

Marina Ortrud M. Hertrampf

PHOTOTEXT – TEXTPHOTO: Photographische Schreibweise in den postmodernen Romanen von Patrick Deville

Einführung

„Durch Kreuzung oder Hybridisierung von Medien werden gewaltige neue Kräfte frei, ähnlich wie bei der Kern-Spaltung oder der Kern-Fusion“¹, schreibt McLuhan und spricht damit ein zentrales Thema bei der Frage danach an, welche Wechselbeziehungen literarischer Text und Photographie miteinander eingehen können und welche literarischen Kräfte – oder weniger pathetisch ausgedrückt – welcher literarische Mehrwert erreicht und welche Funktionen dadurch erzielt werden können. Mit dem Aufspüren, Beschreiben und Interpretieren von medialen Grenzüberschreitungen zwischen Literatur und Photographie wird ein derzeit sehr produktives Forschungsthema bearbeitet. Dies zeigt sich an der relativ großen Anzahl neuer und neuester Arbeiten zur Intermedialität einerseits und zum Wechselverhältnis von Literatur und Photographie andererseits.² Dieses in der Literaturwissenschaft relativ neue Interesse an der Photographie steht in engem Zusammenhang mit dem Wandel theoretischer Diskurse, den man als *iconic, imagic, pictorial* bzw. *visual turn*³ bezeichnet hat und vor dessen Hintergrund sich eine medien- und kulturwissenschaftliche „(Wieder)Entdeckung“ des „alten“ Mediums beobachten lässt. Dieser – ja man könnte sagen – ‚*photographic turn*‘

¹ Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*, aus dem Englischen von Meinrad Amann, Düsseldorf u.a.: Econ 1968, 58.

² Pionierarbeit in diesem Forschungsbereich leistete Erwin Koppen mit seiner Monographie *Literatur und Photographie*, Stuttgart: Metzler 1987. Für neuere Forschungsarbeiten seien hier nur wenige Titel exemplarisch genannt: Irene Albers: *Photographische Momente bei Claude Simon*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2002; Susanne Blazejewski: *Bild und Text: Photographie im autobiographischer Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002; Annika Spieker: *Der doppelte Blick. Photographie und Malerei in Emile Zolas Rougon-Macquart*, Heidelberg: Winter 2008 und Swet-Patrik Strom: *Photographia in Poesis*, Frankfurt/M.: Lang 1998.

³ Zu den *turns* siehe: Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2006.

fürte auch innerhalb der literaturwissenschaftlichen Intermedialitätsforschung zu einer starken Zunahme von Arbeiten zum Themenbereich Literatur und Photographie.

Angesichts dieser Entwicklung mag die Frage nach der Relevanz und dem Innovationspotenzial einer weiteren Studie zu diesem Themenbereich – zumindest auf den ersten Blick – durchaus berechtigt erscheinen. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich allerdings, dass das Forschungsgebiet noch lange nicht erschöpfend erarbeitet ist und sich gerade im Vergleich zu Studien des filmischen Schreibens eine große Asymmetrie abzeichnet. Das Forschungsdefizit im Bereich Literatur und Photographie zeigt sich zum einen in literaturhistorischer Hinsicht – so gibt es kaum Studien zur Postmoderne –, und zum anderen – und das ist sehr viel gravierender – in methodischer Hinsicht: So besteht beispielsweise ein beträchtlicher Mangel an präziser Begrifflichkeit und terminologischen Differenzierungen. Die Gründe dieser Leerstelle liegen zweifelsohne in den Schwierigkeiten der Abgrenzung des Photographischen vom Filmischen. Als „Baustein für die Medien des 20. Jahrhunderts“⁴ ist die Photographie – wie McLuhan hervorhebt⁵ – konstituierender Bestandteil des Films, der jedoch durch die Dimension der Bewegung als einzeln nachweisbares, statisches Medium zugunsten der dynamischen Bilderfolge verschwindet. Bei Modellen der *écriture cinématographique* wird die Photographie daher auch nur als Teilaspekt des Filmischen aufgefasst. Medial betrachtet, liegt der Bezug zwischen literarischen und filmischen Erzähltechniken also sehr viel näher, so teilt der dynamisch-darstellende Film – im Gegensatz zur statisch-zeigenden Photographie – mit Erzähltexten eine deutlich narrative Grundkonstruktion. Dennoch oder gerade deshalb erscheint es eine besonders interessante Herausforderung, sich diesem Problem zu stellen und eine Fokussierung auf das Medium Photographie vorzunehmen. Ausgangspunkt dieser Unternehmung ist folglich die These, dass neben der filmischen auch eine spezifisch photographische Schreibweise existiert, die sich, trotz großer struktureller Nähe, von ihr abheben lässt. Die mediale Nähe der beiden visuellen Medien legt dabei zugleich nahe, dass die photographische Schreibweise *per se* kein Gegenmodell zu Konzepten des filmischen Schreibens darstellen kann, sondern als komplementärer Ansatz zu verstehen ist. Theoretisch-methodisches Grundgerüst der

⁴ Scheurer zit. nach Walter Uka: „Foto“, in: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Grundwissen Medien*, München: Fink ⁴2000, 221-238, hier 221.

⁵ McLuhan verweist hierauf, wenn er feststellt, dass der „Inhalt“ jedes Mediums immer ein anderes Medium ist“ (1968, 14).

photographischen Schreibweise bilden daher auch einige neuere Studien zum Verhältnis von Literatur und Film bzw. Photographie.⁶

Mediale Vorbemerkungen für ein Konzept photographischer Schreibweise

Die Entstehung der Photographie lässt sich nicht auf die Entdeckung einer einzigen Person reduzieren, vielmehr hat man es mit einer Vielzahl von Photopionieren zu tun. Nach Niépces ersten Erfolgen im Jahre 1826 und der Weiterentwicklung durch Daguerre wurde das neue Medium nach seiner öffentlichen Bekanntmachung im Jahre 1839 bis zur Jahrhundertwende ein regelrechtes Modemedium. Doch gleichzeitig löste die Photographie in keinem anderen Land derart heftige Reaktionen im literatur- und kunstästhetischen Diskurs aus wie in Frankreich.⁷ Die anfängliche Skepsis einer Reihe von französischen Autoren wie z.B. Baudelaire verliert sich Anfang des 20. Jahrhunderts. Insbesondere in der literarischen Moderne entdecken viele Autoren, etwa Breton, das für ihr literarisches Schaffen bereichernde Potenzial der Photographie. Die Rezeptionsgeschichte der Photographie zeigt zudem, dass diese keineswegs immer nur als Medium zur Reproduktion des Realen betrachtet wurde, sondern ihm gerade um die Jahrhundertwende auch die Fähigkeit zugeschrieben wurde, das dem menschlichen Auge Unsichtbare sichtbar zu machen, man denke hier etwa an die Ektoplasma-Photographien spiritistischer Zirkel. In der postmodernen Diskussion wird die Photographie – wie bei Baudrillard⁸ – häufig als Fiktion oder Simulakrum verstanden.

