



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Intermediale Aspekte und Körperdarstellungen in J.G. Ballards
The Atrocity Exhibition und *Crash*“

Verfasserin

Julia Meyer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1 Werksvorstellung	8
1.1 <i>The Atrocity Exhibition</i>	8
Zur Wahl der Ausgabe	11
Handlungsüberblick, Stoffsammlung.....	12
Scientific Tales	15
Bilderwelten	17
1.2 Crash	18
Handlungsüberblick.....	19
1.3 Zwischenfazit	23
2 Theorie	25
2.1 Blicke auf die Bilder	25
2.1.1 Pictorial und Iconic Turn	29
2.2 Literatur und ihre Wissenschaft nach der Bilderwende	31
2.2.1 Wort und Bild.....	31
2.2.2 Ekphrasis – Intermedialitätsforschung	37
2.2.3 Medienfragen	39
2.3 Bilderrealitäten – Körperrealitäten	43
2.3.1 Bildbeschreibung – Körperbeschreibung.....	50
2.3.2 Intermediale Bezüge	55
2.4 Perspektivierung	58
3 Analyse	60
3.1 <i>The Atrocity Exhibition</i> – Ausstellung der Grausamkeiten	60
3.1.1 Bildfusionen.....	61
3.1.2 Elizabeth Taylor.....	65
3.1.3 Realität, Fiktion, Medienfiktion.....	68
3.1.4 Vietnam.....	69
3.1.5 Opfer der Kamera.....	74
3.1.6 Körper <i>vor</i> dem Bild.....	80
3.1.6.1 Frauenpuppen.....	84
3.1.6.2 Bildwerdungen	87

3.2 Crash – Kollisionen – visuelle (Un)ordnung	95
3.2.1 Figurendarstellung.....	96
3.2.2 Vielfältige Bildproduktionen.....	106
3.2.2.1 Das Fotoalbum.....	108
Gabrielle.....	110
James.....	116
Vermischungen.....	120
3.2.2.2 Unfall(film).....	128
Der letzte Unfall.....	133
3.2.2.3 Fragebögen.....	135
4 Schlussbetrachtungen	141
Literaturverzeichnis	148
Anhang	155
I. Abstract	155
II. Lebenslauf	157

Einleitung

„Nie zuvor in der Geschichte ist der Mensch mit so vielen Bildern konfrontiert worden wie in den letzten Jahrzehnten“¹ – eine Zeitdiagnose, die deutlich ihre Signatur auf Wissenschaft und Künsten hinterlassen hat. Die Rede von der Allgegenwart der Bilder ist mittlerweile fester Bestandteil des akademischen Diskurses, ist zu einem Gemeinplatz sämtlicher geistes- und kulturwissenschaftlicher Disziplinen avanciert. Die Expansion der Bilderwelten, hervorgerufen nicht zuletzt durch die medientechnischen Umbrüche des 20. Jahrhunderts, kann als Tatbestand formuliert werden, der sich vermehrt auch in literarischen Werken niederschlägt, sich in diese einschreibt. Mit den Romanen *The Atrocity Exhibition*² (1970) und *Crash*³ (1973) hat der britische Schriftsteller James Graham Ballard (1930-2009) Werke geschaffen, denen diese Prägung attestiert werden kann.

Dass die „Rekonstruktion des zeitgeschichtlichen Panoramas und der persönlichen Geschichte“⁴ im 20. Jahrhundert u.a. an Bildmedien gebunden ist, ist ein Tatbestand, den vor allem die *Atrocity Exhibition* aufgreift. Protagonist Travis⁵ träumt vom Bild 235 des Zapruder-Films der Kennedy-Ermordung, von Plakaten am Straßenrand lächelt Elizabeth Taylor, der LeserInnenschaft begegnen Collagen aus Röntgenbildern und physikalischen Berechnungen. Travis fühlt sich von Kamerateams verfolgt, Filmvorführungen „gefälschter Wochenschaufilmen“ und Gräuelbilder aus Vietnam kommen als dubiose Behandlungsmethode psychiatrischer PatientInnen zum Einsatz. Die Faszination für verletzte und geöffnete Körper manifestiert sich in *Crash* im Verlangen nach ihrer Dokumentation. Einer bizarren Logik folgend ordnet ein ehemaliger Fernsehwissenschaftler zuvor angefertigte Fotografien von Unfallopfern und medizinische Abhandlungen über Verletzungen in einem Album zueinander an; das wiederholte

¹ Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder: Bildatlas 1949-heute*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht); 2008, S. 14.

² Ballard, James Graham: *The Atrocity Exhibition*. London (Harper Perennial); 2006.
Ballard, James Graham: *Liebe und Napalm*. (Übers.: Carl Weissner) Wien (Milena); 2008.

³ Ballard, James Graham: *Crash*. London (Harper Perennial); 2008.

⁴ Schmitz-Emans, Monika: Im Reich der Königin Loana. Einführende Bemerkungen zum Stichwort "Visual Culture". In: Schmitz-Emans, Monika; Lehner, Gertrud (Hg.): *Visual Culture*. Heidelberg (Synchron); 2008, S. 9.

⁵ Da dem Protagonisten dieses Werkes vom Autor viele verschiedene Namen gegeben werden und davon Travis der erstgenannte ist, wird in der vorliegenden Arbeit ausschließlich dieser Name in Bezug auf den Protagonisten benutzt, um Verwirrungen vorzubeugen.

Ansehen von simulierten Unfällen entpuppt sich als gemeinschaftsstiftend.

Beide Romane künden von einem Bewusstsein gegenüber der Wirkungsmacht der Bilder, nehmen Bezug auf die möglichen Konsequenzen, die die Industrien der Sichtbarkeit moderner Gesellschaften für den menschlichen Körper bereithalten. Die Heterogenität der Beispiele ist augenfällig, Bildmedien und Bildkonfigurationen treten in vielfältigen Kontexten auf; es steht demnach nicht ein einzelnes fremdmediales System zur Debatte, vielmehr wird ein Komplex bildmedialer Prozesse verhandelt. Mit diversen inhaltlichen und/oder strukturellen Funktionen reihen sich Bilder aneinander, wobei die Gewalt als Raster über dem Geschehen liegt. Ein Raster, das dem Schreibgestus des Autors entspricht: „Alle meine Bücher handeln ja davon“, beschreibt Ballard seine literarischen Projekte in einem Zeit-Interview mit Evelyn Finger, „dass unsere humane Gesittung wie die Kruste über der ausgespienen Lava eines Vulkans ist. Sie sieht fest aus, aber wenn man den Fuß daraufsetzt, spürt man das Feuer.“⁶ Der Mythos der Gewaltlosigkeit in der modernen Gesellschaft wird in seinen Werken nicht nur hinterfragt, sondern letztlich radikal negiert. Gewalt – beispielsweise der im zeithistorischen Kontext der *Atrocity Exhibition* aktuelle Vietnamkrieg – spiegelt sich in der Psyche der ProtagonistInnen. Sie werden Opfer von Gewalt, Gewalt geht von ihnen aus; dem Zivilisationsgedanken zum Trotz wird die westliche Welt als gewaltbereite Gesellschaft porträtiert und es ist die Psyche der ProtagonistInnen, die als eigentlich gefährlicher Ort enttarnt wird. Unterdrückte Begierden und Gedanken drängen darauf, ausgelebt zu werden, das korrumpierte Bewusstsein scheint die Katastrophe förmlich herbeizusehnen und es gibt kaum bis keinen Widerstand, eine Normalität aufrechtzuerhalten, die ihrerseits bereits als Pathologie enttarnt worden ist. Von Gewalt gegen den Körper kündigt auch *Crash*, allerdings wird sie hier noch radikaler als in der *Atrocity Exhibition* umgewertet in die Quelle von Lust und Sexualität. Die Frage nach dem Verbleib des Körpers in einer von moderner Technologie und Medien dominierten Gesellschaft wird mit der Schilderung seiner massiven Gefährdung beantwortet; nicht umsonst kann der Titel des 1967 erschienenen Sammelband Ballards *The Disaster Area*⁷ zur allgemeinen Beschreibung seiner literarischen Landschaften angewendet werden. Während in der *Atrocity Exhibition* eine ständig latente oder manifeste Kriegsbedrohung den Zustand der körperlichen Unversehrtheit als äußerst fragil ausweist, ist es in *Crash* das Automobil, der Verkehrsunfall, der diese gefährdet. Dabei halten Film, Foto und

⁶ Vgl. http://www.zeit.de/2005/37/Ballard_Interview [21.04.2009]

⁷ Ballard, James Graham: *The disaster area*. London (Flamingo); 1992.

