

„Bilderkampfgebiet“ – Visuelle Repräsentationen von Krieg und Terror in Kathrin Röggla's *really ground zero* und Sabine Grubers *Daldossi* oder *Das Leben des Augenblicks*

David Österle

ABSTRACT: When photography becomes a topic in literature, the question of how the processes of visual perception are translated into language automatically gains in importance. To this end, two literary works will be examined below that deal with war, terror, and their aftermath, staging the intermedial relationship between image and text in completely different ways: Kathrin Röggla's narrative essay "really ground zero," published in 2001, which seeks to capture photographically and literarily the events and media discourse in the aftermath of the terrorist attacks of 9/11, and Sabine Gruber's novel *Daldossi* oder "Das Leben des Augenblicks," published in 2016, which explores the moral and aesthetic possibilities and limits of war photography. The aim is to examine the functionalization behind the access to visual material, but also the risks that the integration of visual discourses entails for the medium of literature.

KEYWORDS: Photography, Intermediality, War and Terror, Kathrin Röggla, Sabine Gruber

„Anders als ein geschriebener Bericht, der sich, je nach seiner gedanklichen Komplexität, seinem Kontext und seinem Wortschatz, an einen größeren oder kleineren Leserkreis richtet, verfügt ein Foto nur über eine einzige Sprache und ist im Prinzip für alle bestimmt.“ (SONTAG 2005: 27) So schreibt Susan Sontag in ihrem buchfüllenden Essay *Das Leiden anderer betrachten* mit Blick auf die demokratischen Rezeptionsbedingungen der Kriegsfotografie. Folgt man Sontags Befund, dann sind die Fotografin und der Fotograf weitaus besser dafür geeignet, ihre unmittelbare Augenzeugenschaft von Krieg, Terror und Leid künstlerisch zu mediatisieren als jene, die auf das gedruckte Wort setzen. Weil

die Aufzeichnung von einer Maschine besorgt wird (SONTAG 2005: 35), verbürgt die Fotografie Authentizität sowie höchste Präzision und Univozität in der Frage der Mimesis.

Dort, wo die Fotografie in literarischen Werken zum Thema wird und das Sprecher-Subjekt mitunter selbst zum Fotografen wird, dort gewinnt willkürlich auch die Frage nach den Modi der Übersetzung von Sehprozessen in Sprache an Bedeutung. Dazu sollen im Folgenden zwei literarische Arbeiten in den Blick genommen werden, die sich mit Krieg, Terror und deren Nachwirkungen beschäftigen und dabei den intermedialen Bezug von Bild und Text auf völlig unterschiedliche Weise inszenieren: Kathrin Röggla 2001 erschienener erzählerischer Essay *really ground zero*, der die Ereignisse und den medialen Diskurs im Anschluss an die Terroranschläge von 9/11 fotografisch und literarisch einzufangen sucht und Sabine Grubers 2016 veröffentlichter Roman *Daldossi oder Das Leben des Augenblicks*, der sich mit den moralischen und ästhetischen Möglichkeiten und Grenzen der Kriegsfotografie auseinandersetzt und dabei selbstreferentiell nach der politischen Wirkkraft von Literatur fragt. Im Gegensatz zu Röggla, die ihren Text mit Photographien versieht, werden in Grubers Roman intermediale Bezüge dadurch hergestellt, dass fiktionale Ekphrasen das Bildmedium verbal evozieren.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, welche narrativen, poetologischen und vor allem intermedialen Strategien Röggla und Gruber wählen, um die Augenzeugenschaft von Krieg und Terror in ein adäquates literarisches Format zu bringen. Dabei gilt es insbesondere zu untersuchen, welche Funktionalisierung hinter dem Zugriff auf das Bildmaterial steht, aber auch, welche Risiken die Integration visueller Diskurse für das Medium der Literatur mit sich bringt.

1. Kathrin Röggla, *really ground zero*

Kathrin Röggla hatte sich zum Zeitpunkt des Anschlags von 9/11 nur knapp einen Kilometer vom World Trade Center befunden. Erst wenige Tage zuvor war sie in New York gelandet, um im Zuge eines Fellowships drei Monate an einem neuen Buchprojekt zu arbeiten. Das Ausmaß und die mediale Allgegenwart der katastrophischen Ereignisse ließen es für Röggla jedoch unmöglich zu, zur Tagesordnung zurückzukehren und so begann sie ihre unmittelbaren Eindrücke der Geschehnisse in einer tagebuchartigen Serie von Kurztexten niederzuschreiben. Diese erschienen ausschnittsweise in der *tageszeitung*, im *Falter* sowie im *Tagesspiegel* und wurden noch im selben Jahr als „Deutschlands schnellstes 9/11-

Buch“ (KLAUS 2002: 21), wie es in einem zweifelhaften Kompliment von Walter Klaus heißt, gesammelt im Fischer Verlag veröffentlicht.

Röggla in 22 Kapitel unterteilter literarischer Essay versteckt seine Herkunft aus dem journalistischen Bereich keineswegs: die spaltenförmige Einrichtung der Buchseiten sowie die unmittelbare Nachbarschaft von Text und Fotografie erinnern an das Layout von Zeitungen (WEISS 2012: 62). Entsprechende Assoziationen ruft auch Röggla Sprache wach: Indem sie im Modus der direkten oder zumeist indirekten Rede die Aussagen der für das Buch zahlreich ‚interviewten‘ Personen collagenartig ineinanderwebt, erzeugt Röggla mit ihrem Textverfahren einen dokumentarischen Realitätseffekt, der bewusst die Beweiskraft miteinkalkuliert, die gemeinhin auch der Fotografie attestiert wird.

Die Kategorisierung von *really ground zero* als feuilletonistische Reportage oder als Augenzeugenbericht ist dennoch kaum zulässig, zu sehr bewegen sich die Texte mit ihren Fiktionsgehalten über das Authentifizierbare hinaus, zu wenig zielen die Fotografien hinsichtlich ihrer Wirkungsabsicht auf ein ‚Bezeugen‘ und zu sehr ist die experimentierfreudige Autorin an der Entwicklung einer eigenen Katastrophengrammatik interessiert: Röggla Sprache ist von hohem und niederem Register durchwirkt („bullen“, „glotzen“), sie enthält die für Röggla typischen Neologismen und Wortkombination („authentizitätsmiteinander“ und „minutenstimmung“) und lässt zwischen den Zeilen immer wieder die persönliche Befremdung der Sprecherin gegenüber den Zuständen deutlich durchscheinen (RÖGGLA 2001: 54f.). Nach Heide Reinhäkel handelt es sich bei *really ground zero* entsprechend um ein „Hybridgenre [...], das sowohl dem Phänomen des New Journalism als auch dem Phänomen der neuen Dokumentarliteratur zugeordnet werden kann.“ (REINHÄCKEL 2012: 104)

Während Sabine Gruber in ihrem Roman einen Berufsfotografen zum Protagonisten macht, hat man es bei Röggla, die mit Ausnahme der Coverfotografie alle Bilder selbst gemacht hat (WEISS 2012: 61), unausgesprochen mit einer Amateurfotografin zu tun. Das wird gleich zu Beginn klar, wenn die Sprecher-Instanz feststellt, dass „das fotografieren nicht wirklich gelingt. es bleibt eine leere geste, nichts wird darauf zu sehen sein.“ (RÖGGLA 2001: 8) Das ‚wahllose‘ Fotografieren, erweist sich als eine in der bildversessenen Gegenwart anerlernte therapeutische Kulturpraxis, dem Grauen und der Unbegreiflichkeiten Herr zu werden – der Blick durch das Kameraobjektiv sichert Distanz vor den unmittelbaren Vorgängen.