In theoretischer Hinsicht kann von der Prämisse ausgegangen werden, dass Photographie ein in sich heterogenes und definatorisch nur schwer zu

⁶ Siehe z.B.: Albers (2002); Blazejewski (2002); Giulia Eggeling: *Mediengeprägtes Erzählen: Aspekte der Medienästhetik in der französischen Prosa der achtziger und neunziger Jahre*, Stuttgart: Metzler 2003; Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung*, Heidelberg: Winter 1996; Irina Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen: UTB 2002; Dagmar Schmelzer: *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman der 20er Jahre. Azorín, Benjamín Jarnés und der Film*, Tübingen: Narr 2007; Christian von Tschilschke: *Roman und Film: Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen: Narr 2000.

⁷ Vgl. Udo Schöning: „Photographie und Literatur: diskursanalytische Bemerkungen zu einem Zusammenhang von Technik und Kunst in Frankreich um 1850“, in: Dietrich Briesemeister/Axel Schönberger (Hrsg.): *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*, Berlin: Domus Ed. Europaea 1998, 713-729.

⁸ Vgl. Jean Baudrillard: *Simulacres et Simulation*, Paris: Galilée 1981.

bestimmendes Medium darstellt, das mannigfaltige theoretische Zugänge erlaubt, ja sogar einfordert. Grundsätzlich lassen sich zwei große Traditionen der Phototheorie erkennen⁹: Zum einen die realistische und zum anderen die kulturrelativistische Richtung, deren unterschiedliche Auffassung auf die jeweilige Konzentration auf das Produktions- respektive das Rezeptionsmoment sowie auf die unterschiedlichen zugrunde gelegten Zeichenmodelle zurückzuführen sind. Zu nennen sind zum einen die phänomenologische Phototheorie von Bazin, Kracauers These der mechanisch-technischen Reproduktion der Wirklichkeit und Benjamins Theorien des Auraverlustes und der Sichtbarmachung des Optisch-Unbewussten und zum anderen die mediensoziologischen und kulturkritischen Herangehensweisen wie die von Freund, Flusser oder Sontag sowie die semiotischen Theorien etwa von Pierce und Eco.¹⁰ Den entscheidendsten Einfluss übte aber zweifelsohne Barthes' phänomenologisch-semiotischer Ansatz aus, in dem er die medialen Paradoxien der Photographie hervorhebt und die *message photographique* als stets duale Verkoppelung von Denotation und Konnotation definiert. Die besondere Wirkung eines Photos wird ihm zufolge erst durch das zufällige, unkodierte Element – er nennt dies *punctum* – ausgelöst, das zu dem kodierten Element – dem *studium* –, das einen durchschnittlichen Affekt hervorruft, hinzutritt.¹¹

Um die Photographie trotz ihrer paradoxen Eigenheiten begrifflich fassbar zu machen, wird auf der Grundlage der performativ-semiotischen Theorien von Schaeffer und Dubois ein definitorischer Minimalkonsens postuliert¹²: Photographie oder präziser das photographische Dispositiv muss als komplexes System in seiner prozessualen Gesamtheit, d.h. unter Einbeziehung aller Phasen der Photographie von der Genese bis zur Rezeption, betrachtet werden. Das photographische Zeichen wird dabei primär als indexikalischer Signifikant verstanden, der zudem ikonische und gegebenenfalls auch symbolische Merkmale aufweisen kann.

⁹ Einen umfassenden Einblick bieten: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelunxen (Hrsg.): *Theorie der Photographie I-IV*, München: Schirmer/Mosel 1979/1980/1983/2000.

¹⁰ Zur Theoriegeschichte des Mediums siehe einführend die Überblicksdarstellung von Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Fink 2006.

¹¹ Vgl. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard/Seuil 1980 und „Le message photographique“, in: ders.: *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*, Paris: Seuil 1982 [1961], 9-24.

¹² Philippe Dubois: *L'acte photographique et autres essais*, Paris: Nathan 1990 [1983]; Jean-Marie Schaeffer: *L'image précaire*, Paris: Seuil 1987.

Das Konzept photographischen Schreibens gründet auf dem integrativen Intermedialitätskonzept von Paech¹³, das den Aspekt der Mediendifferenz in den Mittelpunkt rückt und damit Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form folgt: Werden Medien als voneinander unterschiedene und unterscheidbare Formen verstanden, so impliziert dies zugleich, sie entsprechend ihrer jeweiligen Medialität und Materialität zu untersuchen. Dabei zeigt die vergleichende Medienbetrachtung, dass Literatur und Photographie nicht einfach in einer schematischen Binäropposition einander gegenübergestellt werden können. Es bestehen zwar sehr wohl einige kategoriale Ähnlichkeitsbeziehungen, doch bezüglich ihres Zeichenmaterials sowie deren Anordnung und Funktionsweise bestehen medial verankerte Spannungsverhältnisse, die vor allem in der Motiviertheit bzw. Arbitrarität und der geringen bzw. hohen Kodiertheit ikonischer bzw. symbolischer, also sprachlicher Signifikanten liegen. Eine der wesentlichsten Gemeinsamkeiten, die zugleich die Schnittmenge im Sinne des kleinsten gemeinsamen Nenners zwischen Literatur und Photographie darstellt und damit von essentieller Bedeutung für eine theoretisch solide Basis des Konzeptes des photographischen Schreibens ist, liegt in der zeitlichen Dimension: Entgegen der allgemeinen Annahme wird unter Rekurs auf Berger die These vertreten, dass die Photographie einen narrativen Kern besitzt.¹⁴ Für Barthes liegt die mediale Besonderheit, das Noema der Photographie, in seiner paradoxen Zeitverfasstheit, in dem *Ça-a-été*¹⁵, d.h. darin, dass das Abgebildete zum Zeitpunkt der Entstehung der Photographie präsent gewesen sein muss. Die photographierte, immortalisierte Gegenwart ist in der photographischen Re-Präsentation abwesend. Diese temporale Janusköpfigkeit der Photographie bringt Amelunxen in seiner Formulierung „Die aufgehobene Zeit“ auf den Punkt¹⁶: Einen Augenblick immortalisierend isoliert die Photographie einen Moment aus dem Zeitkontinuum und hebt damit die Zeitlichkeit gleichsam auf, denn ohne die Referenzpunkte vorher und nachher gibt es keine Zeit. Und dennoch eröffnet gerade die Doppelgesichtigkeit des Mediums ein weiteres Paradoxon, denn jede Photographie „zeigt“ auch Zeit, hebt sie wie ein Souvenir auf.

