelt erfindet und ihm deren detaillierte Darstellung in die Feder legt, tritt Georges Perec selbst in eine entsprechende Versuchsordnung ein. Der Oulipist setzt sich im Oktober 1974 drei Tage hintereinander an die Pariser Place Saint-Sulpice (im 6. Arrondissement) und beobachtet das Geschehen um sich herum – nicht nur das von Menschen verursachte –, um es minutiös und möglichst umfassend aufzuzeichnen.⁴³ Dem vorangegangen war als ähnliches Experiment der *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*. Auch hierbei hatte Perec einen Platz beobachtet, indem er sich sechs Stunden lang im Aufnahmewagen einer Rundfunkgesellschaft aufhielt und alles benannte, was er sah; das Resultat ist dem des *Platz*-Projekts von Saint-Sulpice sehr ähnlich.

Notiert wird vom 18. bis 20. Oktober 1974 an der Place Saint-Sulpice, »was passiert, wenn nichts passiert außer Zeit, Menschen, Autos und Wolken«. ⁴⁴ In Abständen von etwas mehr als einer Stunde und über mehrere Tage hinweg wird registriert, was der Beobachter an seinem jeweiligen Standpunkt sieht. (Anders als Auggie Wren wechselt Perec zwar zwischen seinen Momentaufnahmen den Standort, bleibt aber stets an der Place Saint-Sulpice.) Mit dem *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen* geht es Perec explizit

42 Butor schreibt in *Improvisationen über Michel Butor*, Degrés sei deshalb ein so guter Buchtitel, weil das Wort so vieldeutig sei; analoges gelte für »marches«. »Mein Buch ist so etwas wie eine im photographischen Sinne verstandene Entwicklung dieses semantischen Reichtums. Ich habe mich bemüht, innerhalb des Buches dem Titel alle vom Wörterbuch unterschiedenen Bedeutungen zu geben.« (Butor: *Improvisationen*, S. 118)

43 Georges Perec: *Tentative d'épuisement d'un lieu Parisien* (1975), dt.: *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen*. Übers. von Tobias Scheffel. Konstanz 2010. Zu diesem Projekt gibt es bei Perec diverse parallele Unternehmen, so den *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année 1974* (in: *L'infra-ordinaire*), den *Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir*, den *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*.

44 Perec: *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen*, S. 9.

darum, das Alltägliche, Unscheinbare, bedeutungslose darzustellen – wie es gerade in der Großstadt normalerweise übersehen wird.

Es gibt viele Dinge an der Place Saint-Sulpice, zum Beispiel: ein Rathaus, ein Finanzamt, ein Polizeikommissariat, drei Cafés [...] [Es folgt eine über einen ganzen Absatz gehende Liste; Anm. M.S.-E.]. Ein Großteil, wenn nicht die meisten Dinge sind beschrieben, inventarisiert, fotografiert, erzählt oder zahlenmäßig erfasst worden. Meine Absicht auf den folgenden Seiten war es eher, das Übrige zu schildern: das, was man im Allgemeinen nicht notiert, das, was nicht bemerkt wird, was keine Bedeutung hat, das, was passiert, wenn nichts passiert außer Zeit, Menschen Autos und Wolken.⁴⁵

Als literarisches Pendant zu Auggie Wrens Photoalben entstehen bei Perec Listen, die jeweils datiert sind. Er registriert; jede (in der Benennung ja implizierte) Interpretation ist auf ein Minimum reduziert. Es bleibt dem Leser überlassen, ob er zwischen den Notaten der einzelnen Momente Verbindungen herstellen oder gar Geschichten zu den genannten Personen und Objekten imaginieren will. Dazu eingeladen wird er durch den Text jedenfalls nicht. So beispielsweise heißt es im ersten Eintrag:

Das Datum: 18. Oktober 1974
 Die Zeit: 10 Uhr 30
 Der Ort: Tabac Saint-Sulpice
 Das Wetter: Trockene Kälte. Grauer Himmel. Vereinzelt Aufklaren.
 Entwurf eines Inventars einiger der unmittelbar sichtbaren Dinge:
 Buchstaben des Alphabets, Worte: ›KLM‹ (auf der Tasche eines Spaziergängers), ein Großbuchstaben-›P‹, das auf den Parkplatz hinweist; ›Hôtel Récamier‹, [...].
 Zeichen und Symbole: Pfeile unter dem ›P‹ der Parkplätze oder Tiefgaragen [...], mindestens vier Einbahnstraßenschilder [...].
 Ziffern: 86 (oben auf einem Autobus der Linie 86 [...])
 Flüchtige Slogans: [...]
 Erde: festgestampfter Kies und Sand. [...]
 Bäume [...]
 Fahrzeuge [...]
 Menschen
 Eine Art Basset
 Ein Brot (eine Baguette)
 Ein Frisécé der teilweise aus einem Einkaufskorb herauslugt.⁴⁶