Fernsehkameras die Leiden der Opfer fest, dokumentieren die Gewalt gegen den Körper; selbst wenn Bilder keine eigentlichen Gewalthandlungen darstellen, ist es ihre vielzitierte Allgegenwart, die sich im literarischen Raum bedrohlich verdichtet. Den ProtagonistInnen wird kaum geschützter Raum geboten, sie stehen unter intensiver Beobachtung, in kaum unterbrochener Konfrontation mit den technischen Augen von Filmkameras oder Fotoapparaten und sind gleichzeitig mit den Produkten genannter technischer Apparate konfrontiert. Werden einzelne ProtagonistInnen zu AkteurInnen, zu BildproduzentInnen, kann dies nur um den Preis der Beschneidung der Freiheit und Unversehrtheit Anderer geschehen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, auf das Zusammenspiel bzw. die Konfrontation von Körper und Bild in Ballards Werken zu fokussieren. Dabei geht es nicht allein um punktuelle inhaltliche Aufschlüsselungen, vielmehr sollen auch die jeweiligen literarischen Strategien, die Art und Weise *wie* der Körper *im* und *vor* dem Bild erschrieben wird, genauer befragt, die verfahrenstechnische Seite nachgezeichnet werden. Es wurde bereits aufgezeigt, dass so gut wie alle Bilder in den Werken einen starken Körperbezug aufweisen; sei es, dass der Körper auf unterschiedliche Weise in den Bildern dargestellt wird, sei es, dass die ProtagonistInnen unablässig mit Bildern konfrontiert werden, Bilder und Bildmedien Einfluss auf das Körperempfinden nehmen. Und noch eine Verbindung lässt sich feststellen: Die literarischen Strategien verfahren in der Gestaltung von realen Körpern und bildlichen Körpern ähnlich, die Grenze zwischen dem Körper *im* Bild und dem Körper *vor* dem Bild erscheint durchlässig, auch wenn sie nicht gänzlich aufgehoben wird. Letztlich stehen somit auch die außerbildlichen Körper im Fokus der Analyse, welche mit ihren bildlichen Darstellungen in enger Beziehung stehen, mit ihnen interagieren, wobei die Grenze zwischen Realität und Fiktion mitunter verschwimmt und sich das Spannungsfeld zwischen Substanz und Semiotik als prekär entpuppt. Was bedeutet dieser Umstand nicht nur für das Körperbild, sondern grundsätzlicher für das Menschenbild in Ballards Werken?

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. In einem ersten Schritt werden beide Werke vorgestellt. Es ist der Komplexität der *Atrocity Exhibition* geschuldet, dass dieser Teil bereits recht ausführlich inhaltliche und strukturelle Einzelheiten beleuchtet, um etwaige ausführliche Kontextualisierungen in der Analyse umgehen zu können. Daran anschließend

werden die theoretischen sowie methodischen Prämissen vorgestellt. Hier geht es zunächst darum, einen Einblick in das weite Feld der sogenannten Bildwissenschaften zu schaffen, um jene Eckpunkte der neueren theoretischen Beschäftigung mit den Bildern darzulegen, die für den vorliegenden Kontext erkenntnisversprechend sind. U.a. wird hier auf das spannungsreiche Verhältnis von Bild und Text eingegangen, das naturgemäß die Literatur betrifft sowie auf die Auswirkungen des *pictorial* bzw. *iconic turn* auf die Literaturwissenschaft. Im Anschluss werden Schlaglichter auf verschiedene diskursive Verbindungen von menschlichem Körper und Bild, konkret dem Medium der Fotografie und des Films, geworfen. Ziel des Abschnittes ist es, unterschiedliche Themenfelder zu beleuchten, die in Bezug auf die Analyse der *Atrocity Exhibition* und *Crash* relevant sind und gleichzeitig gewisse Grundannahmen zu formulieren, die der Untersuchung der Werke als Basis dienen sollen.

Für die konkreten Analyseschritte gilt es hiernach, das Konzept der literarischen Visualität zu skizzieren, welches konkret auf das Vorhaben der Analyse hin perspektiviert wird: unterschiedliche Strategien, das Bild respektive den Körper *im* Bild sprachlich zu gestalten, sie in ihrer Äußerlichkeit zu *beschreiben*, dienen in den Romanen nicht nur der visuellen Ausgestaltung der fiktionalen Welten, die beschriebenen Objekte und Körper sind immer auch Bedeutungsträger, sind semantisch aufgeladen. Gleiches gilt auch für die beschriebenen Körper *vor* dem Bild, wobei in der analytischen Betrachtung letzterer die Innerlichkeit der Figuren selbstredend nicht ausgespart werden kann.

Das Konzept der intermedialen Bezüge bietet weiteres methodisches Rüstzeug, um speziell die Körperdarstellungen *vor* dem Bild näher beleuchten zu können. Die Rede der *filmischen* bzw. *fotografischen* Schreibweise wird hier in Hinblick auf die dahinter liegenden Textstrategien aufgenommen, um sie für die vorliegende Analyse fruchtbar zu machen: nicht nur, dass die allgegenwärtigen Bildmedien den Körper als dominantes Motiv verhandeln, auch in Bezug auf eine allgemeine Körperkonzeption/-darstellung erweisen sich die fremdmedialen Strukturen als prägend. Während der Einbindung von Film und Fotografie auf der Handlungsebene von Seiten der Sekundärliteratur viel Beachtung entgegengebracht wird, bleibt die strukturelle Bedeutung der altermedialen Systeme für die vorliegenden Werke in der Forschung – mit Ausnahmen – eher eine

Randerscheinung⁸ und werden nur marginal am Text durchexerziert. Diese Lücke kann hier zwar nicht gefüllt, der blinde Fleck aber, in konkretem Hinblick auf die Körperdarstellungen, gleichsam beleuchtet werden.

Die Analyse selber trennt die zu betrachtenden Werke und organisiert sich gemäß der unterschiedlichen Wesen der Romane nicht parallel, sondern setzt differierende Schwerpunkte. Letztlich geht es aber in beiden Zugängen darum, die Korrespondenz der Körperdarstellungen *vor* und *im* Bild herauszuarbeiten, welche zunächst jeweils für die einzelnen Werke formuliert wird, bevor die divergierenden Strategien jener in einem abschließenden Resümee vergleichend gegenüber gestellt werden.

⁸ Ich beziehe mich mit dieser Äußerung vornehmlich auf die drei großen Monografien zu Ballard: Gasiorek, Andrzej: J.G. Ballard. Manchester - New York (Manchester University Press); 2005. Baxter, Jeannette: J.G. Ballard's Surrealist Imagination - Spectacular Authorship. Surrey (Ashgate); 2009. Luckhurst, Roger: 'The Angle Between Two Walls' -- The Fiction of J.G. Ballard. Liverpool (Liverpool University Press); 1997.

1 Werksvorstellung

1.1 *The Atrocity Exhibition*

Der Textkörper der *Atrocity Exhibition* setzt sich aus fünfzehn Einzelkapiteln zusammen. Deren Kombination erzeugt jedoch keine kohärente Geschichte und obgleich durch wiederkehrende ProtagonistInnen und Motive ein werksinterner Zusammenhang geschaffen wird, ist die Lektüre des Romans nicht zwingend auf ein chronologisches Lesen angelegt.⁹ Die Entstehung der komplexen narrativen Struktur kann teilweise aus Textgenese bzw. Publikationsgeschichte¹⁰ hergeleitet werden: einige der „condensed novels“, wie Ballard seine Miniaturkapitel nennt, waren bereits in den Jahren von 1966 bis 1969 in verschiedenen Avantgarde- und Literaturmagazinen¹¹ unabhängig voneinander erschienen, bevor sie 1970 unter dem vorliegenden Titel bei Jonathan Cape veröffentlicht wurden. So wurden die Kapitel nicht – oder nur bedingt – in Hinblick auf eine spätere Zusammenstellung komponiert, dennoch ist ihr Zusammenspiel mehr als nur ein

⁹ „The readers who find themselves daunted by the unfamiliar narrative structure.“ Bezüglich *The Atrocity Exhibition* – die laut Ballard weitaus einfacher zu lesen sei als der erste Eindruck vermuten ließe – rät der Autor selbst: „Rather than start at the beginning of each chapter, as in a conventional novel, simply turn the pages until a paragraph catches your eye. If the ideas or images seem interesting, scan the nearby paragraphs for anything that resonates in an intriguing way. Fairly soon, I hope, the fog will clear, and the underlying narrative will reveal itself. In effect, you will be reading the book in the way it was written.“ *The Atrocity Exhibition*, Vorwort.

¹⁰ Doch nicht nur für die eigentliche (Text-)Analyse erweist sich die Beschäftigung mit den verschiedenen Stationen der Textgenese als fruchtbar; auch gibt sie Auskunft über die durchaus als brisant zu bezeichnende Rezeptionsgeschichte: Obwohl dem experimentellen Romanprojekt im Zuge seiner Erstveröffentlichung mitunter heftiger Gegenwind entgegenschlug, kam dieser ausschließlich aus der Ecke der Literaturkritik. Bill Butler allerdings, der das 14. Kapitel *Why I want to fuck Ronald Reagan* (Erstveröffentlichung 1967) zusammen mit Passagen der Werke George Batailles und William Burroughs gesondert publiziert hatte, sah sich 1968 gerichtlich mit dem Vorwurf der Obszönität konfrontiert. Ballard, als Zeuge der Verteidigung Butlers vorgesehen, erwies sich in dieser Funktion als unbrauchbar, wie er in seinen Erinnerungen rekapituliert: „Preparing me, the defence lawyer asked me why I believed ‘Why I want to fuck Ronald Reagan’ was not obscene, to which I had to reply that of course it was obscene, and intended to be so. Why, then, was its subject matter not Reagan’s sexuality? Again I had to confirm that it was. [...] I saw no reason to pretend that the Reagan piece was anything but a frontal assault to the former actor.“ Ballard (1992), S. 170. Warum die Veröffentlichung des Romans nicht mit ähnlichen juristischen Problemen konfrontiert wurde, ist schwerlich rekonstruierbar; Jeannette Baxter vermutet aufgrund Kritikermeinungen, dass „published as a ‚chapter‘“ das Stück der Zensur entging, da es somit in Großbritannien „as a work of science fiction“ publiziert wurde. Baxter (2008), S. 59. Ballard selber hielt schlicht eine Gesetzeslücke für den Grund: „The envelope containing the seized copy was sealed.“ Baxter (2009), S. 59. Während dem Autor selbst also rechtliche Konsequenzen erspart blieben, kam es aufgrund der Turbulenzen um die Butler-Herausgabe zum Eklat in den USA: der amerikanische Verleger Doubleday ließ die gesamte bereits gedruckte Ausgabe einstampfen und erst 2 Jahre später wurde *The Atrocity Exhibition* in den vereinigten Staaten von Grove Press publiziert.