¹³ Joachim Paech: „Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in: Jörg Helbig (Hrsg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Erich Schmidt 1997, 14-30.

¹⁴ John Berger/Jean Mohr: *Eine andere Art zu erzählen*, übersetzt von Kyra Stromberg, München: Hanser 1984, hier: 279.

¹⁵ Barthes (1980, 120).

¹⁶ Hubertus von Amelunxen: *Die aufgehobene Zeit*, Berlin: Nischen 1988.

Metaphorisch gesprochen ist die Photo-Zeit eine Zeit der Aufhebung im doppelten Sinne: Der photographische Abzug hebt Zeit durch die archivierende Einschreibung der Zeit-Spur in das Trägermaterial für die Nachwelt auf. Zugleich hebt die Photographie den Zeitfluss auf und ersetzt ihn durch *traces photographiques*. Allein aufgrund dieser raum-zeitlichen Dimension der photographischen Spur ist es möglich, die implizit bestehenden erzählenden Strukturen der Photographie in den Blick zu bekommen.

Das Konzept der photographischen Schreibweise

Bei der Konzeption des Analysesystems zur photographischen Schreibweise erscheint es sinnvoll, von einem weit gefassten Modell auszugehen. Das Modell der photographischen Schreibweise untergliedert sich daher – entsprechend der materiellen Erscheinungsform der zu untersuchenden Werke – in zwei unterschiedliche Grundtypen: Erstens in die monomediale photographische Schreibweise, die photographische Momente in reinen Sprachtexten meint, und zweitens in die bimediale photographische Schreibweise, die bei Photo-Text-Kombinationen vorliegt. In Anlehnung an die von Rajewsky vorgeschlagene Dreigliederung des Großkomplexes Intermedialität ist das Modell so konzipiert, dass zwischen den drei Kategorien Transformation und Transposition als Formen monomedialer und Medienkombination als Form bimedialer photographischer Schreibweise unterschieden wird.¹⁷ Das Verständnis von ‚Schreibweise‘ basiert dementsprechend auf einer medialen Erweiterung des von Barthes entwickelten ‚écriture‘-Begriffs: Er betont das ‚Wie‘ des Schreibens und wurde bereits von Paech und Tschiltschke zu einer medienübergreifenden Kategorie ausgeweitet.¹⁸ Anders ausgedrückt bezieht sich die Bezeichnung ‚écriture‘ im Rahmen des Modellkonzeptes nicht mehr nur auf sprachlich-stilistische Aspekte, sondern zugleich auch auf die mediale und materielle Gestaltung des literarischen Gesamttextes. Das ‚Wie‘ fragt also auch danach, wie das Gesamtwerk komponiert ist, darunter fallen die ästhetische Sprachgestaltung, die ‚Schreibweise‘ im engeren Sinne, ebenso wie die Art und Weise der ‚Vertextung‘ altermedialer Zeichensysteme, also die Frage danach wie beispielsweise konkrete Photographien mit dem Sprachtext zu einer Gesamttextur

¹⁷ Vgl. Rajewsky (2002, 15-18).

¹⁸ Vgl. Roland Barthes: *Le degré zéro de la littérature suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris: Seuil 1953. Zur Begründung des Begriffs als medienübergreifende Kategorie siehe Paech (1997, 174) und Tschiltschke (2000, 84-88).

verwoben werden und welche Auswirkungen dies für die „Schreibweise“ im engeren Sinne hat. Diese Entscheidung ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass die Möglichkeit der Medienkombination einen wesentlichen Unterschied zur filmischen Schreibweise und damit eine spezifische Eigenheit der photographischen Schreibweise darstellt.

Da im Rahmen des vorliegenden Forschungsabrisses lediglich auf die monomediale photographische Schreibweise eingegangen wird, erfolgen an dieser Stelle auch keine weiteren Ausführungen zur bimedialen photographischen Schreibweise. In Bezug auf die monomediale photographische Schreibweise wird ein relativ eingeschränktes Verständnis von Intermedialität zugrunde gelegt, denn es handelt sich nicht um Medienkombinationen und nur selten um tatsächliche Medienwechsel (photographische Ekphrase), sondern vornehmlich um sprachliche Gestaltungsweisen literarischer Texte, die sich in ihrer Monomedialität und Einkanaligkeit über den Sprachzeichenkode manifestieren. Untersucht wird das Trägermedium Sprache auf deautomatisierende Interferenzerscheinungen hin, die bei der Transposition des materiell abwesenden photographischen Referenzmediums entstehen.¹⁹ Die monomediale photographische Schreibweise beruht auf dem Paradoxon der Intermedialität: Das Medium Photographie, das in der Photographie selbst nicht als Medium wahrnehmbar ist, wird als ästhetische Form sichtbar, wenn ihre Strukturen auf das literarische Medium übertragen werden. Da die Photographie also selbst verschwinden muss, um das Photographische im Sprachtext zur Erscheinung zu bringen, ist sie im monomedialen, gedruckten Sprachtext materialiter zwangsläufig immer nur als Abwesende anwesend und manifestiert sich für den Rezipienten nur noch als sprachliches Modellierungsverfahren im Modus des „Als-ob“, also in Form quasi-photographischer Spuren. Der Eindruck photographischer Präsenz beruht konsequenterweise allein auf einem, dem ‚*effet de réel*‘ von Barthes²⁰ vergleichbaren *effet photographique*, also auf der Wirkung

¹⁹ Der ursprünglich linguistische Begriff der ‚Interferenz‘ bezeichnet hier in Anlehnung an Scholler literarische Deautomatisierungseffekte, die auf sprachliche Nachahmung und Teilreproduktion photographischer Strukturelemente zurückzuführen sind; Dietrich Scholler: ‚Digitale Rückkopplung: zur Darstellung der neuen Medien in Giuseppe Calicetis ‚Tagebuchcollage‘ Pubblico/Privato 0.1, mit einem methodischen Vorspann zu Problemen der Intermedialität‘, in: Jörg Dünne (Hrsg.) et al.: *Internet und digitale Medien in der Romanistik: Theorie – Ästhetik – Praxis. Philologie im Netz*, Beiheft 2/2004, 184-213; unter: <http://web.fu-berlin.de/phn/beiheft2/b2t13.htm> (27.08.07).

²⁰ Vgl. Roland Barthes: ‚L’effet de réel‘, in: ders.: *Œuvres complètes II*, hrsg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1994 [1968], 479-484.

bestimmter literarischer Verfahren, die beim Rezipienten einen Illusionseffekt des Photographischen hervorrufen.