Weitere Einträge folgen am 18.10. ab 12.40, ab 15.20, ab 17.10, am 19.10. ab 10.45 und ab 12.30, sowie am 20.10. ab 11.30 und ab 13.05 Uhr. Die Einträge umfassen stets eine Sequenz von Seiten mit reinen Registrierungen. An Skurrität wie an Systematik kann Perecs Projekt es mit dem der Austerschen Photographenfigur aufnehmen. Und auch hinsichtlich der (unausgesprochenen) Thematik: In der Abfolge der datierten Listen von gesehenen Objekten wird

45 Ebd.

46 Ebd., S. 10f.

Zeit auf indirekte Weise greifbar – einfach dadurch, daß daran erinnert wird, wie sie vergeht.

Eine kurze Bilanz: Auster präsentiert eine Montage aus phototheoretischen, poetikgeschichtlichen und literarischen Reminiszenzen. Eine gewisse Analogie besteht zwischen Auggies Alben und dem Austerschen Pastiche: In beiden Fällen trifft der Sammler ein Arrangement aus Fundstücken, die ihm vom Verlauf der Zeit zugetragen werden. So vielfältig die Bezüge des Textes zu Themen, Theoremen und Topoi der Phototheorie sind – es geht Auster nicht wirklich um die Photographie und um die Frage, was sie ist, was sie leistet und wie sie wahrgenommen wird, sondern es geht ihm ums Erzählen; darauf verweist bereits der Titel des Textes, der auf ein erzählerisches Genre, die Weihnachtsgeschichte, Bezug nimmt. Daß die Photographie bei Auster nicht im Zentrum des Interesses steht, bestätigt übrigens auch die Art, wie er seinen Text in der englischen und deutschen Buchausgabe illustrieren läßt. Ist das Büchlein in seiner deutschen Fassung immerhin mit Photographien ausgestattet – die allerdings zum Inhalt der Erzählung nur in einer locker-assoziativen Beziehung stehen, insofern sie die winterliche Großstadt New York zeigen –, so ist die amerikanische Ausgabe mit Graphiken illustriert, die rein ornamentale Funktion haben und als Ergänzung eines Textes übers Photographieren merkwürdig wirken.

Passend dazu, daß sich Auster wohl doch mehr fürs Erzählen als für die Photographie interessiert, betrachtet der Erzähler die Figuren auf den Photos als Stoff zu möglichen Geschichten («as if I could imagine stories for them») – ganz anders als der Listenschreiber Perec. Auf eine versöhnliche (man möchte fast sagen: weihnachtliche) Weise werden die gerade mit der Photographie verbundenen Irritationen der Zeiterfahrung, wie sie im Mittelpunkt rezenter Phototheorien stehen, überspielt und durch die Form der Erzählung kompensiert: Erstens weil Auggies Photoprojekt mit seinem Irritationspotential Teil einer Geschichte ist – und zwar einer Geschichte, die der Erzähler und Schriftsteller »Auster« schreibt, weil er sich darauf eingelassen hat, eine Weihnachtsgeschichte zu schreiben.⁴⁷ (Und da ist es ein Glück, daß er von Auggie eine Geschichte geliefert bekommt.) Und zweitens, weil erzählerisch zum Kontinuum gefügt wird, was gar kein Kontinuum ist: die von Auggie Wren dargestellte Zeit – und die beiden Etappen von Auggies eigener Geschichte, die Diebstahlepisode und die Phase des Photoprojekts.⁴⁸

Der zweite Teil von Austers Text handelt im wesentlichen vom Erzählen, und zwar auf eine ziemlich konventionelle Weise. »Auster« soll eine typische Geschichte (eine Weihnachtsgeschichte) schreiben. Auggie Wren verhilft

47 Vgl. dazu auch das Interview im Booklet zur Hörbuch-Fassung der Erzählung: »Ich wollte etwas schreiben, was man eine sentimentale Weihnachtsgeschichte nennen könnte«. Paul Auster im Gespräch mit Denis Scheck. Hamburg 2000.

ihm zu dieser Geschichte. Die Vorgeschichte des Albumprojekts (Weihnachtsabend, Diebstahl der Kamera) ist übrigens nur mäßig gut: sentimental – und nicht besonders glaubwürdig. Was wir lesen, ist eine (wir dürfen oder sollen vermuten: absichtsvoll) beliebig erscheinende, vom Erzähler nach eigenen Angaben »gefundene« Weihnachtsgeschichte – und das paßt dann allerdings doch immerhin zum Thema Kontingenz.