¹¹ U.a. *Ambit*, *Ark*, *Encounter*, *ICA Eventsheet*, *International Times*, *The Running man*, *Transatlantic Review* und das von Michael Morrcock herausgegebene *New Worlds*. Vgl. Baxter (2009), S. 61.

verlegerischer Einfall; es lohnt sich, die komplexe Komposition des Gesamttextes ernst zu nehmen, die Romanzusammenhänge nicht aufzugeben. „Everything here works by the way of suggestion, resonances, echoes“¹² beschreibt Gasiorek das Textgewebe und dieses Prinzip vermag es, die Handlungsfragmente mal eng, mal lose miteinander zu verflechten. Unterstrichen wird die inhaltliche Offenheit des Textes durch eine weitere formale Besonderheit: nicht nur der gesamte Textkörper spaltet sich in Einzelkapitel auf; beinahe alle Kapitel sind ihrerseits wiederum in Segmente mit eigenen Überschriften unterteilt und selbst diese einzelnen Episoden sind oftmals nicht logisch in Abfolge zu stellen. Das Etikett des *Romans* beschreibt das Werk demnach nur sehr notdürftig, der Zusatz *experimentell* ist unerlässlich.

So undurchsichtig der Text erscheinen mag: er entwickelt eine gewisse Logik, die als Sinnbild einer „aus den Fugen geratenen Welt“¹³ fungiert. Die Sprache wird von „ihrer niederen Aufgabe [...], zum Beispiel so etwas profanes wie Handlung voranzutreiben“, entbunden, bemerkt Frank Schäfer, „[e]s gibt fast keinen Plot mehr. Die Prosa verdichtet und verfestigt sich zu einer Skulptur. [...] Ballard bildet also die Entropie der Welt ab und hebt sie zugleich wieder ästhetisch auf. Die Kunst muss es wieder mal richten, wenn nichts mehr richtig einen Sinn ergibt.“¹⁴ Der Schwierigkeitsgrad der Lektüre ist in der Sekundärliteratur unbestritten und deren Feststellung bildet zumeist den Auftakt der Analyse: Jeannette Baxter betont die Sonderstellung des Werkes sowie seinen Ruf als „most difficult and [...] most inaccessible“ innerhalb des ballardschen Oeuvre¹⁵. Der experimentelle Text, so Gasiorek „eschews the codes of realist narrative, it is a heteroglossic and open-ended artefact that works on multiple levels and refuses the closure of reading.“¹⁶ Dem Ensemble der heterogenen Geschichten ist mit einer klassischen Inhaltsangabe nicht beizukommen, der Text erscheint weitaus einfacher zu zitieren als zu paraphrasieren.

Nicht nur, dass die Kapitel separat voneinander betrachtet zahlreiche Assoziationen und Analyseebenen provozieren, auch die einzelnen Segmente innerhalb der Kapitel bieten etliche Anschlussstellen verschiedener Betrachtungsweisen. Neben dem Verzicht auf einen

¹² Gasiorek (2005), S. 58.

¹³ [http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-
artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F05%2F09%2Fa0177&cHash=6480224505](http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F05%2F09%2Fa0177&cHash=6480224505) [09.05.2009]

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Vgl. Baxter (2009), S. 59.

¹⁶ Vgl. Gasiorek (2005), S. 58.

klassischen Erzählstrang, sind es die zahlreichen stilistischen Wechsel und Brüche, die Polyphonie der Stimmen und die Multiperspektivität, die zusätzlich eine Herangehensweise erschweren.

Die knappe Darstellung minimalistischer Handlungsabläufe wechselt mit beinahe lyrisch anmutenden Landschaftsbeschreibungen. Immer wieder eingeschoben: Einblicke in die Gefühlswelten der ProtagonistInnen, welche die rätselhaften Vorgänge jedoch wenig erhellen. Durchbrochen werden die ohnehin bereits disparaten narrativen Bausteine von Abschnitten, die aus bloßen Auflistungen ominöser Gegenstände bestehen, welche mitunter Bestandteile Travis' Sammlungen zu sein scheinen, sich aber oftmals auch als unzuordbar erweisen.

Surrealistische Gestaltungsprinzipien, bspw. die Collage, sind hier maßgebliche literarische Verfahren, derer sich Ballard bedient:

The techniques of surrealism have a particular relevance at this moment, when the fictional elements in the world around us are multiplying to the point where it is almost impossible to distinguish between the 'real' and the 'false' – the terms no longer have any meaning.¹⁷

Es sind vor allem moderne massenmediale Prozesse, auf die Ballard im Zitat rekurriert. Die Realität scheint durch diese nicht greifbar, nicht mehr klar definierbar, sie wird geradezu zu einer „extension of the mass media“¹⁸. Fernsehen, Magazine, Radio, Kino und Zeitungen splitten reale Ereignisse in Einzelteile und setzen sie verändert wieder zusammen.

Über den gesamten Roman legt sich ein hochkomplexes Referenzsystem, das nicht nur die einzelnen Kapitel und Textstellen – stilistisch und/oder thematisch – miteinander verbindet; gleichzeitig werden zahlreiche Bezüge zur bildenden Kunst und Filmen hergestellt, eingeschränkt auch zu anderen literarischen Werken.¹⁹ Vor allem aber führen die Verweise zur außerfiktionalen Realität: historische Ereignisse, Personen des öffentlichen Lebens, der Film- und Fernsehindustrie und Inhalte und Strategien der Werbung werden in unterschiedlichen Kontexten in die Narration aufgenommen.²⁰

„One cannot make sense of it, if indeed making sense is the point here, by trying to

¹⁷ Ballard zitiert nach Bukatman: http://www.jgballard.ca/criticism/jgb_mediascape.html [07.01. 2013]

¹⁸ Bukatman, Scott: *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham (Duke University Press); 1993, S. 42.

¹⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen Jeannette Baxters, die ihren Fokus speziell auf die zahlreichen surrealistischen Werksreferenzen legt. Baxter (2009), S. 59 -98.

²⁰ Für RezensentInnen erweist es sich als geradezu unmöglich, den Roman via Inhaltsangabe vorzustellen, der *Atrocity Exhibition* mit assoziativen Texten zu antworten, stellt daher eine beliebte Strategie dar.

construe it within the parameters it rejects”²¹ fasst die Formulierung Andrzej Gasioreks die Problematik einer Analyse des Textes zusammen. Form und Struktur sind elementarer Bestandteil des Textes und deswegen kann es bei der Betrachtung von Inhalten nicht darum gehen, Ordnung zu stiften, wo Chaos das Paradigma zu sein scheint, sondern lediglich einen Leitfaden anzubieten, einen möglichen Weg aufzuzeigen, sich dem Buch als Gesamtkunstwerk zu nähern. Jegliches In-Bezug-Setzen der einzelnen Elemente und inhaltlichen Aspekte auf den folgenden Seiten schlägt bereits eine interpretatorische Richtung ein, setzt eine schon erfolgte interpretatorische Leistung voraus und wird punktuell mit Erkenntnissen der Sekundärliteratur unterstützt.

Zur Wahl der Ausgabe

Seit der Erstveröffentlichung durchliefen die Ausgaben der *Atrocity Exhibition* unterschiedliche Transformationen.²² Während die Ausgabe von 1970 ungeachtet der ursprünglichen Bild-Text-Kompositionen einiger Kapitel²³ (z.B. „the summer cannibals“) ausschließlich textuell ist, veröffentlichte RE/Search 1990 „a glossy, large format, coffee-table publication“²⁴, in der Ballards ursprünglicher Konzeption der Medienkombination Raum gegeben wurde: die Publikation enthält neben den Texten vor allem Zeichnungen von Phoebe Glockner – im Gegensatz dazu wurde in der Harper-Perennial Ausgabe von 1993 dieses Moment suspendiert, jedoch paratextuelle Elemente in Form von Autorkommentaren am Ende eines jeden Kapitels eingefügt. Die beiden letztgenannten Versionen liegen hier vor. In der konkreten Textanalyse fiel die Entscheidung auf die Variante von Harper-Perennial²⁵, die trotz der Problematik, die der Autorenkommentar provoziert²⁶, für das vorliegende Projekt geeignet erscheint. Hier geht es nicht um das

²¹ Vgl. Gasiorek (2005), S. 58.

²² Vgl. hierzu die Ausführungen Jeanette Baxters (2009), S. 59ff.

²³ In Form von Fotografien, Filmstills, Zeitungsausschnitten, Werbematerial usw., die im direkten oder indirekten Verhältnis zum Text stehen, ihn bebildern und/oder erweitern, als Kommentar oder Illustration gelesen werden können. Visualität ist hier also nicht Ergebnis einer literarischen Vertextungsstrategie, sondern manifestiert sich im konkret Bildhaften.

²⁴ Baxter (2009), S. 60.

²⁵ Auflage 2006 (s. Literaturverzeichnis).

²⁶ Indem am Ende eines jeden Kapitels Erläuterungen Ballards angefügt sind, greift der Paratext entscheidend in die Narration ein: Der Text wird (nachträglich) historisch perspektiviert, was durchaus kritisch zu bewerten ist. Roger Luckhurst spricht von einer Autorenlenkung, die nachträglich eklatant in das Leseerlebnis eingreift: „The space of text was difficult enough to determine, but the critic now also finds the margins occupied. Another frame is breached; the scribbled explanatory notes of the reader have already been written.“ Luckhurst (1997), S. 75. Jeannette Baxter übernimmt diese Formulierung der Problematik, ergänzt jedoch: „Ballard’s understanding of paratextuality resembles more closely what Linda Hutcheon has identified as a paradoxical and dichotomous process which represents and resists its

Zusammenspiel konkreter materieller Bilder mit dem Text. Der Text an sich soll auf seinen Umgang, seine Strategie mit Bildern befragt werden, die, wenn sie auch nicht faktisch sichtbar sind, deutliche Spuren in der Literatur hinterlassen haben. Zum besseren Verständnis wird – wie auch in *Crash* – die deutsche Übersetzung den Blockzitatennachgestellt²⁷.