Da sich der quasi-photographische Visualisierungsgehalt erst aus dem Zusammenwirken rezeptorischer, semiotisch-struktureller und fiktional-inhaltlicher Elemente ergibt, sind neben der formalen Seite des Schreibens ebenso inhaltliche, stoffliche wie motivisch-thematische Aspekte eines Textes zu berücksichtigen. Die photographische Schreibweise selbst ist folglich als Simulation photographischer Arbeit im nicht-photographischen Medium zu verstehen. In eine konkrete Erzähltextanalyse können alle Textelemente eingehen, wobei erst dann legitimerweise von photographischer Schreibweise gesprochen werden sollte, wenn mehrere Textdimensionen inter(re)ferenzielle²¹ Phänomene aufzeigen – vereinzelt Nennungen des Wortes ‚Photographie‘ allein berechtigen noch nicht von einer *écriture photographique* zu sprechen. Treten hingegen nicht nur Mediennennungen, sondern zugleich Photo-Text-Interferenzen auf der Makro-, Diskurs- und Mikrostrukturebene auf, sind die Kriterien der Referenzialität, Kommunikativität und Strukturalität erfüllt. Liegen außerdem Metabezüge vor, sind auch die Kriterien Autoreferenzialität und Dialogizität erfüllt. Nach Pfister können sprachliche Bezüge auf ein Altermedium grundsätzlich auf den Dimensionsebenen Allgemeinheitsgrad, ästhetische Strukturtiefe, Direktheitsgrad, Reichweite sowie Intensitätsgrad auftreten.²² Zusammenfassend kann man die transpositorische photographische Schreibweise als mehr oder weniger komplexes, kofunktional angelegtes Zusammenspiel explizit und implizit markierter System- und Einzelphotoreferenzen verstehen. Den Systeminterferenzen, d.h. den strukturellen Medientranspositionen, kommt die wichtigste Rolle zu, in ihnen fallen höchster Allgemeinheitsgrad, größte ästhetische Strukturtiefe und höchste Reichweite zusammen. Wird die Photographie zur strukturellen Folie des gesamten Textes, so erreicht der Intermedialitätsgrad bei gleichzeitiger Zunahme der Häufigkeit und Länge photographischer Spuren im Gesamttext maximale Intensität.

²¹ Die Verwendung des Begriffs ‚Inter(re)ferenz‘ verweist auf die Doppelstruktur transpositorischer Verfahren, die einerseits durch explizite Referenzen auf der Textoberfläche und andererseits durch stilistische Nachahmungsverfahren in der textuellen Tiefenstruktur erfolgen können.

²² Vgl. Manfred Pfister: „Konzepte der Intermedialität“, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität*, Tübingen: Niemeyer 1985, 1-30.

Patrick Deville und die photographische Schreibweise

Zusammen mit Autoren wie Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz und Marie Redonnet zählt Patrick Deville zu dem Teil postmoderner französischer Romanciers, die in den 80er Jahren zu schreiben beginnen und in Opposition zum *nouveau roman* mit innovativen Schreibverfahren experimentieren. Aufgrund ihrer deutlichen Auseinandersetzung mit dem theorielastigen *nouveau roman* eignet sich der von Jochen Mecke eingeführte Begriff ‚roman nouveau‘ zur Bezeichnung ihrer Werke besonders gut, hebt er doch die Verbindung und zugleich die Umkehr der Ästhetik des *nouveau roman* hervor.²³ Daneben spricht man im Zusammenhang mit den genannten Schriftstellern vom ‚literarischen Minimalismus‘²⁴ und nimmt dabei Bezug auf die bewusst eingenommene, inszenierte Geste eines vermeintlichen Nicht-Schreiben-Könnens. Obwohl es sich um keine literarische Schule handelt, ähneln sich die Autoren hinsichtlich des spielerischen, oft bildhaft-oberflächlichen Umgangs mit Sprache, der starken medialen Durchdringung ihrer Texte und ihrer Poetik des Inauthentischen.²⁵ Devilles Romane unterstreichen diesen Schein der Oberflächlichkeit durch „versprachlichte“ Photographien und thematisieren so eines ihrer wichtigsten Strukturmerkmale.²⁶ Besonders aufschlussreich für die Untersuchung photographischer Schreibweise scheinen Devilles Romane aber auch deshalb zu sein, weil er nicht nur Amateurphotograph, sondern auch Verfasser von medienkombinatorischen Photo-Texten ist.²⁷

²³ Vgl. Jochen Mecke: „Le degré moins deux de l’écriture: zur postliterarischen Ästhetik des französischen Romans der Postmoderne“, in: Vittoria Borsò (Hrsg.): *Die Moderne der Jahrhundertwende(n)*, Baden-Baden: Nomos 2000, 402-438.

²⁴ Zur minimalistischen Schreibweise siehe: Fieke Schoots: „Passer en douce à la douane“. *L’écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam u.a.: Rodopi 1997.

²⁵ Siehe hierzu: Nicole Brandstetter: *Strategien inszenierter Inauthentizität im französischen Roman der Gegenwart. Marie Redonnet, Patrick Deville, Jean-Philippe Toussaint*, München: Meidenbauer 2006; Eggeling (2003); Manfred Flüge: *Die Wiederkehr der Spieler. Tendenzen des französischen Romans nach Sartre*, Marburg: Hitzeroth 1992; Dorothea Schmidt-Supprian: *Spielräume inauthentischen Erzählens im postmodernen französischen Roman. Untersuchungen zum Werk von Jean Echenoz, Patrick Deville und Daniel Pennac*, Marburg: Tectum 2003.

²⁶ Wolfgang Asholt: *Der französische Roman der 80er Jahre*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.

²⁷ Z.B.: Patrick Deville: *La Tentation des armes à feu*, Paris: Seuil 2006; ders.: „Esquina Tacón“, in: *Beaux-Arts Magazine* 240 (Mai 2004), 46-47; ders.: *Transcaucase express*, Saint-Nazaire: M.E.E.T. 2000.

Im Weiteren sollen nun einige Verfahren transpositorischer photographischer Schreibweise anhand der folgenden Romane von Patrick Deville vorgestellt werden: *Cordon-bleu*, *Longue vue*, *Le feu d'artifice*, *La femme parfaite* und *Ces deux-là*.²⁸

Devilles Romane weisen unzählige intramediale Bezüge zu den unterschiedlichsten literarischen Werken auf, besonders häufig klingen allerdings Formelemente des *nouveau roman* an. Dabei werden aber weder die zugrunde liegenden programmatischen, ästhetischen und ideologischen Aspekte des Schreibens noch deren Kritik als gültig anerkannt. Andererseits werden diese jedoch auch nicht negiert, sondern vielmehr stilistisch unterboten. Was dadurch entsteht, sind durchaus selbstironische Parodien, die in ihrer Bedeutung spielerisch offen bleiben und keine sinnverdichtende Funktion mehr anbieten.²⁹ Vielmehr handelt es sich um sinnenleerte Reminiszenzen einer sich gleichzeitig ironisch davon distanzierenden Haltung. Der Schein der Eincollagierung trägt also. Metaphorisch gesprochen können selbst solche intramedialen Spuren als „photographische“ Reproduktionen betrachtet werden.