Wie viele der New Yorker Bevölkerung die Zerstörung tatsächlich auch aus mediatisierter Perspektive wahrgenommen hatten, zeigte eine Ausstellung in

einer kleinen Ladengalerie in Manhattan mit dem Titel *Here is New York. A Democracy of Photographs*. Sie präsentierte Fotografien, unabhängig ihrer ästhetischen Qualitäten, die während des Angriffs oder in den Tagen danach von Profi- und Amateurfotografen gemacht worden waren. Dem Aufruf der Initiatoren, Fotos einzuschicken, seien schon nach einigen Wochen bereits mehr als tausend Personen gefolgt, so bemerkt Susan Sontag in *Das Leiden anderer betrachten* (SONTAG 2005: 35).

Dass dem Fotografieren gleichzeitig, wie es in *really ground zero* heißt, hier wenig Erfolg beschieden ist, hat nicht nur mit der visuellen Charakteristik von Zerstörungen zu tun. Bei dem, was die Autorin einzufangen sucht, handelt es sich um eine

mischung aus todeszone, nuclear fall out area und mondlandschaft, die im fernsehen nicht abbildbar zu sein scheint. sie wirkt wie überbelichtet, seltsam flächig, denn dieses bräunliche weiß schluckt alle kontraste, kassiert die räumliche tiefe, zementiert das bild in monochromie. (RÖGGLA 2001: 9)

Die Unmöglichkeit der Mediatisierbarkeit der Katastrophe im Kontext von Fotografie und Fernsehen wirkt hier unmittelbar auf das Verständnis des Gegenstandes, denn „*really ground zero*“ steht hier metaphorisch für den „Nullpunkt der Darstellbarkeit“ (RÜDENAUER 2002). Das liegt nicht unwesentlich an der prämedialen Konstitution des Ereignisses, das eine diffuse Amalgamierung von realräumlichen mit medialen und fiktionalen Bilderwelten bedingt: 9/11, so schreibt Baudrillard in seinem Essay *Der Geist des Terrorismus*, habe „das Verhältnis von Bild und Realität radikalisiert“ (BAUDRILLARD 2002: 29). Die Katastrophe, die durch die filmische Hollywood-Tradition des Terrorfilms bereits prädisponiert ist, findet ihre Entsprechung nun in der Realität. Was die Bevölkerung New Yorks hier ‚live‘ erlebte, war „*really ground zero*“. Susan Sontag merkt in diesem Zusammenhang an, dass viele, die sich aus den Türmen des World Trade Centers retten konnten oder die den Angriff aus unmittelbarer Nähe mitverfolgt hatten, in ihren Berichten betonten, dass es

„unwirklich“ gewesen [sei], „surreal“, „wie im Kino“ (Nach vierzig Jahren aufwendiger Katastrophenfilme aus Hollywood scheint der Ausspruch „Es war wie im Kino“ an die Stelle jener anderen Formel getreten zu sein, mit der Überlebende von Katastrophen das zunächst Unfaßbare dessen, was sie durchgemacht haben, früher auszudrücken versuchten: „Es war wie im Traum.“) (SONTAG 2005: 28f.)

Das, was man hier erlebte, wirkte „wie auf unheimliche Weise“ so „wie ihre eigene Darstellung“ (SONTAG 2005: 29). Der Einsturz des ersten Towers sei in diesem Sinne „'der Einbruch des Realen' (in eine zuvor vornehmlich nur noch

virtuell wahrgenommene Welt) gewesen“ und der zweite „(da er zeitlich später stattfand und daher von den Fernsehkameras weltweit live übertragen werden konnte) der 'Ausbruch der Kunst'“ (LUX 2003: 5). Wenn die Realität nun fiktionaler als die Fiktion selbst gestaltet ist, wenn ein Sprechen über 9/11 nicht möglich ist, ohne sich der „cineastischen Metapher“ (RÖGGLA 2001: 8) zu bemühen, dann ist eine adäquate Rückübersetzung der Ereignisse mit den Mitteln der Fiktion kaum möglich.

Das Bewusstsein darüber, dass sich der unmittelbare Katastrophenort der bildlichen Aneignung entzieht, inauguriert bei Rögglä eine Suchbewegung, nach anderen Orten und Sujets, die die Auswirkungen des Ereignisses *kontrastreich*, d.h. in ihrer Tiefenstruktur darzustellen erlauben. Rögglas Buch besteht aus 39 kunstsinnig eingerichteten Fotografien, die entsprechend mit der Zentrierung auf den Ort des Terroranschlags beginnen und sich in der Folge schrittweise von diesem wegbewegen, um „die Veränderungen in New York in den Blick [zu] nehmen, [...] das Geschehen in den Straßen“ zu beobachten und über die „momentane Aktualität [...] Muster amerikanischer Wirklichkeit sichtbar zu machen“ (RÖGGLA 2001), wie es im Klappentext heißt.

Die Textebene geht dabei Hand in Hand mit der Bildebene, denn auch diese liefert die Erklärungsunsicherheiten, Verstehenslücken sowie Selbstzweifel der Sprecher-Instanz im Kontext der Darstellbarkeit von 9/11 gleich mit (MERGENTHALER 2011: 233). Das, was „euphemistisch ‚geschehen‘“ genannt werden könnte, so heißt es gleich zu Beginn im Text, sei „doch weitaus zu groß [...] um es irgendwie integrieren zu können in eine vorhandene erlebnisstruktur“ und politisch wie historisch zu komplex, um „es in einem größeren zusammenhang zu beschreiben und zu situieren“ (RÖGGLA 2001: 7f.). Dem wahrnehmungsästhetischen Befund lässt Rögglä auf der Ebene des *Discourse* Konsequenzen folgen. Der Gegenstand des erzählerischen Essays, der „11. september und folgendes“, wie es im Untertitel heißt, wird hier nicht mithilfe eines auf kompositorische Stringenz zielenden traditionellen Textverfahrens und einer souveränen Erzählinstanz zur Darstellung gebracht, sondern in seinen disparaten Bildern belassen. Das gesamte Ensemble an Affekten – Angst, Erstaunen, Ehrfurcht, Paranoia, Wachheit, Hilflosigkeit und Gefasstheit –, das Rögglä unmittelbar nach dem Terroranschlag aus persönlichen Gesprächen und Interviews mit Bewohnern und Besuchern New Yorks sowie aus dem medialen Diskurs destilliert, wird hier in seiner ganzen Fragmentarität, Disparatheit und hermeneutischen Undurchdringlichkeit anschaulich gemacht. „Wirr strebt hier alles auseinander und trotzdem hat es noch ein Zentrum, allerdings ein verlorenes: ‚really ground zero‘.“ (RÜDENAUER 2002)

Röggla führt Gespräche mit Besuchern und Besucherinnen von Gedenkveranstaltungen und Anti-Kriegsdemonstrationen, mit Zufallsbekanntschaften auf der Straße und besonnenen Kollegen und Kolleginnen auf Dinner-Parties. Das „Ich“ des Textes, die dominierende Sprecher- und Wertungsinstanz, weist sich damit als ein Beobachter zweiter Ordnung – im Sinne Luhmanns – aus, dessen Interesse nicht auf die Katastrophe selbst, sondern auf dessen Mediatisierung und Medialisierung gerichtet ist. Das zeigt sich nicht zuletzt in den graphisch kunstfertig eingerichteten Fotografien, denen aufgrund ihres Mangels an Inszenierung, Komposition und Arrangement etwas Nebensächliches, Beifälliges und Schnappschussartiges anhaftet. Der semantische Träger der Bildsujets sind dementsprechend die umstehenden Beobachter, näherhin die Wahrnehmungs-, Kommunikations-, Coping- und Erinnerungspraktiken rund um die katastrophischen Ereignisse.