Handlungsüberblick, Stoffsammlung

Travis, Arzt einer Londoner Psychiatrie, fungiert als eine relative Konstante des Romans. Seine Perspektive und die Ausleuchtung seines Bewusstseinshorizonts dominieren über verhältnismäßig weite Strecken hinweg die Narration. In den ersten neun Kapiteln, die, wenn auch extrem reduziert, Handlungsstränge aufweisen, bewegt sich der Protagonist durch alpträumhafte urbane Szenerien und Räume. Allerdings ist die Raumsituation durchgängig unsicher. Auch verschließen sich die Handlungsabläufe einer zeitlichen Logik: So tauchen bspw. Figuren, die am Ende des ersten Kapitels getötet wurden, am Beginn des zweiten Kapitels wieder auf, ihr Tod wird innerhalb der Narration aufgehoben und der naheliegende Verdacht eines Zeitsprunges im Sinne einer Prolepse lässt sich nicht eindeutig verifizieren, eine Erklärung wird an keiner Stelle nachgereicht.

Travis besucht im Romanverlauf diverse Ausstellungen, hält sich in der Klinik auf, legt kryptische Dokumentsammlungen an und unterhält sexuelle Beziehungen zu verschiedenen Frauen. Überschattet sind die Aktivitäten von einer paranoiden Atmosphäre, so fühlt sich Travis durchgehend verfolgt und befindet sich auf der Flucht vor unidentifizierbaren Feinden. Seine Handlungsmöglichkeiten erweisen sich schnell als extrem eingeschränkt, Wille oder Planung der Figur nehmen kaum Einfluss auf das äußere Geschehen. Obwohl die zentrale Figur dieser Kapitel, erweist Travis sich in der „narrativen Entropie“²⁸ ähnlich verloren wie der Rest der mühsam zu identifizierenden, wiederkehrenden ProtagonistInnen.

own authority simultaneously. The author's paratextual notes move in two directions at once: to inform and fill-in background detail, on the one hand, and to fictionalise facts or certain versions of events and other." Baxter (2009) S. 89. Ich folge ihr in ihrem Vorschlag, die Erläuterungen als Erweiterungen des Textes zu lesen und nicht als Erklärungen. Zwar sind einige der Fußnoten im Stande, über historische oder biographische Kontexte Auskunft zu geben, aber nicht unhinterfragt als Aufschlüsselungen zu werten.

²⁷ Dieses Vorgehen konnte aus logistischen Gründen im Fließtext nicht angewandt werden, weswegen hier immer nur die englische Originalversion zitiert wird.

²⁸ Vgl. Frank Schäfer <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F05%2F09%2Fa0177&cHash=6480224505> [09.05.2009]

Mit Travis als Bezugspunkt lassen sich mehrere Figurenkonstellationen ausmachen, die sich durch ihr Verhältnis zu ihm näher bestimmen lassen. Ein Verhältnis, das gemäß den Voraussetzungen auch nur fragmentarisch rekonstruierbar ist: seine Frau, Mrs. Travis, die Geliebte Karen Novotny sowie sein Chef Dr. Nathan tauchen am häufigsten auf. Die Beziehung zur Ehefrau scheint zerrüttet, in kaum einer Szenerie treten die beiden gemeinsam auf. Karen Novotny hingegen unterhält eine – teilweise explizit geschilderte – sexuelle Beziehung zu Travis, wobei sie fast ausschließlich als seine Projektionsfläche fungiert, keinen oder kaum eigenen Handlungsraum besitzt und wiederholt Opfer von Gewalttaten wird, „a serial victim“²⁹, wie Baxter formuliert. Dr. Nathan wiederum fungiert noch am ehesten als Travis’ Gegenüber, vertritt bis zu einem gewissen Grade Rationalität. Seine Ausführungen sind als Kommentar der Geschehnisse zu deuten, die allerdings nicht zu einer tatsächlichen Klärung der Vorgänge beitragen. Es finden sich weitere Personen, über die nur spärliche Angaben zu machen sind, wie Catherine Austen, die ebenfalls eine sexuelle Beziehung zum Protagonisten zu unterhalten scheint, sowie Captain Weber und Vaughan, die Travis feindlich und aggressiv gegenüber stehen. Figuren wie Xero und Koma erscheinen nur in ein oder zwei Kapitel, lassen jegliche biografische Informationen vermissen und verwehren sich mitunter vollständig einer Zuordnung.

Das Beziehungsgeflecht der Figuren ist demnach schwerlich zureichend beschreibbar; dabei ist auffällig, dass kaum Dialoge vorhanden sind. Sprechen die Figuren miteinander, laufen die Aussagen aneinander vorbei, können nicht als wechselseitige Gespräche charakterisiert werden, sondern eher als Monologe, die nicht auf ein Gelingen der Kommunikation ausgelegt sind. Abgesehen von Dr. Nathan, der an mehreren Stellen ausführliche, scheinbar wissenschaftlich fundierte Erklärungen zu bestimmten Sachverhalten abzugeben versucht, sprechen die Figuren generell kaum, Alltagssprache kommt nicht vor. Scott Bukatman formuliert allgemein in Bezug auf die Figurenkonzeption in Ballards Werken: „His characters are without ego, and they become only a part of the landscape.“³⁰ Aber auch diese Landschaft, genauer der Ort der Geschehnisse, ist nicht eindeutig zu ermitteln: an vielen Stellen wird nicht deutlich, ob es sich um reale Geschehnisse oder Wahnvorstellungen des Protagonisten handelt. Die Grenzen zwischen (Alb-)Traum und Realität, Innen- und Außenperspektive verschwimmen, oder wie Bukatman es in Anschluss an obiges Zitat formuliert: „[T]he

²⁹ Baxter (2009), S. 56.

³⁰ Scott Bukatman http://www.jgballard.ca/criticism/jgb_mediascape.html [07.01.2013]

landscape becomes a schizophrenic projection of a de-psychologized, but fully colonized, consciousness. As in melodrama or surrealism, everything becomes at once objective and subjective.³¹

Nicht nur Travis' Verhältnis zu seiner Umwelt erweist sich als äußerst gestört, er ist sich auch seiner eigenen Identität alles andere als bewusst. Sein psychischer Verfall manifestiert sich auch auf der sprachlich-semantischen Ebene in der Verschiebung des Eigennamens: aus Travis im ersten Kapitel wird Talbot / Traven / Tallis / Trabert / Talbert / Travers / Tallis. 'Was my husband a doctor or a patient?' fragt Mrs. Travis eingangs und in ihrer Formulierung tritt nicht nur die ambivalente Persönlichkeit Travis' zu Tage, sondern erfolgt auch eine Befragung von Machtverhältnissen, die im Laufe der Erzählung immer wieder variiert relevant wird.

'Mrs. Travis, I'm not sure the question is valid any longer. These matters involve a relativity of a very different kind. What we are concerned with are now the implications in particular, the complex of ideas and events represented by World War III. Not the political and military possibility, but the inner identity of such a notion. For us, perhaps, World War III is no little more than sinister pop art display, but for your husband it has become an expression of the failure of his psyche to accept the fact of its own consciousness, and of his revolt against the present continuum of time and space. [...]'³²

„Mrs. Travis, ich bin mir nicht sicher, ob diese Frage jetzt noch sinnvoll ist. Bei diesen Dingen haben wir es mit einer ganz anderen Art von Relativität zu tun. Was uns jetzt beschäftigt, sind die Implikationen – vor allem die Vorstellungen und Ereignisse, die den dritten Weltkrieg betreffen. Und zwar nicht die Frage nach der politischen und militärischen Wahrscheinlichkeit eines solchen Krieges, sondern die Frage nach der wesensmäßigen Identität hinter einer solchen Vorstellung. Für uns hat die Vorstellung von einem dritten Weltkrieg vielleicht eher etwas mit einem abgründigen Pop Art Display gemeinsam, für ihren Gatten hingegen drückt sich darin das Versagen seiner Psyche aus, ihr eigenes Bewusstsein zu akzeptieren, und darüber hinaus verkörpert sie für ihn seine Revolte gegen das bestehende Raum-Zeit-Kontinuum. [...]'³³

Dr. Nathans Antwort kreist zusammenfassend maßgebliche Themen der Travis-Episoden ein. Es ist der Nervenzusammenbruch, die Verwischung von Innen- und Außenperspektive als potentielle Konsequenz des Wahns. Die Möglichkeit des Krieges, des Kriegsausbruches, legt sich über die gesamte Narration der *Atrocity Exhibition*. Es ist ein dominierendes Motiv, das auf vielfältige Weise den Roman durchzieht. Von dem emporgeschleuderten Körper seiner Frau ist im ersten Kapitel die Rede, von „coils of

³¹ Scott Bukatman http://www.jgballard.ca/criticism/jgb_mediascape.html [07.01.2013]

³² The Atrocity Exhibition, S. 6f.