Sehr viel interessanter noch sind allerdings Anspielungen und Verweise auf medienkombinatorische Hybridtexte, da gerade diese eine gewisse Stütz- und Markierungsfunktion für Systeminter(re)ferenzen tragen. Wenn in CDL (92) beispielsweise von der „belle captive“ die Rede ist, so kann dies als impliziter Verweis auf Robbe-Grillet's Picto-Roman *La Belle Captive* (1975) betrachtet werden.³⁰ Die zahlreichen onomatopoetischen Wiedergaben von Lauten zeigen noch einen ganz anderen Bereich intermedialer Bezüge auf, der z.B. in LV deutlich wird, als Körberg und sein Wegbegleiter Liffey-Ramirez zusammen unterwegs sind: „Dans les lauriers derrière eux pépiaient des pouillots, kluip, kluip, kluip. Clac, clac, clac, le clignotant de la Jeep claquait [...]“ (90). Die Nähe zu bimedialen paraliterarischen Formen wie Comic oder Photroman tritt hier deutlich hervor. Vielfach werden in Devilles Romanen auch stereotype

²⁸ Patrick Deville: *Cordon-bleu*, Paris: Minuit 1987 (= CB); ders.: *Longue vue*, Paris: Minuit, 1988 (= LV); ders.: *Le feu d'artifice*, Paris: Minuit 1992 (= FDA); ders.: *La femme parfaite*, Paris: Minuit 1995 (=FP); ders.: *Ces deux-là*, Paris: Minuit 2000 (= CDL).

²⁹ Bezüglich der Funktion solcher Einschreibungen setzt sich der *roman nouveau* vom Roman der Moderne ab (vgl. Mecke 2000).

³⁰ Diese Deutung erscheint plausibel, da Deville ganz bewusst an den seinerseits zur Tradition erstarrten *nouveau roman* anknüpft. Die Anspielung liegt auch insofern nahe, als Robbe-Grillet die Thematik des Sehens und der objektiven Abbildung zu einer strukturbildenden Komponente seiner *école du regard* machte und mit medienkombinatorischen Formen (z.B. *ciné-roman*) experimentierte.

Motive und Klischeebilder paraliterarischer Romanformen wie Liebes-, Spionage-, Abenteuer- oder Kriminalroman mitverarbeitet; die damit provozierten Erwartungen des Lesers werden dann allerdings mitnichten eingelöst.³¹

Bei dem Vergleich der Romane fallen die unzähligen inhaltlichen, thematischen, motivischen und textstrukturellen Ähnlichkeiten zwischen den Werken auf. So spielt beispielsweise in allen Romanen das Sehen eine zentrale Rolle: An dem, was die Erzähler und Protagonisten betrachten bzw. photographieren, welcher Art von Dingen und welchen Personen ihre voyeuristischen Blicke gelten, zeigt sich ihr Interesse am äußeren (An-)Schein. Ferner lassen sich eine Reihe von werkinternen Referenzen ausmachen. In FDA (22) erfolgt eine Anspielung auf CB, während der Titel „Feu d’artifice“ in FP gleich zweimal reproduziert wird (FP 62, 134) und wie bereits in CB (67) trifft man auch in LV (24) auf ein Kindermädchen namens Lady Hariett. Die Mannigfaltigkeit kotextueller Referenzen wie die bewusste Reproduktion inhaltlicher, thematischer, motivischer und stilistischer Elemente lässt sich als implizite Systeminter(re)ferenz charakterisieren. Vor allem in der Reduktion mikrostruktureller Konstituenten und verwendeter Bilder kann der Versuch einer medialen Annäherung an die limitierte Zeichenauswahl der Bildsprache gesehen werden. Überdies ahmen diese kotextuellen Wiederholungsverfahren die beliebige Reproduzierbarkeit des photographischen Materials nach und thematisieren die allgegenwärtige Präsenz meist der Werbung dienender Photographien, die aufgrund des Gewöhnungseffektes schon nach Kurzem ihre Besonderheit einbüßen. Bei erneutem Auftreten werden diese dann als bekannte Bilder lediglich noch registriert und bauen quasi automatisch eine bestimmte Erwartungshaltung auf. Doch in Devilles subversivem Spiel wird diese Erwartung nur selten auch tatsächlich eingelöst.

Explizite Nennung, Thematisierung und die relativ häufige Verwendung des Motivs der Photographie sowie die narrative Darstellung des Aktes des Photographierens oder des Betrachtens von Photographien, stellen wichtige Komponenten der photographischen Schreibweise dar. Sie dienen vor allem der Akzentuierung expliziter sowie der Markierung

³¹ Man kann hierin eine implizite Textgenrereferenz zum *roman-photo* sehen. Die besondere Bedeutung von äußeren Eindrücken sowie die daraus resultierende Aussparung psychischer Durchleuchtung der Figuren, die häufig von Seiten der Kritik als Oberflächlichkeit und Belanglosigkeit festgehalten wird, kann als implizite Systemreferenz zum Photoroman interpretiert werden. Elemente dieses Genres finden sich in der Banalität, Klischeehaftigkeit und der Flachheit der auf Statussymbole fixierten Protagonisten.

impliziter tiefenstruktureller Systeminter(re)ferenzen. Photographien und photographische Reproduktionen sind in Devilles Romanwelten selbstverständliche Bestandteile einer visuell orientierten Gesellschaft, die von bunten Werbephotos geprägt ist (vgl. z.B.: FP 152). Photographien gelten gleichermaßen als wissenschaftliche Referenz wie z.B. in medizinischen Abbildungen (CB 72) oder als Beweis- und Identifikationsmittel, z.B. in Ausweispapieren (FP 32, 39, 41) und zu Spionagezwecken (CB 34, 120 und CDL 14, 69). Ferner dienen sie als Erinnerungsstütze in Form von Urlaubsphotos (LV 44, 77) und Klassenphotos (FDA 68). Bei jeder Nennung handelt es sich um fikionalisierte Photographien. Es gilt jedoch zwischen den rein fiktiven, intradiegetischen Photos und den fikionalisierten „realen“, d.h. extradiegetisch existierenden Bildern zu unterscheiden, denn hier liegt genau genommen ein zumindest bedingter Medienwechsel vor. Um eine explizite Photogruppenreferenz handelt es sich z.B. in LV, wo die Pose eines wütenden Ehemanns mit Hilfe eines extradiegetischen Photos illustriert wird: „[...] une position qu'on vit prendre à Lénine, sur une photo célèbre“ (LV 35). Durch die rein punktuelle Indikation eines Photos wird eine deskriptische Leerstelle produziert, der insofern eine Appellfunktion innewohnt, als sie einen Anknüpfungspunkt für das medial gestützte Bildgedächtnis des Lesers bildet. In den Nennungen reduziert sich der authentische Blick der Figuren bzw. des Erzählers zum bloßen Echo, denn er ist zweifach gefiltert, bezieht er sich doch auf einen fremden Blick eines Photographen auf eine nicht selbst wahrgenommene Realität.