Wie sehr sich die Sprecher-Instanz als „Deutungshoheit“ im Text dabei selbst gleichzeitig „relativiert“, wird in jenen Extremfällen anschaulich, in denen sie sich „lediglich [als] eine Beobachterin unter vielen“ (MERGENTHALER 2011: 237) präsentiert. Auf Seite 41 ist etwa ein Mann festgehalten, der einen anderen – gerade die an einer Litfaßsäule angebrachten Vermisstenanzeigen studierenden – Mann fotografiert. Es handelt sich dabei um eine „mise en abyme“-Szene, die Röggla zu einer Beobachterin 3. Ordnung werden lässt und moralische Fragen nach Grenzen von fotografischer Dokumentation und Voyeurismus aufwirft (MERGENTHALER 2011: 237). Ob sich Röggla, indem sie Erschütterung und Rührung mit aufs Bild setzt, damit gleichzeitig an der voyeuristischen Übertretung beteiligt und sich damit ebenso in die Gruppe der „photo taking pervers“ (RÖGGLA 2001: 7) einreicht, bleibt dabei unentschieden.

2. „verständigungsschwierigkeiten“ – Intermediale Inszenierung eines Verstehensprozesses

Sowenig Rögglas Buch intendiert, auf der Text- und Bildebene Sicherheit und Souveränität in der Wahrnehmung und Interpretation der Ereignisse um 9/11 zu vermitteln, so wenig Eindeutigkeit vermitteln auch die intermedialen Bezüge zwischen den Fotografien und dem Text. Darüber, ob es sich bei dem auf Seite zehn und elf fotografisch abgelichteten Mann – „den ich sofort als vietnamveteran beschreiben würde, wäre er nicht zu jung dazu“ (RÖGGLA 2001: 8) – um einen Verkehrslotsen handelt oder doch um eine psychisch instabile Person, die schlicht aus Zeitvertreib, den Verkehr an der Kreuzung Seventh/Greenwich Avenue regelt, gibt der Text keine letztgültige Klärung. Ob hinter der auf Seite elf unten abgelichteten Person tatsächlich der „kleine mann“ (RÖGGLA 2001: 8) zu

identifizieren ist, der auf der Vorderseite mit wenigen Pinselstrichen portraitiert ist, bleibt ähnlich unklar. Die für die Fotografie typische Funktion der Illustrierung und Authentifizierung des Dargestellten wird hier jedenfalls unterlaufen (Rippl 2014: 149). So assoziativ die Wahrnehmungs- und Argumentationsstruktur in *really ground zero* also gehalten ist, so enigmatisch gestaltet sich auch der Bezug von Bild und Text darin. Die semantische Offenheit des Bild- und Texttransfers bei Rögglä ist auch als Reaktion auf die simplifizierenden und reduktionistischen Zuschreibungen in Fotosujets zu verstehen, gerade dort, wo sie mediale Verbreitung finden. Der öffentliche Katastrophendiskurs, bei dem sich religiöse und politische Bildsignale kreuzen, der auf emotionale Effekte abzielt und für sich Anspruch auf Wahrheit erhebt, lässt wenig Spielraum für kontrastreiche und widerspruchshaltige Interpretationen zu (RÖGGLA 2001: 35). Rögglä, die in ihrem Buch die Phrasen und Gesten der Politiker bei offiziellen Gedenkveranstaltungen, Fernsehinterviews und Debatten im Kongress untersucht, erkennt in 9/11 ein beinahe idealtypisches Ereignis, um „der ideologie bei der arbeit zu[zu]sehen“ (RÖGGLA 2001: 109). Wenn die New York Times schreibt, dass das Führerscheinfoto Mohamed Attas – einer der fünf Entführer des ersten Flugzeugs, das in den Nordturm des World Trade Center gesteuert wurde –, ein „face of utter hatred“ (RÖGGLA 2001: 21f.) zeigt, dann betreibe diese eine alternativrigoristische Bild-Text-Übersetzungen, die die Modalitäten der Interpretation missachtet – ganz unabhängig von der abscheulichen Tat des Terroristen.

Rögglä geht es hier also um die Entlarvung einer Semiotik der Eindeutigkeit, die im Anschluss an die Terroranschläge zum Zwecke eines nationalen Schulterschusses von medialer wie auch politischer Seite etabliert wurde. Egal ob New York Times oder Fox-News, egal ob Republikaner oder Demokraten, die Rhetorik der Sprache und Bilder sollen unmissverständlich signalisieren: „we are united“ (RÖGGLA 2001: 26).¹ Dem umstrittenen USA Patriotic Act beispielsweise, ein US-amerikanisches Bundesgesetz, das knapp eineinhalb Monate nach den Anschlägen vom Kongress im Zuge des Kriegs gegen den Terror verabschiedet wurde und große Einschränkungen der amerikanischen Bürgerrechte mit sich brachte, stimmten im politischen Klima der Post-9/11-Monate beispielsweise auch der Großteil der Demokraten zu. Die Gegenbewegungen des politischen Mainstreams dieser Tage werden – nicht nur sprichwörtlich – von der Straße auf den Bürgersteig verdrängt, wie das Sprecher-Subjekt im Text hinsichtlich einer

¹ Besonders anschaulich wird dies im Kapitel „waving flags“. Mit Blick auf das enorme Flaggenaufkommen in den Tagen und Wochen nach den Anschlägen heißt es im Text: „nun, sogar auf der homepage der new york times (www.nytimes.com) finden sich neun flaggenmotive als slide-show“. S. 26

Antikriegsdemonstration süffisant bemerkt: „die erste gehsteigdemo meines lebens“ (RÖGGLA 2001: 54).²

Röggla setzt dieser politisch instrumentalisierten Differenz-Setzung, die alteritär auf die Etablierung von Feindbildern zielt, formale Indifferenz entgegen. Dafür steht auf der Textebene die für Röggla charakteristische durchgehende Kleinschreibung, die Indifferenz im Textbild schafft und damit Desorientierung bei Leserinnen und Lesern bewirkt (MASCHEWSKI 2019: 649). Auf der bildlichen Ebene drückt sie sich in der Mehrfachperspektivierung des Abgebildeten aus: die Autorin zeigt ihre Fotosujets fast durchgängig mehrmalig, nur mit minimaler perspektivischer Veränderung bzw. verändertem – vergrößertem oder verkleinertem – Bildausschnitt (RÖGGLA 2001: 10f., 16, 66f., 76f., 88f., 107).