³³ Liebe und Napalm, S. 16.

barbed wire“³⁴ und einem Helikopter samt Bomberpiloten. Weder hier noch an anderen Stellen des Romans wird jedoch offensichtlich, ob es sich um eine konkrete Kriegssituation handelt oder doch nur um Kriegsübungen (ein Segment bspw. heißt „The Weapons Range“), ob es erinnerte Situationen sind – schließlich wird an einer Stelle suggeriert, Travis sei ein ehemaliger Kampfpilot – oder ob es sich um bloße Einbildungen der Hauptfigur handelt.³⁵ Folgt man Dr. Nathans Ausführungen, bezieht sich die Möglichkeit des Krieges überhaupt nur auf die Psyche Travis’. „Krieg“ wäre somit nicht als reales Ereignis zu verstehen, sondern rein als die Beschreibung eines inneren Zustands:

‘[...] Dr. Austen may disagree, but it seems to me that his intention is to start World War III, though not, of course, in the usual sense of the term. The blitzkriegs will be fought out on the spinal battlefields, in terms of the posture we assume, of our traumas mimetized in the angle of a wall or balcony.’³⁶

‘[...] Dr. Austen wird mir hier vielleicht widersprechen, aber mir scheint, dass es seine Absicht ist, den dritten Weltkrieg auszulösen – freilich nicht im üblichen Sinne des Wortes: die Blitzkriege werden auf den Schlachtfeldern unseres Hypothalamus ausgetragen werden, in den Körperstellungen, die wir einnehmen und in unseren Traumata, die wir in den Erhöhungswinkeln einer Wand oder eines Balkons nachgeahmt sehen.’³⁷

Offen bleibt, ob Dr. Nathan Travis in seinen Bestrebungen nicht sogar teilweise folgt, mit ihm sogar übereinstimmt, wenn er den Hypothalamus, das wichtigste Steuerzentrum des vegetativen Nervensystems, als den eigentlichen Ort des Krieges darstellt und dieser Umstand nicht nur für die Psyche Travis’ Gültigkeit besitzt, sondern vielmehr eine gesellschaftliche Diagnose darstellt.

Scientific Tales

Kapitel 10, 11, 12 und 14 lösen sich inhaltlich auch weitgehend von den Travis-Episoden. Obwohl in den eigentlichen Textabschnitten die ProtagonistInnen der Anfangskapitel nicht vorkommen, wird durch die Segmentüberschriften eine Verbindung hergestellt: Die einzelnen Überschriften entpuppen sich aneinandergereiht als Bausteine mehrerer Sätze, die sich jeweils auf Travis beziehen, sodass, alle vier Kapitel zusammengenommen, wiederum eine kurze Geschichte generiert wird. Diese vier Kapitel sind auch inhaltlich und

³⁴ The Atrocity Exhibition, S.14.

³⁵ Zwar wird bereits auf den ersten Seiten eine kriegsähnliche Szenerie entworfen, gemäß der undurchsichtigen Erzählsituation ist allerdings nie klar, ob eine tatsächliche Bedrohung für die ProtagonistInnen vorliegt.

³⁶ The Atrocity Exhibition, S. 7.

³⁷ Liebe und Napalm, S. 16.

stilistisch eng miteinander verwoben: Jeanette Baxter nennt sie „pseudo-scientific tales“³⁸: Es sind Rekapulationen verschiedener Varianten von Versuchsanordnungen, die unterdrückte Sehnsüchte, unbewusste sexuelle Phantasien aggressiver Natur und Irrationalitäten der Testpersonen zu orten suchen. Im kühlen Ton der Beschreibung eines wissenschaftlichen Experiments werden verschiedene experimentelle Szenarien durchexerziert, in denen durchweg der Konnex zwischen Bildern des Krieges³⁹, Bildern politischer und öffentlicher Personen⁴⁰ oder Starkörpern⁴¹ und sexuellen Fantasien der ProbandInnen gezogen wird. Konstant in allen Kapiteln ist, dass die den Testpersonen vorgeführten Bilder Gewaltdarstellung beinhalten, die wiederum – so die Ergebnisse der Untersuchungen – die Sexualität der ZuschauerInnen stimulieren.

Neben den motivischen Konstanten der Kriegsbilder, der Fotografien von Elizabeth Taylor usf. sind die *scientific tales* durch die Thematisierung der entfremdeten Sexualität eng mit den Travis-Kapiteln verzahnt: körperliche Vereinigung ist auch für Travis keine positive zwischenmenschliche Erfahrung mehr, sondern ein konzeptueller Akt, innerhalb dessen die Körper zueinander distanziert, eingefroren wirken. Lustempfinden wird nur noch über das Einbeziehen einer imaginativen Ebene möglich, die sich über das eigentliche sinnliche Erleben von Sexualität legt.

Die beinahe durchgängige Koppelung von Bild und Gewalt verweist auf den Grundtenor des Romans: das Interesse der visuellen Dokumentation katastrophischer Situationen ist Zeugnis einer an Grausamkeiten interessierten Gesellschaft, deren Individuen Lust aus dem potentiellen Leid anderer zu ziehen scheinen. Dem Schmerz und Leid anderer wird hier indifferent begegnet, die Formulierung des „death of affect“, die Ballard 1974 in dem Vorwort der französischen Ausgabe von *Crash* prägte, dient hier als treffende Zustandsbeschreibung moderner menschlicher Gemeinschaften. Die Sprache der sezierenden, beobachtenden, bemüht und vermeintlich objektiven Wissenschaften steht hier nicht nur im Dienst eines gesellschaftlichen Teilbereichs, sondern ist die bevorzugte und vielleicht sogar einzig mögliche Kommunikationsform, die den entfremdeten Figuren der *Atrocity Exhibition* zu Verfügung steht.

³⁸ Baxter (2009), S. 86.

³⁹ Vgl. Kapitel Love and Napalm: Export U.S.A. In: *The Atrocity Exhibition*, S. 147-151.

⁴⁰ Vgl. Kapitel Plan for the Assassination of Jacqueline Kennedy. Ebenda, S. 141-144.

⁴¹ Vgl. Kapitel Crash! Ebenda, S. 153-157.

Bilderwelten

Auch wenn nur Schlaglichter auf die einzelnen Themenbündel und Textverläufe geworfen werden konnten, bleibt festzuhalten: Elementar für die Textgestaltung der *Atrocity Exhibition* ist das Prinzip der Wiederholung; Themen und Motive tauchen in unterschiedlichen Kontexten und Konstellationen immer wieder auf, werden unter verschiedenen Vorzeichen durchexerziert.⁴²

Wörtlich mit „Ausstellung der Grausamkeiten“ übersetzt, trägt der Roman sein Programm im Namen. Neben konkreten Ausstellungen, die in der Narration erwähnt werden, ist der gesamte Textkörper ein literarisches Zurschaustellen von Geschehnissen und eben von Bildern, die innerhalb der Narration eine exponierte Stellung einnehmen, mit der spärlichen Handlung in komplexer Beziehung stehen.

The Atrocity Exhibition [...] defies the reader to make sense of its non-linear prose poetry, to dilate its textual compression, to fashion a pattern of meaning out of its dislocated and fragmented paragraphs, and to move between its desultory registers: snapshots of post-war history, pornography, violence, technology, sex and death, which impact upon another at harsh and acutely disorientating angles.⁴³

Baxters Zitat fasst noch einmal abschließend die Besonderheit der Lektüre und die einzelnen Themenbündel prägnant zusammen. Für den vorliegenden Kontext interessiert vor allem Baxters Formulierung der Snapshots, der Schnappschüsse. Sie verdeutlicht die Bedeutung der Bilder in Bezug auf motivische und letztlich auch verfahrenstechnische Gestaltung des Textes, wie in der Analyse gezeigt wird. Zunächst bleibt schlicht zu konstatieren, dass Bilder in der Narration allgegenwärtig sind: Bildtypen jeglicher Konfiguration (Fotografie, Film und Fernsehen) begegnen Travis auf seiner albtraumhaften Reise, Produkte der Massenmedien, die die Landschaft bevölkern und zugleich die Psyche des Protagonisten kolonisiert haben.

⁴² Diesem Themenkomplex ist gar ein ganzes Kapitel gewidmet: ‘The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Concidered as a Downhill Motor Race’ (S.171-173) stellt eine satirische Bearbeitung des Kennedy-Mordes dar, indem auf den Warren-Report und seine minutiöse und dennoch nicht überzeugende Rekonstruktion der Geschehnisse rekurriert wird. Dieser fußte besonders auf der Auswertung der Aufnahmen des Hobbyfilmers Abraham Zapruder, der die Ermordung Kennedys zufällig aufzeichnete, einen Film erschuf, der schnell ikonischen Status inne hatte und heute noch hat. (Literarisches Vorbild dieser Episode ist Alfred Jarrys Satire „Die Kreuzigung, als Bergprüfung bei einem Radrennen gesehen“, der in Bezug auf Textaufbau und Stilistik weitgehend gefolgt wird.) Travis selbst wird in diesem Kapitel nicht erwähnt, das Motiv des Kennedymordes zieht sich jedoch durch die gesamte *Atrocity Exhibition*, spielt auch eine Rolle in Travis’ Versuchen, bereits geschehenen Ereignissen durch ihre Wiederholung Sinn zu geben. Travis’ absurden Unternehmungen soll eine Logik erschaffen, Sinn gestiftet werden an Stellen, an denen der Protagonist keinen erkennen kann: So will er auch den Mord an J.F. Kennedy wiederholt sehen, um ihm einen Nutzen zu geben.

⁴³ Baxter (2009), S. 59.