Jede Nennung thematisiert zugleich das Medium selbst, manchmal wird die Thematisierung allerdings besonders ausgeführt. So wird in FDA der Akt des Photographierens mehrfach handlungsstrukturell umgesetzt. An die Darstellung einer Szene, in der sich der Ich-Erzähler und Lucille mit Hilfe der Selbstauslösefunktion photographieren lassen, schließt eine indirekt-diskursive Thematisierung an: Von dem in regelmäßigen Abständen ausgelösten Blitzlicht geblendet, erklärt der Erzähler die Wirkungsweise der (Ver-)Blendung durch gleißend helles Sonnenlicht (FDA 134-136). Die intradiegetische Darstellung der Entwicklung von Einzelphotos als rein statisch fixierte Immobilisierung eines Moments hin zum bewegten Bild thematisiert photographische Verfahren und weist zugleich, in Form eines indirekten metafikionalen Diskurses, auf die textstrukturelle Gestaltung der Passage hin. Nennungen von einzelnen intradiegetischen Photographien gewinnen dann an struktureller Bedeutung, wenn sie leitmotivisch verwendet werden. In LV etwa sind es die Photos von Stella und in FP ist es das Sepiabild des Vaters.

Thematisiert wird in diesen Fällen das für die Photographie typische Potenzial, die Grenze des Todes überschreiten zu können bzw. all das zu bewahren, was vergangen, verloren oder abwesend ist. Dadurch, dass die Protagonisten abwesende Personen suchen, die in den besagten Photographien zwar (noch) sichtbar, aber physisch nicht (mehr) präsent sind, thematisieren diese Texte auf der Handlungsebene ein fundamentales Wesenselement der Photographie.³²

Geometrisches Vokabular und topographische Angaben vermitteln den Eindruck möglichst präziser Raum- bzw. Bilderfassung. Durch die relativ distanzierte, nüchterne Sprecherhaltung wird versucht, Komponenten des Zeichenmaterials in Sprachzeichen zu transponieren. Fast schon übermarkiert ist diese Form mikrostrukturell erzeugter Systeminter(re)ferenz bei der Kombination von Einzelphotonennung, photographischem Vokabular und inhaltlicher Bildbeschreibung wie in der Passage, in der Paul das Photo seines Vaters betrachtet:

A l'époque où il y avait à Alexandrie des palmiers à l'horizon, un jardin qu'on devinait à l'arrière-plan, une branche d'eucalyptus sans doute sur la droite, un banc public à lattes de bois et de ferronneries blanches, un jeune homme en costume blanc lui aussi, à moins que le procédé photographique ne fût pas à même de restituer des teintes plus complexes, beige, ou coquille d'œuf. (FP 22)

Wie hier sticht die massive Häufung z.T. ungewöhnlicher Farbadjektive auch in allen anderen Texten Devilles ins Auge. Die Akkumulation verschiedener Produkte und Markennamen ist ein Verfahren, das in FDA zu einem regelrechten Markenspektakel kulminiert. Die Nennung konkreter Artikel verfügt über ein gewisses Visualisierungspotenzial: Sofern der Rezipient die genannten Erzeugnisse kennt, hat er ein bestimmtes mentales Bild davon, das durch die Nennung evoziert wird. Dies trifft besonders dann zu, wenn der jeweilige Markenname als Schriftzug auf einem Produkt erscheint und reproduziert wird: „une fille en sweatshirt *Fruit of the Loom*“ (FDA 47). Die quasi-photographische Spur wird hier mittels der typographischen Markierung deutlich hervorgehoben.

Die einfachste sprachlich reproduzierbare Form von Photomotiven ist die, bei der auch auf dem impliziten Referenzphoto sprachliche oder mathematische Zeichen wiedergegeben werden. Zwar weist die optisch-graphemisch markierte „photographische“ Spur den höchstmöglichen intermedialen Umsetzungsgrad auf, d.h. die in den Sprachtext eingeschriebene Spur ist eine weitgehend identische, wenn auch nur

³² Vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie*, 17. Aufl., Frankfurt/M.: Fischer 2006, 22.

simulierte Wiedergabe der zugrunde liegenden (virtuellen) Photographie. Freilich ist es lediglich die hohe Markierungsdichte auf der Reduktionsstufe, die die zumeist nicht mit einer expliziten Nennung einer speziellen Photographie oder dem Prozess des Photographierens verbundenen photographischen Spuren signalisiert. Insofern handelt es sich in diesen Fällen auch um Systemreferenzen, bei denen allgemeine Kategorien der Photographie transponiert werden. Die Beschreibung des Ausblicks aus einem Hotelfenster in FDA fungiert als markierende Rahmung der darauf folgenden „Sprachphotos“: „Il a déplié une chaise devant la fenêtre et s’est assis: vue sur des gratte-ciel au lointain, des ponts aériens. L’enseigne au néon d’une station pour bateaux clignotait juste en bas – ESSO ESSO ESSO ESS...“ (151). Ganz offensichtlich gibt sich Deville nicht damit zufrieden, zu beschreiben, dass die einzelnen Buchstaben der Leuchtreklame nach und nach aufblinken und so integriert er ein Momentbild, das zu der einleitenden linguistischen Markierung noch typographisch hervorgehoben wird. Dass das vierte Wort noch unvollständig ist, verdeutlicht den fragmentarisierenden Charakter der den Augenblick fixierenden Photographie. Eine andere Verfahrensweise liegt vor, als Rosy und die als La Guêpe verkleidete Juliette in einem Spielsalon an Glücksspielautomaten spielen, bei denen eine bestimmte Symbolkombination gewinnt. In einem parenthetischen Einschub erfährt der Leser: „(Insert coin – Citron – Banane – Orange: tout perdu)“ (FDA 111). Deville nutzt die spontane und unbewusst ablaufende mentale Visualisierung des menschlichen Gehirns für sein Verfahren quasi-photographischer Einschreibungen: Hört oder liest man z.B. den Begriff ‚Zitrone‘, so sieht man automatisch sein individuelles prototypisches Vorstellungsbild einer Zitrone vor sich. Die evozierten Prototypenbilder entsprechen in hohem Maße photographischen Wiedergaben von den normalerweise stark vereinfachten Bildsymbolen auf Spielautomaten. Das photographische Element liegt dabei in dem objektiven Konstatieren. Die elliptische Reihung vermittelt den Eindruck einer nüchternen Bilanz: Eine bestimmte Bildkombination zieht bestimmte Konsequenzen nach sich, die – ähnlich einer mathematischen Gleichung – durch den Doppelpunkt abgesetzt und akzentuiert wird: „Cerise – Cerise – Cerise: trente-six jetons“ (FDA 111). Zwei Lesarten bieten sich an: Einerseits repräsentieren die graphischen Zeichen die mechanisch-gleichförmigen Zeitabstände zwischen den nacheinander zum Stillstand kommenden, einzeln photographierten Bildsymbolen sowie dem sich daran anschließenden Erscheinen des Gewinns und dessen photographischer Fixierung. Die Linearabfolge entspricht dann dem chronologischen Ablauf der