Das variationsreiche Framing signalisiert Nähe und Distanz der Person hinter der Kamera gegenüber seinen Objekten. In der oszillierenden Bewegung von Rein- und Rauszoomen, von Vergrößerung und Verkleinerung des Ausschnitts in der Postproduktion deutet sich die Dynamik eines Verstehensprozesses an: Involvierung in die Geschehnisse und distanzierte Beobachtung, Partizipation und Reflexion. Im Versuch, die Verstehensschwierigkeiten, die sich in der Auseinandersetzung mit den Ereignissen von 9/11 ergeben sowie die „verständnisschwierigkeiten“ im Zusammenhang der charakteristisch amerikanischen Art und Weise der Aufarbeitung in ein adäquates ästhetisches Format zu bringen, deutet sich Rögglas fotografisches wie poetologisches Interesse an.

Die Bildebene korrespondiert hier entsprechend mit der Textebene. Mergenthaler bemerkt, dass die im Buch angeführte Episode, in der Röggla vom Besuch eines Vortrags von Jacques Derrida in der NYU berichtet und erwähnt, dass sie einem Kollegen gegenüber ihre (akustischen, sprachlichen und inhaltlichen) „verständnisschwierigkeiten“ (RÖGGLA 2001: 85) gestand, als wichtiger Hinweis auf die künstlerischen Absichten von Rögglas *really ground zero* gelesen werden müssen (MERGENTHALER 2011: 240). Derrida, der sich gleich zu Beginn für sein schlechtes Englisch entschuldigt und sich in koketter Geste selbst als „poor tourist“ (RÖGGLA 2001: 86) bezeichnet habe, ist hier als „Galionsfigur der philosophisch-dekonstruktivistischen Ideologiekritik“ (MERGENTHALER 2011: 240) nicht zufällig genannt. Denn der Hinweis auf ihn ruft nicht nur den quasi-touristischen Standort der Sprecherin in Erinnerung (als zentrale Voraussetzung

² Ein erhöhtes Bewusstsein zur „Differenzierung“ erklärt entsprechend auch eine Organisatorin der Friedensdemonstration zum politisches Ziel, indem sie darauf hinweist, „wie viel sinn so eine demonstration mache, denn dass die regierung einen unterschied macht zwischen afghanischem volk und taliban, verdanke man den peace-märschen.“ (RÖGGLA 2001: 54)

ihres interkulturellen Projekts), sondern auch ihr auf zukünftige Arbeiten vorausdeutendes Interesse, verfestigte Glaubenssätze in ökonomischen und geschlechterspezifischen Kontexten ideologie- und sprachkritisch zu dekonstruieren. Eines solches zeichnet etwa den knapp drei Jahre später veröffentlichten Roman *wir schlafen nicht* aus.

Röggla, in New York stets mit einer Fotokamera und einem Aufnahmegerät unterwegs, unternimmt in ihrem quasi-ethnologischen Projekt den Versuch, mithilfe des Formats der teilnehmenden Beobachtung die unterverständlichen Signifikanten in einen verständlichen Zusammenhang zu bringen. Von einem Literaturwissenschaftler von der New Jersey University lässt sie sich sagen: „der politische diskurs funktioniere hier nicht so. man komme mit europäischen koordinaten hier nicht weiter“ (RÖGGLA 2001: 36). In den geschilderten Gesprächen macht die Sprecherin dann auch ihre (europäische) Außenperspektive deutlich, indem sie etwa darauf verweist, dass die Aussage „we are all immigrants“ (RÖGGLA 2001: 52) etwas völlig anderes heiße als in Deutschland, zeigt sich verwundert darüber, dass das englische Wort „Jingoism“ für ein Signifikat steht, das zu beschreiben, „man im deutschen eine ganze medientheorie bemühen müsste“ (RÖGGLA 2001: 35), und dass es erst dann als „really too patriotic“ interpretiert wird, wenn nicht nur eine, sondern zwei amerikanische Fahnen an einem öffentlichen Gebäude oder Wohnhaus angebracht sind (MERGENTHALER 2011: 240-244).

Standort und Haltung weisen Röggla auch dort als teilnehmende Beobachterin aus, wo sie als Fotografin in Erscheinung tritt und mit der dokumentierten Gruppe verschmilzt, wie das Bild auf Seite 41 signalisiert. Das Kameraauge zielt hier auf eine Gedenkstätte mit den dafür charakteristischen Kerzen, Briefen, Blumen und Nationalflaggen und fängt damit perspektivisch exakt das ein, was die anderen auf dem Foto sichtbaren, teilweise im Rücken zu Röggla stehenden Teilnehmer und Teilnehmerinnen der Gedenkveranstaltung ebenfalls sehen. Wie sehr die Beobachterin hier mit dem Beobachteten verschmilzt, deutet sich wiederum auf der Textebene an, wenn die Sprecher-Figur bemerkt, dass sie von einem Reporter der LA Times als Teil der Trauergruppe wahrgenommen wurde: „er möchte meinen namen notieren, mein alter, und wen ich verloren habe bei dem unglück. friends or family“ (RÖGGLA 2001: 42).

Der in *really ground zero* fotografisch wie literarisch inszenierte Verstehensprozess wirkt damit referentiell auf das zurück, was sich als Wesen der Übersetzung begreifen lässt – nämlich auf das Moment der *Verständigung*. Der interkulturelle Verständigungsprozess verbindet sich damit mit eben jener intermedialen Transferleistung zum formalen Prinzip von Rögglas literarischem Essay.

3. Sabine Gruber, *Daldossi oder Das Leben des Augenblicks*

Ohne dass hier im eigentlichen Sinne Fotografien abgedruckt sind, ist auch in Sabine Grubers Roman *Daldossi oder Das Leben des Augenblicks* der intermediale Transfer von Bild und Text im Kontext von Krieg und Terror zu einem zentralen Thema erhoben. Wie lässt sich die Realität des Krieges, Leid und Elend, fotografisch mediatisieren und wie lassen sich jene Fotografien wiederum mit den Mitteln der Sprache übersetzen?