Die zeitgeschichtliche Verankerung wird hier augenscheinlich: es sind die Medienlandschaft und die Medienikonen der 50er und 60er, aus denen der Bildfundus der *Atrocity Exhibition* schöpft. Die Thematisierung des Vietnamkriegs bspw. erfolgt nicht durch eine Betrachtung konkreter Kampfhandlungen, vielmehr wird auf die Koppelung von Krieg und medialer Berichterstattung rekurriert. Die Fülle von (Medien-)Bildern, die in einem historischen Rückblick die Erinnerung des Vietnamkriegs in besonderem Maße an seine visuelle Übermittlung knüpft, wird in der Fiktion zu Elementen einer Welt, die zutiefst von massenmedialen Prozessen geprägt ist. Fotografien und Filmaufnahmen von Kampfhandlungen, von zerstörten und gefolterten Körpern tauchen an unterschiedlichen Stellen auf, sind Teile undurchsichtiger Experimente oder schlicht auf Plakatwänden in der Gegend zu sehen. Bilder bevölkern somit einerseits die Landschaft, prägen ihre visuelle Gestaltung und werden zum anderen auf ihre Wirkung auf Individuen und Gesellschaft hin befragt, in bizarre neue Zusammenhänge gestellt. Diese Zusammenhänge sind in den Handlungsstrang um Travis eingebunden, deuten aber auch über diesen hinaus. In der Psyche des Protagonisten spiegelt sich „die von Grausamkeiten durchzogene Geschichte des 20. Jahrhunderts“⁴⁴, die ihrerseits wiederum in und durch Bilder repräsentiert wird. Ereignisse, seien sie öffentlicher oder privater Natur, fließen ineinander und geben eine beunruhigende Innenschau des Menschen des 20. Jahrhunderts.

1.2 Crash

In der Figur des Unfalls werden Körper im 1973 erschienenen *Crash*⁴⁵ erneut auf ihre Körperlichkeit hin befragt; in der verstörenden Vision einer Technik-Mensch-Verbindung, deren Zentrum die Sexualität bildet, wird die bizarre Amalgamierung von Körper und Auto kontinuierlich zu einer Überschreitung körperlicher Grenzen getrieben, die in ihrer Gewolltheit und Unbedingtheit irritiert.

Das Thema des Autounfalls ist bereits Teil der *Atrocity Exhibition*. Wird der Unfall dort in seiner Nachzeitigkeit etwa in Form fiktiver statistischer Auswertungen thematisiert, steht in *Crash* der Vorgang, das Ereignis an sich im Mittelpunkt. Der Autounfall ist hier nicht

⁴⁴ Liebe und Napalm, Nachwort Thomas Ballhausen/Thomas Edlinger S. 222.

⁴⁵ Einem breiteren Publikum wurde *Crash* durch die Verfilmung von David Cronenberg aus dem Jahre 1996 bekannt. Im Zuge des Aufruhrs rund um den Film kam es zeitweise zu Aufführungsverboten, was zum einen den Ruf des Regisseurs als *enfant terrible* der Filmlandschaft festigte, zum anderen auch als eine Fortsetzung dessen zu verstehen ist, was bereits die Rezeption des Romans 23 Jahre zuvor ankündigte. Vgl. Baxter (2009), S.99f.

ein zufälliges Unglück, sondern Bedingung für das Ausleben der Sexualität der ProtagonistInnen, die durch Crashes sexuell stimuliert werden. Sämtliche ProtagonistInnen sind getrieben von einer eigentümlichen Todessehnsucht; der Tod wird in ihren sexuellen Fantasien bzw. Handlungen ein wohl einkalkuliertes Risiko, das letztlich auch als Motivation der Handlungen gesehen werden kann. Die Möglichkeit des Todes bzw. der Tod an sich wird im hohen Maße ästhetisiert, ist Teil eines Konzeptes, das die (sexuelle) Belastbarkeit des Körpers an die Grenzen treibt. Die extreme Paarung von Eros und Thanatos innerhalb des Romans kann dabei als radikale Durchführung George Batailles Diktum gelten: „Wir erreichen die Ekstase nicht, wenn wir nicht – und sei es nur in der Ferne – den Tod, die Vernichtung vor Augen haben.“⁴⁶

Anstatt der Polyphonie und brüchigen, wechselhaften Erzählperspektiven der *Atrocity Exhibition*, bestimmt die eindeutig gehaltene und intensive Stimme des Protagonisten James Ballard den Roman.⁴⁷ In der Namenswahl der Hauptfigur, so die Spekulation, kann eine implizite Problematisierung der Gleichsetzung von Autor und Erzählinstanz gesehen werden. Im Folgenden wird, um der Verwirrung vorzubeugen, die fiktive Figur James genannt.

Handlungsüberblick

Der Roman beginnt mit einer Prolepse: „Vaughan died yesterday in his last car-crash.“⁴⁸

Das erste Kapitel legt die thematischen Kernpunkte bereits dar und kann als eine Art Kurzusammenfassung des Romangeschehens charakterisiert werden.

Das Ereignis des Unfalls markiert das Ende der erzählten Zeit und bildet zugleich den

⁴⁶ Bataille, Georges, zitiert in: Katschnig-Fasch: Die Magie der Bilder: Kulturelle Veränderungen durch die Wiederkehr des Körpers. In: List, Elisabeth/Fiala, Erwin (Hrsg.): *Leib Maschine Bild – Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*. Wien (Passagen Verlag); 1997, S. 112. Anm.: vgl. hierzu auch die Diplomarbeit von Axel Fischer, der die Parallelen zwischen Batailles Elementen einer „Batailleschen Theorie der Erotik“ und Ballards Werk pointiert herausarbeitet. Fischer, Axel: *Logik der Devianz in J.G. Ballards Crash*. Diplomarbeit Universität Konstanz (1997), S. 30.

⁴⁷ Luckhurst spricht von „a single, sustained, intolerably intense narrative voice“ im Gegensatz zu den „compact and intertextual overlayings of the *Atrocity Exhibition*“ Luckhurst (1997), S. 123. Baxter argumentiert gegen Luckhurst, der die Erzählstimme ebenfalls als intensiv und monophon bezeichnet, dass die dahinter liegenden Intertexte die Narration ähnlich dominieren wie in der *Atrocity Exhibition*: „I locate *Crash* within diverse range of visual contexts, forms, influences [...] and intertexts, in order to allow a different, and fiercely ambiguous, image of the novel to emerge.“ Baxter (2009), S.15. Diese zwei Lesarten schließen sich allerdings nicht zwangsläufig aus: während mit Luckhursts Sicht ein unmittelbarer Leseffekt umschrieben ist, argumentiert Baxter eher auf einer Referenzebene. Auch wenn Baxters gesamte Analyse ihre Grundthese unterstützt, wird hier Luckhursts Formulierung insofern zugestimmt, als dass sie den Effekt der Erzählstimme im Leseerlebnis sicherlich trifft.

⁴⁸ *Crash*, S.1.

Ausgangspunkt James' schrittweiser Rekapitulation der Geschehnisse, die rund ein Jahr vor Vaughans Tod ihren Anfang nehmen: James, ein Werbefilmproduzent für Autos – wie man im Verlauf der Narration erfährt – entdeckt nach einem von ihm verschuldeten Autounfall, bei dem ein Mann getötet wird, seine morbide Faszination für die Verbindung von Sex und Technologie, genauer für Sexualität im Kontext lebensbedrohlicher Crashes. Durch seine Bekanntschaft mit Vaughan, beginnt die anfängliche Neugier in ein obsessives Verlangen umzuschlagen, in dessen Sog auch James' Frau Catherine gerät. Vaughan wird als ehemaliger Fernsehwissenschaftler und Computerspezialist mit charismatischer Ausstrahlung vorgestellt, dessen Karriere durch einen schweren Motorradunfall abrupt beendet wurde.⁴⁹

„My own crash was the only real experience I had been through for years“⁵⁰ beschreibt der Erzähler den Unfall geradezu als Erweckungserlebnis. James ist wie seine Frau eine existenziell gelangweilte und „natürlichen“ Reizen gegenüber resistente Figur, ähnlich den übrigen ProtagonistInnen, die er in der lakonischen Beschreibung der Ereignisse porträtiert, deren Akribie Distanziertheit und Intensität zugleich hervorbringt. Ähnlich wie in der *Atrocity Exhibition* ist die Handlung dialogarm, Alltagssprache ist auch hier kaum vorhanden. Vor allem die Erläuterungen Vaughans sind geprägt durch den gezielten Einsatz von Sprachregistern, die mal im Wissenschaftsduktus, mal beinahe im Stile eines Manifests erscheinen.

Minutiös schildert James die ersten Begegnungen mit Vaughan, der mit Polaroidkamera ausgerüstet Unfällen hinterherjagt, um verletzte Körper zu fotografieren. Nach und nach erfährt James, dass er selber Ziel Vaughans voyeuristischen Ehrgeizes ist: so wurde sein eigener Unfall detailliert in einem von Vaughan angelegten Album anhand von Fotografien und medizinischen Protokollen dokumentiert. Der Wunsch Vaughans, in einer Kollision mit Elisabeth Taylor zu sterben, von der er ebenfalls zahlreiche Fotografien anfertigt sowie die Einflechtung zahlreicher Autounfälle von prominenten Personen, nehmen die Motive

⁴⁹ An einer Stelle als ‚verbrecherischer Wissenschaftler‘ charakterisiert, erinnert Vaughans Figur an das Motiv des ‚Mad-Scientists‘. Der wissenschaftliche Wille zum Wissen und seine (üblen) Folgen sind ein klassisches Thema der europäischen Literatur seit der Neuzeit, schreibt die Germanistin Eva Horn in einleitenden Worten zur gleichnamigen Vorlesung, ‚Der ‚Wahnsinn‘ des Wissenschaftlers ist dabei kein Ausdruck individueller Verrücktheit, sondern ein Indiz für die Abwege und Verirrungen der Wissenschaft selbst.‘ Horn, Eva: *Mad Scientists*. Vorlesung Sommersemester; Universität Wien; 2009. Ohne zu weit in diese Thematik eintauchen zu wollen, porträtiert auch Ballard hier einen auf Abwege geratenen Wissenschaftler. Obwohl Vaughans Pathologie geprägt ist durch den individuellen Zug, scheint auch er als Sinnbild einer Wissenschaft zu fungieren, die sich keinen wie auch immer gearteten moralischen oder humanistischen Grenzen beugt.