Photosequenz, d.h. das Satzganze entspricht einer Abfolge von vier Einzelbildern zwischen denen jeweils Leerstellen liegen. Andererseits können die graphemischen Zeichen auch als abstrahierende und vereinfachende Bildzeichen gelesen werden, die die Oberfläche des Geräts repräsentieren. So verstanden, simuliert die Satzeinheit ein Gesamtbild der jeweils erscheinenden Bildsequenz des Spielautomaten. Diese Deutungsweise bietet sich vor allem bei dem letzten Spielergebnis an, das nach Einschub einer anderen Episode als Einzelabschnitt steht: „Fraise – Fraise – Framboise“ (FDA 112). Die Ellipsen thematisieren explizit den Zeitaspekt der Photographie und ahmen gleichzeitig die Kadrierung des photographischen Bildes nach.

Permanente Bewegung, Unruhe und eine chaotisch anmutende Welt, in der Orte so schnell gewechselt werden wie Personen- und Zeitbezüge, prägen Devilles Romane. Die Romanfiguren erstreben hingegen einen Zustand idealer Ruhe, sie wollen die Zeit fixieren, Ordnung schaffen und einen Zustand stabilen Gleichgewichts erreichen. Ihre relative Passivität entspricht ihrem Streben nach Bewegungslosigkeit. Unterschwellig ist die Dialektik von Bewegung und Stillstand, von Raum und Zeit zentrales Thema aller Romane – ein Thema, das aufs engste mit der Photographie verbunden ist. In den meisten der thematisierenden Erwähnungen liegen direkte bzw. indirekt-diskursive Referenzen vor. Die Möglichkeit der Fixierung und Bewahrung von Zeit und Bewegung mit Hilfe der Photographie wird in FDA thematisiert. Juliette versucht die im Zeitfluss bewegte Welt in Sakkaden, d.h. in einer deutlich verlangsamten Abfolge einzelner Momentaufnahmen, wahrzunehmen (FDA 111-112):

Debout sur le trottoir, elle fixait le paysage dans son ensemble avec une extrême attention, le passage des voitures, la marche des piétons, le vol des oiseaux et se concentrait jusqu'à l'hypnose puis fermait les yeux. Lorsqu'elle les rouvrait, tout était immobile sur une photographie en relief, un cycliste incliné défiant la pesanteur, les passants une jambe en l'air comme des statues, un enfant en léviation au-dessus de son skate-board. [...] Elle battait des paupières et la photo s'animait (la durée dilatée de l'arrêt sur image n'avait représenté pour tous les autres qu'un vingt-quatrième de seconde).

In der Parenthese wird angesprochen, dass die Photographie einen winzigen Augenblick aus dem Zeitkontinuum herausbricht. Zeitlichkeit, die überhaupt erst durch den Bezug zu einem Vorher und Nachher entsteht, bildet die Photographie nicht ab, ebenso wenig Bewegung, die sich in Raum und Zeit erstreckt. Der Klammerzusatz betont somit ein wesentliches Merkmal der Photographie, nämlich die Tatsache, dass sie etwas zeigt, dass

im Zeitkontinuum nie sichtbar war. Die sprachliche Interferenz verdeutlicht ihrerseits, dass die Übersetzung stets nur das verfremdete Bruchstück eines anderen Fragments sein kann. Die einzelnen Bildinhalte treten so in loser enumerativer Reihung parataktisch nebeneinander, die Bezüge der Einzelbilder zueinander bleiben hingegen ausgespart. So zerfallen Devilles Romane in episodische und heterogene Szenenfragmente: In LV vermittelt die Detailfülle besonders dann den Eindruck völliger Unordnung, wenn kleinste Objekte als quasi-photographische Detailaufnahmen dargestellt und als zu den Handlungsszenen gleichrangige Segmente behandelt werden. Dies erfolgt etwa in der „Zigarettenpapier-Episode“ (LV 12), die sich direkt zwischen zwei Handlungssequenzen schiebt und inhaltlich an eine Szene (einen Absatz weiter oben) schließt, in der Skoltz eine leere Zigarettenpackung wegwirft. Handlungsträger dieser Kurzszene ist das weggeworfene Zigarettenpapier, das ein heraneilendes Huhn täuscht.

Der Überblendungseffekt von realen und mentalen Bildern, von Wahrnehmung und Imagination, von Sein und Schein setzt den von Roland Barthes formulierten Aspekt der „irrealen Realität“ des Photographischen strukturell um.³³ Der Wechsel von Raum-Zeit-Ebenen wird zuweilen sehr deutlich markiert: Bei Körbergs Ankunft in dem Ort seiner alten Liebe erkundigt sich Körberg nach dem Hotel White-House und sucht es dann auf:

La chaleur qui montait noyait les contours et la route semblait inondée, tremblotante, mais Körberg reconnut au premier coup d'œil l'ancien White-House. Devant l'hôtel, des terrasses plantées de tamaris et de mimosas, protégées par des palisades de canisses, accompagnaient l'escalier en pierre jusqu'à la plage encombrée de baraques, et percée d'un bassin de mise à flot. Stella et lui sortent du club nautique construit contre la falaise, à une extrémité de la plage. (Cette image est en noir et blanc dans son souvenir.) (LV 40)

Das Wiedererkennen löst in Körberg eine plötzlich einsetzende Vergegenwärtigung einer vergangenen Szene aus: Markiert wird der Wechsel der Zeitebene durch den Tempuswechsel von den konventionellen Erzähltempora (*passé simple* und Imperfekt) zum Präsens, dem Tempus der besprochenen Welt (Weinrich). Mit dem demonstrativen Hinweis auf das Statisch-Bildhafte der Szene („cette image“) imitiert eine explizite Markierung des „photographischen“ Charakters. Die deutliche Zeitmarkierung („noir et blanc“) realisiert die Komponente Farbigkeit und signalisiert zusätzlich noch die Photohaftigkeit der Einschreibung. Der

³³ Vgl. Barthes (1980, 176-177).