Konkret geschildert sind hier fünf Tage aus dem Leben des Kriegsphotografen Bruno Daldossi. Nach Jahrzehnten, in denen er für das Hamburger Magazin „Estero“ in den Kriegsschauplätzen der Welt, in Tschetschenien, im Irak, Sudan oder in Afghanistan, das Elend an vorderster Front ablichtete, will der in die Jahre gekommene Bruno Daldossi beruflich etwas kürzertreten. Krieg und Zerstörungen, die von seiner Linse eingefangen wurden, haben über die Jahre auch die Partnerschaft zu Marlis verwüstet, einer Zoologin, mit der er in Wien zusammenlebt, und die ihn nun wegen eines anderen verlässt: „Du bist immer weniger geworden, hörte er Marlis sagen. Etwas von dir ist an den Schreckensorten zurückgeblieben, und dieses Etwas ist immer größer geworden. Ich brauche einen, der hier und jetzt mit mir lebt, der mich jetzt liebt.“ (GRUBER 2018: 34) Gruber führt in *Daldossi* vor, wie die von Gewalt und Leid geprägte Lebenswelt des Kriegsphotografen zunehmend selbst gewaltsam in den gesicherten Bereich der Intimität eindringt und wirft dabei wesentliche Fragen zu einem kontrovers diskutierten Berufsstand auf: Ist Daldossi ein „Voyeur der Gewalt“, wie ihm von verschiedenen Seiten vorgeworfen wird, ein „Schmerzbilderkonstrukteur“ (GRUBER 2018: 54), der zur gesellschaftlichen Abstumpfung beiträgt oder ein moralischer Augenöffner, der zum Aktivwerden bewegt? Gruber geht es jedoch nicht nur darum, die moralischen Berührungszonen von Dokumentation und Voyeurismus abzugehen, sondern – im Geiste Susan Sontags – nach den ästhetischen Möglichkeiten und Grenzen der Abbildbarkeit des Leides anderer zu fragen.

Im Gegensatz zum Text-Subjekt bei Röggl, das sich klar als Amateurfotografin präsentiert, ist Daldossi Berufsfotograf, dem die Mediatisierung von Leid und Tod mit den Mitteln der Fotografie auch dort gelingt, wo er ganz nahe an die Unglücksstelle herantritt. Indem er die Bedingungen seiner Kunst genau reflektiert und einzusetzen weiß, macht er deutlich, dass seine Bilder mehr sind als authentische Zeugnisse von Krieg und Elend.

Es war diese Mischung aus Brutalität, abgrundtiefer Verzweiflung und perfekter Komposition, die das Bild zu etwas Besonderem gemacht hatte. Marlis hätte eine

solche Beschreibung nie zugelassen. Sie wäre Daldossi ins Wort gefallen, hatte immer nur die Häßlichkeit des Krieges gesehen. (GRUBER 2018: 64)

Eine Fotografie, so der Medientheoretiker Vilém Flusser sei „nicht das Bild eines Sachverhaltes, wie es das traditionelle Abbild ist, sondern sie ist das Bild einer Reihe von Begriffen, welche der Fotograf in Bezug auf eine Szene hat, die einen Sachverhalt bedeutet.“ FLUSSER 1993: 299) Das Besondere und das Schöne sind hier Effekt eines mit künstlerischen Mitteln vorgenommenen Bildarrangements, von Bildaufbau und Belichtung. Wenn Daldossi die Schönheit seiner preisgekrönten Bilder immer wieder zum Vorwurf gemacht wird (GRUBER 2018: 301), dann steht dahinter der Wunsch nach Einhaltung der Trennung von Ästhetik und Moral, die insbesondere die Diskussion um die Kriegsfotografie kennzeichnet.

Sein Kollege Henrik Schultheiß, dessen Zeitungsartikel häufig mit Daldossis Fotos bebildert wurden, unterstellt ihm gar, diesen hafte etwas ‚Pornographisches‘ an: „Ein Händchen für effekthascherische Ausschnitte, einer der selbst friedliche Straßenszenen so abphotographierte, daß daraus ausdrucksstarke Bilder entstünden, hatte Schultheiß behauptet.“ (GRUBER 2018: 67)

Die entscheidende Kritik an Daldossis Kriegsfotografien liegt darin begründet, dass sie die Aufmerksamkeit vom Gegenstand abziehen und hin zum Medium lenken, damit die Machart des Bildes und die Person hinter der Kamera ins Zentrum rücken. Alles, was vom dokumentarischen Charakter des Bildes ablenkt, scheint – so die Logik dieser Kritik – eine der Kriegsfotografie prädisponierte, alternativlose Rezeptionshaltung zu unterlaufen. Das Argument beruht auf einer strikten Trennung von Ästhetik und Moral und verhindert die Perspektive, dass es die Operationen künstlerischer Ästhetisierung sind, die erst ein Bild hervorbringen. Wie Susan Sontag erklärt, ist hier ein grundsätzlicher Unterschied zur Malerei zu erkennen:

Daß eine blutrünstige Schlachtszene schön sein kann – so wie das Erhabene, das Ehrfurchterregende, das Tragische schön sein können –, ist im Hinblick auf Kriegsdarstellungen von Künstlerhand ein Gemeinplatz. Mit Kamerabilder verträgt sich diese Vorstellung jedoch schlecht: an Kriegsfotos Schönheit zu entdecken wirkt gefühllos. Und doch ist die verwüstete Landschaft immer noch eine Landschaft. Auch Ruinen haben ihre Schönheit. (SONTAG 2005: 89).

Nur nebenbei sei hier erwähnt, dass Sontag ausgerechnet „Ground Zero“ als Beispiel für eine mit den Mitteln der Fotografie ästhetisierbare Ruine nennt: „Und die Fotos waren tatsächlich schön, jedenfalls viele von ihnen – die von erfahrenen Fotografen stammten, von Gilles Peress, Susan Meiselas, Jeol Meyerowitz und anderen. Der Ort selbst, das Massengrab, dem man den Namen ‚Ground Zero‘ gegeben hatte, war natürlich alles andere als schön.“ (SONTAG 2005: 88)

4. Foto-Text-Transfer

Die Besonderheit der Fotografie, so lässt sich ausgehend von Sontag sagen, stellt die zweifache Qualität dar, stets „objektive Wiedergabe und persönliche Aussage, genaues Abbild oder getreue Transkription eines ganz bestimmten Augenblicks von Wirklichkeit und Interpretation dieser Wirklichkeit“ zu sein. Es sei dies „etwas, worum die Literatur sich lange bemüht hat, ohne es je in diesem buchstäblichen Sinne zu erreichen.“ (SONTAG 2005: 34)

Daldossis Kritik an der Übersetzung seiner wirkungsvollen Bilder in Sprache, wo sich diese Sprache als eigenständiges, selbstbewusstes Medium präsentiert, ist ein zentraler Aspekt in Grubers Roman. Seine Ablehnung wird gerade aus Sontags Befund eben jener ‚Limitierung‘ der Literatur und der Sprache erklärbar. So sehr er die didaktische Funktionalisierung der Kriegsfotografie und die Bewertung des Schönen darin als anstößig und frivol problematisiert, so sehr diskreditiert er selbst die Verfahren der Ästhetisierung im Medium der Sprache, wo diese selbstbewusst und autonom angewandt sind. Dass eine seiner Fotografien für das Magazin „Estero“, das das zum Bild des Jahres gekürt worden ist, mit einer wenig nüchternen Bildbeschreibung versehen wurde – „Die gekrümmten, unnatürlichen Haltungen erinnerten an unbenützte Marionetten, mit denen das Schicksal weiterspielen würde“ – versetzt Daldossi in Rage: „Wem fällt so eine Kacke ein? Ihr fetten Pseudopoeten unter der Glasglocke!“ (GRUBER 2018: 45) Da, wo es um Leben und Tod geht, scheint dem Kriegsfotografen eine metaphorische Sprache, die über die bloße *Abbildung* hinausreicht und eine *Interpretation* gleich mitliefert, gänzlich inadäquat. Weil Daldossi die intermedialen Übersetzungen seines Kollegen Schultheiß als „kitschig und tendenziös“ (GRUBER 2018: 48) kritisiert, kommt es zwischen den Beiden sogar zum endgültigen Bruch.