⁵⁰ Crash, S. 35.

der *Atrocity Exhibition* erneut auf. James, der immer mehr vom charismatischen Vaughan und seinen morbiden Fantasien angezogen ist und letztlich mit ihm auch eine sexuelle Beziehung eingeht, trifft auf weitere Personen, die ihre Lust im Erleben von Autounfällen ausleben: Seagrave, ein ehemaliger Stuntman, der unter Vaughans Regie in illegalen Autorennen dokumentierte Verkehrsunfälle nachstellt (u.a. die von James Dean und Jayne Mansfield, wofür er sich mit einer blonden Perücke verkleidet) und seine Frau Vera, sowie Gabrielle, die durch einen Autounfall körperlich entstellt ist. Seagrave stirbt letztlich in einem von ihm provozierten Crash abseits der Dreharbeiten. Auch Helen Remington, Frau des durch James getöteten Mannes, befindet sich im Bann dieser grotesken Gruppe und beginnt darüber hinaus eine Affäre mit Ballard, die sich vornehmlich in Autoinnenräumen abspielt.

Im Allgemeinen ist der Raum in *Crash* geprägt durch moderne Infrastrukturen: Transiträume wie Autobahnen und Flughäfen bestimmen die Landschaft, Grünflächen, Bäume, Natur im Allgemeinen findet hier keinen Platz oder wird vom Protagonisten nicht wahrgenommen.

Looking closely at the silent terrain, I realized that the entire zone which defined the landscape of my life was now bounded by a continuous artificial horizon, formed by the raised parapets and embankments of the motorways and their access roads and interchanges. These encircled the vehicles below like the walls of a crater several miles in diameter.⁵¹

Als ich mir die stumme Landschaft näher betrachtete, wurde mir klar, daß die gesamte Zone, welche die Landschaft meines Lebens definierte, nun von einem künstlichen Horizont begrenzt wurde, der von aufstrebenden Säulen und Gestade der Schnellstraßen und deren Zufahrten und Überführungen gebildet wurde. Diese umgaben die Fahrzeuge unter mir wie ein Meilen durchmessender Krater.⁵²

Zwar wird immer wieder auf die Möglichkeiten der mobilen Verkehrswege der Autobahn und des Fliegens verwiesen, dennoch werden diese Wege nur in der Vorstellung des Erzählers gewissermaßen genutzt, um eine Verbindung zur Außenwelt zu imaginieren, eine Verbindung, die faktisch aber nie von ihm genutzt wird. Im Gegensatz zu einem Narrativ, das das Auto zum Symbol der Mobilität erhebt, in seiner Nutzung die Möglichkeit der freien Bewegung sieht, steht die Bewegung des Fahrens hier nicht für eine Erweiterung des Raums. Die Autobahnen werden nicht genutzt, um aus der urbanen Umgebung zu entfliehen, den Horizont wortwörtlich zu erweitern, vielmehr definiert das

⁵¹ Crash, S 40.

⁵² Crash dt., S. 79.

Verkehrsnetz den Raum der Handlungen, schränkt ihn auf festgeschriebene Wege wie bspw. zwischen den Wohnorten, Flughäfen und dem Krankenhaus ein. Der Raum wird durch Autofahrten nicht erweitert, sondern eher vermessen. Diese Begrenzung resultiert allerdings vor allem aus den Entscheidungen des Protagonisten, er lehnt die Möglichkeit der erweiterten Raumnutzung schlichtweg ab, die Ferne erscheint ihm nicht als reizvoll. Die Unmöglichkeit des räumlichen Ausbruchs kann auch als eine Begründung für das Entstehen einer beklemmenden, fast klaustrophobischen Atmosphäre angeführt werden. Der Unfall ist dabei das Einzige, das die kühle Ordnung sprengt, sich ihr widersetzt und gleichzeitig Teil von ihr ist, als ob er sie durch sein Auftreten bestätige. Im übertragenen Sinn ist eine weitere Verbindung nach „draußen“ durch die mediale Kommunikation durch Fernsehen und v.a. Zeitschriften gegeben, welche die Unglücke in der Welt dokumentieren und überliefern.

Die Geschichte, die ungefähr den Zeitraum eines Jahres umfasst, endet nach Vaughans Tod. Allerdings deutet James an, dass es keinen Ausweg aus dem pathologischen Spiel mit Sex, Tod und Technologie gibt: „I held Catherine’s arm around my waist as we wandered among the derelict cars, pressing her fingers against the muscle of my stomach wall. Already I knew that I was designing the elements of my own car-crash.“⁵³

Mit seiner fiktionalen Bearbeitung des Motivs des Autounfalls reiht Ballard sich dabei in eine beachtliche literarische Tradition des 20. Jahrhunderts ein.⁵⁴ Als ein frühes Beispiel der Befragung von Funktion und Wirkung des Unfalls war Filippo Marinetti in seinem futuristischen Manifest daran gelegen, den Autounfall zu einem Symbol des Umbruchs und der Neuordnung zu stilisieren, dessen technische Bedingungen zugleich das Fundament einer neuen Gesellschaftsordnung darstellen sollten. In seiner Version des Autounfalls dient dieser nicht nur als Sinnbild eines Neuanfangs, getragen von der technischen Innovation, das Automobil ist zugleich sexuell aufgeladen, wird mit weiblichen Metaphern besetzt.⁵⁵ Auch Paul Virilio, der sein Nachdenken über Medien unter der Bezeichnung *Dromologie* laufen lässt, die technischen Entwicklungen von der Seite ihrer neu ermöglichten Geschwindigkeiten her denkt, konstatiert das sexuelle Element in der

⁵³ Crash, S. 184f.

⁵⁴ Vgl. hierzu Lieb, Claudia: Crash – der Unfall der Moderne. Bielefeld (Aisthesis Verlag); 2009.

⁵⁵ „Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen [...] ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.“ <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/futurismus.htm> [15.01.2013]

Mensch-Auto-Beziehung. Er sei den Gedanken nicht losgeworden, dass „die Erfindung des ersten Fahrzeugs, das Besteigen des animalischen Körpers (Esel, Dromedar, Elefant, Pferd, Strauß etc.) in einer Beziehung zur menschlichen Paarung stand“⁵⁶. Weiters lädt auch er das Motiv der Geschwindigkeit sexuell auf, wenn er schreibt:

Das Verlangen, die Lust und der Rausch beim Durchqueren eines Kontinents gleichen denen bei der Penetration (beim Eindringen); die Beschleunigung geographischer Verbindungen seit knapp zwei Jahrhunderten kann die körperlichen Verbindungen nicht unberührt gelassen haben.⁵⁷

1.3 Zwischenfazit

Es ist nicht die Lektüre von Texten, das Studium von Büchern, mit dem die ProtagonistInnen beider Romane ihren sinnlichen Erfahrungshorizont ausdehnen, sondern die Fixierung auf Fotografien und das Fotografieren sowie das wiederholte Ansehen von Filmaufnahmen; Aktivitäten, die sich in einem komplexen Geflecht mit der Handlung befinden. Beide Romane referieren kaum auf andere literarische Werke, sie sind, wenn man so will, in ihrer Medialität und Materialität die einzigen Vertreter auf Seiten der Literatur. Hier wie dort wird das kulturelle Universum nicht durch Bücher repräsentiert. Bilder liefern Information, sorgen für ästhetischen Genuss oder repräsentieren zutiefst verstörende Elemente einer Welt, in der Literatur nicht mehr gelesen wird. Zwar finden sich an vielen Stellen Erwähnungen klassischer Bild-Text-Kombinationen wie Zeitschriften, pornografische Publikationen, medizinische Berichte usw., Text alleine vermag allerdings nicht die Aufmerksamkeit der ProtagonistInnen auf sich zu lenken.

Dieser Befund ist nicht gleichzusetzen mit dem Fehlen intertextueller Momente, sondern bezieht sich auf die Lebenswelt der ProtagonistInnen, in der Literatur es nicht vermag, Weltzugang anzubieten. Keine „tradierten Textbestände“ spiegeln demnach „Ordnungen des Wissens“⁵⁸ wider, sondern Bildmedien. Sowohl individuelle als auch kollektive Geschichte wird nicht mehr an erster Stelle in Texten wiedergegeben und archiviert, sondern durch und mit Bildern. Somit wird das Bild auch als „Medium des Wissensprozesses“⁵⁹, als Speichermedium des kulturellen Gedächtnisses in Ballards

⁵⁶ Virilio, Paul: Fahrzeug. In: Claus Pias/Joseph Vogl/ Lorenz Engell/Oliver Fahle und Neitzel, Britta (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. München (DVA); 2000, S. 175.

⁵⁷ Ebenda, S. 176.

⁵⁸ Schmitz-Emans (2008), S. 9.

⁵⁹ Schmitz-Emans (2008), S. 9.

Romanen verhandelt.

Daneben fungieren die Bilder hier als Zeugen der katastrophischen und gewaltsamen Szenerien, in deren Zentrum sich der menschliche Körper, seine psychische und physische Integrität, permanent als fragil erweist. Die Schutzlosigkeit, Gefährdung und Zerstörung des Körpers wird dabei von den visuellen Medien dokumentiert und der Prozess der Objektwerdung der ProtagonistInnen somit gleichzeitig perpetuiert.