Klammerzusatz, der als linguistisches Addendum des Erzählers die intermediale Spur auf geradezu lächerliche Weise mehrfach markiert, enthält somit zwei explizite Photoreferenzen.³⁴

Die vorgestellten Reproduktionsmöglichkeiten photographischer Eigenschaften erzeugen stets einen paradoxen Effekt, denn immer unterstreichen sie ihre eigene sprachliche Medialität. Diverse stilistisch-rhetorische und graphisch-visuelle Gestaltungsweisen lenken die Leseraufmerksamkeit auf die Textoberfläche und betonen so die Sprachlichkeit und die ikonische Qualität des Schrift- und Druckbildes. Ironischerweise hebt dieses Verfahren aber gerade nicht den erreichten Transponierungsgrad hervor, sondern verweist gerade entgegengesetzt dazu auf die mediale Nichtübersetzbarkeit der Bildzeichen in die Zeichen der Sprache, in der jeweils nur einzelne Grundstrukturen simuliert werden können. Der Einsatz sprachlich nachgeahmter Photographien betont die zweifache Filterung der Wahrnehmung: Der Erzähler beschreibt photographische Wirklichkeitsabbildungen, um die Realität zu beschreiben, dabei versucht er gleichzeitig das Medium selbst mit sprachlichen Mitteln abzubilden. Die aus diesem Versuch resultierenden Stilbrüche erzeugen einen Effekt, den Christian von Tschilschke als ‚medialen Ironieeffekt‘ bezeichnet.³⁵ Dieser verdeutlicht, dass es eben gerade nicht darum geht, das Medium zu einer objektiven Realitätsabbildung oder aber als Authentizitätsbestätigung zu nutzen. Weiter zeugt das Verfahren der ironisierten Medialität davon, dass weder die Photographie noch die literarische Wirklichkeitsrepräsentation mimetisch sein können, beide Verfahren vermögen stets nur zu simulieren.

Schlussfolgerungen

Die betrachteten Romane enthalten keine materiellen Photographien, noch weniger sind sie Photographien. Und doch zeigt sich, dass die Verwendung photographischer Referenzen in Devilles Werken weit über die bloße Visualisierung des Sprachtextes hinausgeht: Die Bedeutung der Photographie beschränkt sich in den untersuchten Texten nicht allein auf

³⁴ Das Schwarzweißphoto signalisiert natürlich nur klischeehaft Vergangenheit und ist als ironisch verwendete Markierung des Zeitbezugs aufzufassen. Deville verwendet das phototechnische Verfahren der Schwarzweißphotographie statt der gewohnten Zeitangaben. Damit erfolgt ein indirekt-diskursiver Intermedialitätsverweis, der das visuelle Reproduktionsmedium als ein der Literatur ebenbürtiges kulturelles Medium anerkennt.

³⁵ Tschilschke (2000, 237).

die motivische Ebene, sondern manifestiert sich – zumindest stellenweise – als Simulation auch auf der diskurs- und mikrostrukturellen Ebene. Dabei fällt allerdings auf, dass die photographische Schreibweise in keinem von Devilles Werken in Reinform vorliegt, wie es etwa in den Romanen Robbe-Grilletts der Fall ist. Hatte die photographische Schreibweise in der Poetik des Sehens des *nouveau roman* noch symbolische Funktion, so erscheinen ihre Funktionen bei Deville ganz andere zu sein. So erfüllt sie beispielsweise durchaus referentielle Funktion, allerdings thematisiert diese in den betrachteten Werken vor allem den Aspekt des Verlusts und Verschwindens des Realen in der zur Realität gewordenen Simulation, in der die Photosujets selbst bloß noch kernlose Hüllen, Zeichen ohne Referent sind.³⁶ Das Vorgaukeln von Realität und der (falsche) Authentizitätsanspruch der Photographie unterstreichen zugleich nur umso prägnanter die Scheinhaftigkeit und die Differenz der photographischen zur natürlichen, kontinuierlichen Realitätserfassung. Die Auflösung der psychologisch erfassten Subjektivität und der Authentizität des einmaligen Originals, die sprachlich-literarische Darstellung der Sinn-Dekonstruktion, der inauthentisch, zuweilen plump anmutende Schreibstil sowie ironisierte Medientranspositionen machen deutlich inwieweit sich die photographische Schreibweise auch dazu eignet, Aspekte des so genannten „postmodernen Lebensgefühls“ abzubilden. Insofern weist Devilles nicht unironische Verwendung der photographischen Schreibweise symptomatische Funktion auf – doch ist Vorsicht geboten, denn stellen die Texte nicht gerade die Inauthentizität reproduzierter Photographien in einer von Simulakren beherrschten Realität dar? In der Tat scheint sich am Ende doch wieder alles nur im Kreise zu drehen: Was bleibt ist weder die existentielle Suche nach Sinn und Erkenntnis, noch ernste, soziokulturelle Kritik, sondern das ironische, ja selbstbelächelnde Formspiel im Modus des ästhetisch-formalen Understatements, das einer Art Poetik der Unterbietung zu folgen scheint. Die beherrschende Einflusskraft der omnipräsenten visuellen Medien wird in Devilles Romanen weder negiert noch kritisch verdammt, vielmehr wird das Medium Photographie funktionalisiert und in den Dienst des Schreibens gestellt. Ganz unpräzise und ohne jeden Absolutheitsanspruch integriert Deville daneben paraliterarische Gattungen, wodurch er den ästhetischen Wert seiner Romane bewusst beschneidet. Diese Entliterarisierung scheint allerdings nicht aus freien Stücken zu erfolgen, sondern resultiert einerseits

³⁶ Vgl. Baudrillard (1981); Hubertus von Amelunxen: „Aneignung und Simulakrum. Die Einholung des Anderen in der Photographie“, in: Alain Busine/Emmanuel Watteau (Hrsg.): *Photographie – Littérature*, Mannheim: Médusa-Médias 1995, o.S.

wohl vielmehr aus der literarischen Vorgeschichte und andererseits aus dem unausweichlichen Zwang des literarischen Feldes in einer Welt literarisierter Massenmedien, von denen sich die Literatur als autonomes Medium nur noch durch eine Schreibweise des Minusgrades behaupten kann. Und dies gilt auch für die Verfahren photographischen Schreibens: Im Gegensatz zu der in der Moderne praktizierten, man möchte sagen, „seriösen“ Form der photographischer Schreibweise, erscheint die bei Deville eingesetzte photographische Schreibweise nurmehr als allegorische Parodie. Die vorliegenden „versatzstückartigen“ Simulationen photographischer Strukturen in visueller Abwesenheit des Mediums können folglich als eine subtile Spielart des postliterarischen *roman nouveau* gelesen werden.³⁷

³⁷ Vgl. Jochen Mecke (2000) und ders.: „Le roman nouveau: pour une esthétique du mensonge“, in: *lendemains*, Winter 2002, 97-116.