In den Praktiken der Literarisierung (Stilistik, Wahl des Sprachregisters und rhetorischer Mittel, etc.) sieht Daldossi die potenzielle Gefahr einer zunehmenden Differenz von Ereignis und Darstellung. Der Unterschied zwischen fotografischen und sprachlichen Darstellungsverfahren liegt entsprechend in der jeweiligen Größe der Differenz, die sich zwischen dem Ereignis und seiner künstlerischen Wieder-Holung, seiner *Iterabilität* im Sinne Derridas, ergibt (PAECH 2005: 328). Indem der Journalist und Literat den Blick vom Ereignis zu den Voraussetzungen und Bedingungen seiner Mediatisierung lenkt und sich damit mehr als Mittler und weniger als Zeuge präsentiert, geht er im Vergleich zum Fotografen weit mehr noch das Risiko einer Störung der Simulation von Unmittelbarkeit und Authentizität ein. Wenn Schultheiß mit seinen Unmittelbarkeit fingierenden Berichten von Daldossi entlarvt wird, aus sicherer Distanz eines Hotelzimmers

von den Kriegshandlungen zu berichten, während sich der Fotograf selbst in die Gefechtszone begibt, dann findet sich diese Distanznahme unterschwellig auf der Ebene der *Histoire* zum Ausdruck gebracht.

Die strengen ästhetischen Vorgaben ihres Protagonisten in Hinblick auf den Bild-Text-Transfer nehmen die Autorin des Romans selbst in die Pflicht. Dies machen die Bildbeschreibungen zu den sechzehn fiktiven Kriegsphotografien unmissverständlich deutlich, die graphisch abgesetzt vom durchgehenden Erzähltext in den Roman montiert und in der Art eines Katalogtextes mit Angabe von Titel, Ort und Datum der Entstehung sowie Publikationskontext gestaltet sind (STRIGL 2016). Da die Fotografien selbst nicht abgedruckt sind, handelt es sich hier freilich nur um Andeutungen bzw. fiktionale Inszenierungen von Foto-Text-Übersetzungen. Die ekphrastischen Bildbeschreibungen reflektieren nicht nur das eigene, sondern auch das fremde Medium und lassen damit Rückschlüsse auf die Bildästhetik Daldossis zu (Heffernan 1993: 2). In der ersten Bildbeschreibung heißt es beispielsweise:

Ein Mädchen mit einem Aluminiumteller in der Hand dreht sich mitten auf der Straße zwischen zwei bis auf die Grundmauern heruntergebrannten bombardierten Häuserzeilen nach dem Betrachter um. Es trägt einen dicken schwarzen Mantel und ein olivgrünes Kopftuch. Die zwei Bäume am Straßenrand sind verkohlt. Überall liegt Schutt. Der Teller in der Mitte des Bildes ist der einzige helle Gegenstand in der überwiegend schwarzgrauen, winterlichen Ruinenlandschaft.

Tschetschenisches Mädchen mit Teller, Farbphotographie, Grosny/Tschetschenien, Jänner 1995, veröffentlicht in Estero am 16.1.1996. (GRUBER 2018: 17)

In einer prägnant deskriptiven und schnörkellosen Sprache, wie sie typisch für Legendentexte ist, werden hier Menschen, zumeist Kinder, in einer durch Bombardements zerstörten Ruinenlandschaft portraitiert. Die überwiegend knappen Sätze akzentuieren dabei jenes Ruinöse, Zerstörte und Fragmentierte der Gegenstandsbereiche, die vom narrativen Kameraauge eingefangen werden. Sie machen auch deutlich, dass man den fotografisch festgehaltenen Szenen im Zuge ihres sprachlichen Übersetzungsprozesses weit eher in Form eines dissoziativen Aufzählens als mittels eines harmonisierenden Erzählens gerecht werden kann. In der Weise, wie es der Fotografie – aus historischer Perspektive betrachtet – mithilfe technisch-apparativer Möglichkeiten (u.a. den immer höheren Verschlussgeschwindigkeiten) immer besser gelang, ihre mediale Form an die bildliche Formulierung von Krieg anzupassen,³ so versucht auch der

³ Auf den Umstand, dass der Krieg die Entwicklung der Fotokamera massiv geprägt hat, ist schon vielerorts hingewiesen worden. „In jeder Fotografie, die den Krieg abbildet, figurieren zugleich die

Verfasser der Foto-Beschreibungen in Grubers Roman mit den Mitteln der Sprache den Szenen aus den Kriegsgebieten und damit gleichzeitig seiner medialen Vorlage, der Fotografie, gerecht zu werden.

In den Bildbeschreibungen wird der Roman, wie Daniela Strigl feststellt, als „eine Schule des Hinschauens“ erkennbar und so zu einer „Zumutung für uns, die wir uns in unserem lauen Unbehagen eingerichtet haben.“ (STRIGL 2016) So sehr die Beschreibungen auf das Sichtbare und Gegenständliche zielen, sie schließen keinesfalls den Wirkungsbereich des Emotiven aus. Ihre emotionale Wirkung entfalten die Beschreibungen durch ihre *kontrastive* Textur, die sich daraus ergibt, dass hier auf die letzten Reste von Lebendigkeit in völlig zerstörter Umgebung fokussiert wird: In der oben zitierten ersten Fotografie steht ein unversehrter Teller im Mittelpunkt, der den „einzige[n] helle[n] Gegenstand in der überwiegend schwarzgrauen, winterlichen Ruinenlandschaft“ (GRUBER 2018: 17) darstellt; das zweite Bild ist auf eine junge Frau zentriert, die vor einer „von Gewehrsalven durchlöcherten Fassade“ (GRUBER 2018: 31) steht und den Fotografen, für ihre intakte Kamera um einen Film bittet. Später ist es ein Junge mit „makellos[em]“ Gesicht (GRUBER 2018: 82), über den der Leser dann erfahren muss, dass ihm beide Hände und Beine von einem Blindgänger weggerissen wurden; und schließlich zwei US-Soldaten, die im Parkareal eines zerbombten Palasts in „hellblau schimmerndes Poolwasser“ springen. „Rechts vom Haupteingang ist ein Beet mit blühenden Narzissen zu sehen“ (GRUBER 2018: 98). Die Präsenz des Unversehrten steht in diesen „schmerzhaft genauen Bildbeschreibungen“ für eben jene Normalität, die in diesen durch Krieg, Terror und Elend deformierten Gegenden absent geworden ist.