Weihnachtsgeschichten gehören in eine zyklische Zeitordnung, in eine Welt, in der sich alles wiederholt, in der Zeit meßbar ist und sich rundet, in der die Zwölfzahl – Zahl der Monate, Zahl der Alben – herrscht. Als Teil einer Weihnachtsgeschichte aufbereitet, verliert nicht nur das Projekt Auggie Wrens, sondern auch Austers Geschichte seiner Begegnung mit dem skurrilen Photographen an Brisanz. Autoreferenziell, wie bei Auster üblich, ist *Auggie Wren's Christmas Story* eine gleichsam negativ durch ihre Beliebigkeit charakterisierte Weihnachts-Geschichte, die von der Entstehung ihrer selbst aus einer beliebigen Weihnachtsgeschichte erzählt. In dieser Hinsicht stimmig, verschenkt sie allerdings allerlei Möglichkeiten, die sich aus der Thematisierung des Photographierens hätten ergeben können.

Literatur

- Auster, Paul: *Auggie Wren's Christmas Story*. New York 1990.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a.M. 1985.
- Becker, Sabina: *Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter*. München 2010.
- Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S. 368–385.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, S. 471–508.
- Beke, László: *Das Bild entsteht im Kopf*, in: *Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzip in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Mit Beiträgen von Hubertus von Amelnunx u.a. Katalog zu einer Ausstellung der Berlinischen Galerie/Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1992, S. 19–24.
- Berg, Roland: *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*. München 2001.
- Berger, John u.a. [= Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb, Richard Hollins]: *Seben. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek 1974.

- 48 Durch die Beschreibungsweise der Bilder wird Kontinuität suggeriert, denn der Erzähler beschreibt die Bilder so, als sehe er wirkliche Bewegungen von Passanten. Er geht darüber hinweg, daß selbst Großstadtpassanten, die außerordentlich feste Lebensrhythmen haben, kaum als Protagonisten einer »kontinuierlich« photographierten Geschichte in Frage kommen. Zugespitzt gesagt: Auster macht aus dem »Passanten« als einem phototheoretisch signifikanten Sinnbild des verschwindenden Referenten den Passanten als Wiedergänger.

- Butor, Michel: *Degrès*. Paris 1960, dt.: *Stufen*. Übers. von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1964.
- Butor, Michel: *Improvisationen über Michel Butor. Schreibweisen im Wandel*. Übers. von Helmut Scheffel. Graz/Wien 1996.
- Die Ästhetik des Verschwindens*. Fragen an Paul Virilio von Florian Rötzer, in: *Kunstforum* 108 (1990), S. 200.
- Frecot, Janos: *Zweierlei Zeit*, in: *Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzip in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Mit Beiträgen von Hubertus von Amelunxen u.a. Katalog zu einer Ausstellung der Berlinischen Galerie/Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1992, S. 53–57.
- Graeve, Inka: *Flüchtende Zeit. Über das Schwinden der Dinge aus den Bildern*, in: *Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzip in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Mit Beiträgen von Hubertus von Amelunxen u.a. Katalog zu einer Ausstellung der Berlinischen Galerie/Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1992, S. 41–52.
- »Ich wollte etwas schreiben, was man eine sentimentale Weihnachtsgeschichte nennen könnte«. Paul Auster im Gespräch mit Denis Scheck, in: Booklet zum Hörbuch: Paul Auster: *Auggie Wrens Weihnachtsgeschichte*. Gelesen von Christian Brückner und vom Autor. Hamburg 2000.
- Kracauer, Siegfried: *Die Errettung der physischen Realität*, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 4. Aufl. Stuttgart 2001, S. 241–255.
- Perec, Georges: *Tentative d'épuisement d'un lieu Parisien* (1975), dt. *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen*. Übers. von Tobias Scheffel. Konstanz 2010.
- Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt a.M. 2006.
- Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*. 2. Aufl. München 2010.
- Stiegler, Bernd: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*, in: Sabine Haupt/Ulrich Stadler (Hg.): *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. Wien 2006, S. 141–159.
- Talbot, William Henry Fox: *The Pencil of Nature*. London 1844, dt. Übers.: *Der Zeichenstift der Natur*, in: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt a.M. 1981, S. 45–89.
- Tholen, Georg Christoph/Michael O. Scholl (Hg.): *Temporale Zäsuren*, in: *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim 1990, S. 1–16.
- Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzip in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Mit Beiträgen von Hubertus von Amelunxen u.a. Katalog zu einer Ausstellung der Berlinischen Galerie/Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1992.
- Wolf, Herta: *Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' »Die helle Kammer«*, in: dies. (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt a.M. 2002, S. 89–107.