Das kontrastreich herausgearbeitete Lebendige aktualisiert bei Betrachterinnen und Betrachtern emotionspsychologisch aber auch das Gefühl, dass nicht alles verloren ist, was die grundsätzliche Bedingung für die Umwandlung passiver Kontemplation in aktives Engagement darstellt. Dafür sorgt aber auch der Umstand, dass die viertel- bis halbseitigen Katalogtexte mehrheitlich auch Hintergrundinformationen zu den Fotografien bereitstellen und damit über die jeweiligen historischen Kontexte aufklären. Dies sei – so bemerkt Susan Sontag

medialen Bedingungen ihres Entstehens“ (PAECH 2005: 330). Technischer Fortschritt lässt die Fotografie zum Äquivalent der Kriegswaffe werden und macht auch den am Rande ‚mitschießenden‘ Fotografen zum Involvierten. Auf die Parallelen zwischen Fotografie und Krieg, die sich auch in den vielfachen lexikalischen Bezügen zeigen, hat bereits Ernst Jünger hingewiesen: „Es ist derselbe Verstand, der den Gegner über große Entfernung hinweg auf die Sekunde und auf den Meter genau mit seinen Vernichtungswaffen zu treffen weiß, und der das große geschichtliche Ereignis in seinen feinsten Einzelheiten zu bewahren sich bemüht.“ (JÜNGER 1930: 9)

im Kontext der öffentlichen Präsentationen von Kriegsfotografien – eine entscheidende Voraussetzung dafür, dass das dargestellte Leid bei Rezipienten und Rezipientinnen nicht allein diffuses Mitgefühl hervorruft und dadurch wirkungslos bleibt,⁴ sondern auch zum politischen Aktivwerden bewegt: „Mitgefühl ist eine instabile Gefühlsregung. Es muß in Handeln umgesetzt werden, sonst verdorrt es.“ (SONTAG 2005: 118).

5. Widersprüchliche Erzählstrategie – Zwischen Nüchternheit und Kitsch

Daldossi oder Das Leben des Augenblicks ist ein Widerspruch eingeschrieben, der im Konflikt zwischen Daldossis Ästhetik der Nähe (literarisch verwirklicht in den kurzen literarischen Bildbeschreibungen) und Grubers emotionale Distanz vermittelnde Romankonzeption gründet. Wenn Gruber auch ein äußerst differenziertes Bild der moralischen Dilemmata der Kriegsfotografie zeichnet, (1) die Figurenzeichnung, die gängige Klischees bedient sowie (2) der Plot und die Erzählstruktur, die mehr auf das Allgemeine als auf das Besondere zielen, lassen hingegen die Lesart zu, dass es der Autorin nicht daran gelegen war, die kontrastive Tiefenstruktur ihres literarischen Sujets zu zeigen; sie handelt so gegen Daldossis eigene epistemologische Maxime, „dort zu photographieren, wo die Wahrheit am wenigsten an die Oberfläche kommen konnte. Nur mit Bildern unter Wasser ließen sich die Ertrunkenen der systematischen Auslöschung entreißen, war er überzeugt.“ (GRUBER 2018: 275)

(1) In der Figurenzeichnung ihres Protagonisten greift Gruber auf ein besonders klischeebehaftetes Bild männlichen Heldentums zurück. Der Roman handelt von einem Kriegsfotografen von der Sorte ‚Außen hart, aber Innen herzlich‘, der sich als echter *war dog* danach sehnt, aus dem Ruhestand wieder in den ‚Kriegsdienst‘ zurückzukehren, parallel indes seine angestauten Kriegstraumata mit den für ihn bewährten Mitteln – Alkohol und Geschlechtsverkehr mit jungen Sexarbeiterinnen – wegtherapiert (HOWES 2018: 184). Als Vorbild taugt er kaum; zur Etablierung eines auch auf das Außerliterarische hinauswirkende Musterbeispiel sozialen Handelns bedarf es somit einen etwas künstlichen Eingriff der Autorin am Ende des Romans. Die letzte, den Roman beschließende Bildbeschreibungen – sie zeigt Daldossi gemeinsam mit seiner Mutter Martha und Olabukonola in Südtirol im Sommer 2019 – legt nahe, dass Daldossi den

⁴ Paradoxerweise steht – wie auch Geoffrey C. Howes hervorhebt – eine der eindringlichsten Passagen des Romans narrativ ebenfalls außerhalb der sonstigen Erzählhandlung. Es ist die Beschreibung der Bootsüberfahrt von 49 aus Syrien, Nigeria und Somalia stammenden Flüchtlingen über das Mittelmeer Richtung Lampedusa, wo nur wenige ankommen. (Vgl. Howes, S. 185.)

jüngeren Bruder der Sexarbeiterin Djamilas bei der Flucht aus den Fängen der Schlepperbanden helfen und schließlich adoptieren wird. Wie Geoffrey C. Howes das Ende der Erzählung im Kontext der Gesamterzählung richtig bewertet: „it does not go beyond trading moral sentiments, and its main effect is to fulfill something that Daldossi has been lacking.“ (HOWES 2018: 185) Die unvermittelte Wandlung vom passiven Dokumentaristen zum aktiven Helden wirkt im Kontext der Erzählung wie eine narrative Vollbremsung zum Zwecke der finalen Rehabilitierung des Helden.

(2) Zweifellos verpflichtet eine Erzählung über einen Kriegsphotografen zu einer kosmopolitischen Anlage von Erzählplot und Schauplatz. Dass die Leserinnen und Leser hier jedoch nicht nur zu den Schlachtfeldern der jüngeren Geschichte geführt werden, sondern auch mit der Zwangsprostitution junger osteuropäischer und afrikanischer Frauen in Österreich, mit Folter und Verknächtung von Fluchtsuchenden in Nordafrika und dem Flüchtlingsdrama im Mittelmeer konfrontiert werden (JANDL 2016), lässt die Interpretation zu, dass Gruber erzählerische Souveränität mit der Verfügbarkeit über das gesamte traumatische Weltgeschehen herzustellen sucht. In einer Narration, die darauf angelegt ist, Globalität, Universalität und Permanenz kriegerischer Auseinandersetzungen zu vermitteln, droht der einzelne Kriegsschauplatz selbst dem Relativismus anheimzufallen und das historisch singuläre Schicksal damit unsichtbar zu werden.

Der Roman läuft damit Gefahr, zu eben jenem Museum der Kriegsphotografie zu werden, von dem der Protagonist im Roman in verschiedenen Kontexten selbst missbilligend spricht. Dort, wo Bilder von Krieg und Leid ins Museum wandern, wo sie als Objekte häufig kontextuell isoliert stehen, rufen sie bei Rezipienten und Rezipientinnen, so Susan Sontag, allerhöchstens diffuses, vom historischen Hintergrund vollkommen losgelöstes Mitgefühl hervor (GRUBER 2018: 143). Die Besucher und Besucherinnen des Museums – einer Umgebung mit strengen Affektregeln – scheinen hier vor allem damit beschäftigt, sich in kulturell normierten Gesten des Mitgefühls zu üben und damit im besten Falle die Intaktheit ihres Empathievermögens unter Beweis zu stellen.

Auch wenn sie grundsätzlich auf Reflexion und ästhetische Erziehung abzielt, hat die Kriegsphotografie, da, wo sie in museale Kontexte eingebettet ist, doch weiterhin zur Voraussetzung, dass sie der „Zerstreuung“ (SONTAG 2005: 141) dient und damit funktionell als Teil der Freizeitkultur und Unterhaltungsindustrie rezipiert wird. Wenn der Intendant eines Bezirkstheaters, wo einige der Portraitarbeiten Daldossis im Rahmen der Spielzeit eines Stücks über Fluchtsuchende gezeigt werden, in seiner Premierenansprache von „Gesichtern als Erlebniswelten“ (GRUBER 2018: 143). spricht, dann sind damit nicht nur die den Gesichtern

eingeschriebenen *Schreckenserlebnisse* gemeint, sondern auch die museale Kontemplation der Portraits im gesicherten Rahmen des Museums als ästhetisches *Erlebnis* kritisiert.

Analoges lässt sich jedoch auch für Grubers Roman sagen. Indem er zu allergrößten Teilen das Liebes- und Sexualleben eines alternden Berufsfotografen ins Bild setzt, rückt er die leicht verdauliche Unterhaltung ins Zentrum der Auseinandersetzung und positioniert sich damit selbst als Produkt der Unterhaltungsindustrie. Dass Gruber den Roman unvermittelt mit einem hollywoodesken „feel-good“ Moment beschließt (HOWES 2018: 185), ist Teil dieser Gefühlslogik.

6. Kurzes Resümee

Röggla's Interesse in *really ground zero* zielt auf die Frage, wie es mit den Mitteln der Fotografie und der Literatur gelingen kann, ein Ereignis abzubilden, welches zu verstehen das hermeneutische Leistungsvermögen ganz grundsätzlich auf die Probe stellt. Sie bewegt sich dafür von „Ground Zero“ weg, geht bewusst in Distanz zu den katastrophischen Ereignissen, um sich in der Folge der New Yorker Bevölkerung mit ihren Wahrnehmungs-, Kommunikations-, und Bewältigungsstrategien anzunähern. Gerade die oszillierende Bewegung von Nähe und Distanz, von Partizipation und Beobachtung, die ihrem ethnographischen Projekt zugrunde liegt und in den Fotografien genauso zum Ausdruck kommt wie im Text, inauguriert einen Verstehens- und Verständigungsprozess, der diese neue, durch die Terroranschläge grundlegend veränderte amerikanische Wirklichkeit begreifbar zu machen sucht. Auch die in der Medientransposition verwirklichte Semantik der Offenheit und Uneindeutigkeit sowie die erzählstrategische Inszenierung einer teilnehmenden Beobachtung auf Text- und Bildebene lassen die Interpretation zu, dass es Röggla in *really ground zero* daran gelegen ist, den diskursiven Herstellungsprozess einer Begrifflichkeit von Krieg und abzubilden.

Eine völlig gegensätzliche Bewegung ist in Grubers *Daldossi oder Das Leben des Augenblicks* zu erkennen: so sehr der Fotograf die Nähe zu seinen Foto-Objekten sucht und dabei keine Gefahren scheut, so sehr distanziert sich Gruber mit ihrer oberflächenästhetischen Textstrategie selbst wiederum von ihrem literarischen Sujet. Unwillkürlich in Konflikt gerät damit die ästhetische Direktive der Autorin mit der Ästhetik der Schlichtheit und Objektivität ihres Protagonisten – die auch in den nüchternen, in den Roman montierten Bildbeschreibungen realisiert ist. Der intermediale Transfer von Bild zu Text, den Gruber innerliterarisch

inszeniert, folgt damit einem grundlegend anderen Kriterienkatalog als jenem, der sich in ihrer eigenen Romankonzeption widerspiegelt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- GRUBER, Sabine 2018: Daldossi oder Das Leben des Augenblicks. München: dtv.
- RÖGGLA, Kathrin 2001: *really ground zero*. 11. september und folgendes. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- RÖGGLA, Kathrin 2004: *wir schlafen nicht: roman*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Sekundärliteratur

- BAUDRILLARD, Jean 2002: Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes. In: Engelmann, Peter (Hg.) (2002): *Der Geist des Terrorismus*. Wien: Passagen Verlag 2002, 11-35.
- FLUSSER, Vilém 1993: Die kodifizierte Welt. In: Bollmann, Stefan et al. (Hg.) (1993): Vilém Flusser. Schriften. Bd. I. Düsseldorf: Verlag Bensheim.
- HEFFERNAN, James A. W. 1993: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago und London: The University of Chicago Press.
- KLAUS, Walter 2002: Pop goes Krisenstablogik. In: *Tageszeitung*: 11.9.2002.
- KREIMEIER, Klaus 2005: Kriegsfotografie. In: Wende, Waltraud ‚Wara‘ (Hg.) (2005): *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 285-306.
- JÜNGER, Ernst 1930: Krieg und Lichtbild. In: Jünger, Ernst (Hg.) (1930): *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*. Berlin: Neuenfels & Henius, 9-11.
- LUX, Joachim 2003: Zu „Bambiland“. In: Elfriede Jelinek. *Bambiland*. Programmheft Burgtheater. Nr. 86, Spielsaison 2003/2004.
- MASCHEWSKI, Felix und Nina Peter 2019: Finanz- und postindustrielle Arbeitswelt in der Gegenwartsliteratur. In: Vogl, Joseph et al. (Hg.) (2019): *Handbuch Literatur und Ökonomie*. Berlin: De Gruyter, 642-652.
- MERGENTHALER, Volker 2011: „verständnisschwierigkeiten“. Zur Ethno-Poetik von Kathrin Röggla's *really ground zero*. 11. september und folgendes. In: Gansel, Carstel et al. (Hg.) (2011): *Kriegsdiskurs in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen: V&R unipress, 231-247.
- PAECH, Joachim 2005: Der Krieg als Form im Medium der Fotografie und des Films. In: Wende, Waltraud ‚Wara‘ (Hg.) (2005): *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand*

im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 328-347.

REINHÄCKEL, Heide 2012: Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: Transcript 2012.

RIPPL, Gabriele 2014: Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse. In: Benthien, Claudia et al. (Hg.) (2014): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin/Boston: De Gruyter, 139-158.

SONTAG, Susan 2005: Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

WEISS, Marielle 2012: Mediale Inszenierung. Zu aktuellen Formen von Text und Autorschaft bei Kathrin Röggla. Diplomarbeit. Universität Wien.

Internetquellen

HOWES, Geoffrey C. 2018: Sabine Gruber's *Daldossi oder das Leben des Augenblicks* (2016) and the Limits of Moral Sympathy: In: Áine McMurtry et al. (Hg.): *Austria in Transit. Displacement and the Nation-State*. *Austrian Studies*, vol. 26 (www.jstor.org/stable/10.5699/austrianstudies.26.2018.0172), 172-186.

JANDL, Paul 2016: Können Kriegsreporter privat glücklich sein? (<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article160683903/Koennen-Kriegsreporter-privat-gluecklich-sein.html>, Zugriff: Juli 2020)

RÜDENAUER, Ulrich 2002: keine fotoausgänge aus dieser geschichte. Kathrin Röggla und ihr Buch über den 11. September (<https://literaturkritik.de/id/4819>, Zugriff: Juli 2020).

STRIGL, Daniela 2016: Sabine Gruber: Die Schrecken des Friedens (<http://derstandard.at/2000041160441/Sabine-Gruber-Die-Schrecken-des-Friedens>, Zugriff: Juli 2020).

TUCZEK, Stefan 2016: Augenblick verweile doch? Lieber nicht!

Sabine Grubers (Kitsch)Roman „Daldossi oder Das Leben des Augenblicks“ (<https://literaturkritik.de/id/22393>, Zugriff: Juli 2020)