2 Theorie

2.1 Blicke auf die Bilder

„Welt- und Wirklichkeitsverständnis“⁶⁰, so weitgehender Konsens der Forschung, wurde im 20. Jahrhundert wie in keinem Jahrhundert zuvor in hohem Maße von Bild und Bildmedien geformt. Nachdem lange Zeit der Slogan von der „Welt als Text“⁶¹ als Leitfaden geistes- und kulturwissenschaftlicher Forschungen diente, schiebt sich spätestens mit der Ausrufung des *pictorial* (1992) bzw. des *iconic turn* (1994) die Notwendigkeit in den Vordergrund, dem westlichen Logozentrismus (Derrida) eine visuelle Kompetenz hinzuzufügen, dem Bild, oder besser den Bildern bewusster den Raum zu gewähren, den sie sowohl in alltags- und lebenspraktischer als auch künstlerischer, kultureller und nicht zuletzt philosophischer Hinsicht längst eingenommen haben. Dem „logozentristische[n] Vorurteil“, das „einfach ausgedrückt [...] in der Annahme bestehe, dass die Sprache das eigentliche Medium der Erkenntnis und hervorragendes Signum von Kultur sei“⁶², steht nun die Betonung einer Omnipräsenz des Bildes gegenüber, welche die Hegemonie des Wortes zu bedrängen scheint.

Diese vielzitierte Allgegenwart der Bilder ist eine Konsequenz technologischer und medialer Entwicklungen und damit nicht zuletzt an die Reichweite und Wirkungsmacht der Massenmedien, respektive Bildmedien geknüpft. Frank Kämpfer belegt die Medienumbrüche des 20. Jahrhunderts mit dem Begriff der „visuellen Revolution“⁶³, die bei genauerer Betrachtung wiederum in drei Phasen aufgeteilt werden kann. Die technische Medienrevolution am Beginn des Jahrhunderts, deren Ursprung bereits im 19. Jahrhundert liegt und die vom Aufkommen, der Verbreitung und dem Konsum von Fotografie und Film geprägt ist, mündet in der elektronischen Medienrevolution, deren Beginn ca. in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts datiert werden kann. Die 50er Jahre gelten als „Medien und bild-historisch ein Schwellenjahrzehnt“⁶⁴, in dem das Fernsehen sich sukzessive zum

⁶⁰ Paul (2008), S. 4.

⁶¹ Vgl. Frank, Gustav: Literaturtheorie und visuelle Kultur. In: Sach-Hombach (Hrsg.): Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 2009. S. 354

⁶² Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München (Fink Verlag); 2009, S. 13.

⁶³ Kämpfer, Frank: Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert. Hamburg (Kämpfer); 1997, S. 6.

⁶⁴ Paul (2008), S.19.

quantitativ einflussreichsten Bildlieferant bzw. -fabrikanten und Informationskanal⁶⁵ und damit zum visuellen Leitmedium entwickelte, eine Entwicklung, die in den 60er Jahren weitgehend abgeschlossen ist. Den vorläufigen Höhepunkt markiert der Einzug und die Expansion der digitalen (Informations- und) Bildverarbeitung am Ende des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts, verbunden mit der rasanten Verbreitung des Internets.⁶⁶

Begleitet hat die drastische Bildexpansion des 20. Jahrhunderts durchweg der interessierte und kritische Blick der Wissenschaft, die sich in ihrer jeweiligen Zeit von unterschiedlichen Seiten den Bildern genähert hat.⁶⁷ Hervorzuheben sind hierbei die Arbeiten von Walter Benjamin, deren Relevanz sich über die Jahre gehalten hat.⁶⁸ Nachdem Benjamin den Begriff des technischen Bildes – unter den, entsprechend modifiziert, auch das elektronische und digitale Bild subsumiert werden können⁶⁹ – bereits einflussreich im Zuge seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* diskutiert hatte, war es Vilém Flusser, der dem Begriff einen „ausgeprägt gesellschaftlichen Akzent“ verlieh und dementsprechend die „kulturellen (und ideologischen) Aspekte der technischen Bilder hervorhob“.⁷⁰ Dem melancholischen Gedenken der Aura bei Benjamin wird der Vorwurf der Täuschung bei Flusser hinzugefügt.⁷¹ Bilder bedingen hier die Verkenning der Wirklichkeit, das „Verhältnis des Menschen“ zu dieser „bleibt innerhalb der Grenzen, die der Apparat ihm vorschreibt“.⁷² Am Beispiel der Fotografie zeigt sich bei Flusser, dass das

⁶⁵ Paul (2008), S.19.

⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 14.

⁶⁷ Vertiefend dazu Amelunxen, Hubertus von /Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorien der Fotografie*. Band I von IV; München (Schirmer und Mosel Verlag); 2006.

⁶⁸ Vgl. bspw. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* <http://walterbenjamin.ominiverdi.org/wp-content/kunstwerkbenjamin.pdf> [08.01.2013]

⁶⁹ Film, Fotografie und das Fernsehen unter die technischen Bilder zu subsumieren, ist in einer groben Einteilung sicherlich legitim, sind doch alle drei auf technische Bildträger angewiesen oder werden von einem technischen Apparat produziert. Im Einzelnen werden natürlich die Unterschiede evident, wird bspw. im Vergleich von Fotografie und Fernsehbild deutlich, dass letzteres als elektronisches Bild gelten muss, was den Begriff des technischen Bildes zwar nicht ausschließt, umgekehrt aber die Fotografie nicht als elektronisches Bild klassifizierbar macht.

⁷⁰ Sachs-Hombach, Klaus: *Bilder, technische*. In: Stiegler, Bernd/Roesler, Alexander (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, München (Fink Verlag); 2005, S. 38.

⁷¹ Vgl. hierzu die Ausführungen Sachs-Hombachs (2005), S. 39: „Das technische Bild definiert er als ‚ein von Apparaten erzeugtes Bild‘ (Flusser 1983/1994, 13), dessen Objektivität im doppelten Sinn eine Täuschung sei: Zunächst besitze das technische wie jedes andere Bild auch eine symbolische Bedeutung, vor allem aber schreibe sich der Produktionsprozeß durch die Apparate in die technischen Bilder ein.“

⁷² Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg (Junius); 2009, 161f. Des Weiteren führt Geimer aus, dass Flussers Argumentation von der apparativen Seite der Fotografie ansetzt, wobei das Bestreben bspw. der illustrierten Zeitungen die allumfassende Wiedergabe der dem Apparat zugänglichen Welt sei und in dieser Definition des Apparates nicht nur das „konkrete, technische Gerät“ gemeint sei, „sondern auch de[r] in diesem technischen Gerät gleichsam verdinglichte[...] anonyme[...] ‚Apparat‘ der nachindustriellen Gesellschaft, der diesen programmiert.“ Womit bei ihm die dem ‚Apparat

Nachdenken über die technischen Bilder „in eine globale, gar ‚apokalyptische‘ Dimension gerückt“⁷³ wird:

Die allgegenwärtigen technischen Bilder um uns herum sind daran, unsere ‚Wirklichkeit‘ magisch⁷⁴ umzustrukturieren und in ein globales Bildszenarium umzukehren. Es geht hier im Wesentlichen um ein ‚Vergessen‘. Der Mensch vergißt, daß er es war, der die Bilder erzeugte, um sich an ihnen in der Welt zu orientieren. Er kann sie nicht mehr entziffern und lebt von nun ab in Funktion seiner eigenen Bilder: Imagination ist in Halluzination umgeschlagen.⁷⁵

Was Flusser 1983 exemplarisch für die Fotografie feststellt, ähnelt den skeptischen Argumenten, die den Bildern auch aktuell vor allem im Kontext massenmedialer Prozesse entgegenschlagen. Deren Betrachtung rückte verstärkt im Zuge der elektronischen Medienrevolution, die nicht zuletzt an den Aufstieg des Fernsehens zum visuellen Leitmedium geknüpft war, in den Vordergrund.

Wurden bis Mitte des Jahrhunderts noch tages- und wochenaktuelle Informationen in der öffentlichen Einrichtung des Kinos übermittelt, brachte die flächendeckende Installation des Fernsehers eine „mediale Überformung des Wohnzimmers“ in Gange, „den Einzug des öffentlichen Bildes in den privaten Raum“⁷⁶. Mit der Kritik an der Massenware Hollywoods nehmen Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* bereits 1947 die Mechanismen der *Kulturindustrie* – speziell Film und Fernsehen – in den Fokus ihrer kulturpessimistischen Überlegungen. Die Ergebnisse erinnern an aktuelle Ansichten über eine serielle filmische Massenproduktion und sind in ihrer Schärfe eindeutig: „Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken zu müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird“⁷⁷ und an anderer Stelle: „Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die von Denken als Negation.“⁷⁸ Auch wenn das Urteil nicht

zugängliche Welt‘ deckungsgleich mit der Welt an sich wird.

⁷³ Geimer (2009), S. 160.

⁷⁴ „In seinem Begriffsglossar definiert Flusser ‚Magie‘ als ‚die der ewigen Wiederkehr des Gleichen entsprechenden Daseinsform‘ (PHF: 76). Das Magische bezeichnet die dem Bild eigene Raumzeit, die halluzinatorische Struktur bewirkt, dass sich im Universum der technischen Bilder alles wiederholt und aufeinander bezieht.“ Geimer (2009), S. 161.

⁷⁵ Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen (European Photography); 1992, S. 10.

⁷⁶ Paul (2008), S. 19.

⁷⁷ Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug. In: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a.M. (Fischer Verlag) 2004, S. 153

⁷⁸ Ebenda. Anmk.: In seinem *Résumé über die Kulturindustrie* nimmt Adorno 1963 erneut Bezug auf die massenmedialen Prozesse. Die Blendung werde der Wirklichkeit vorgezogen, heißt es hier, und die Feststellung, dass „das System der Kulturindustrie die Massen umstellt, kaum ein Ausweichen duldet und unablässig die gleichen Verhaltensschemata einübt“, zeugt von einer Lesart, die den neuen Möglichkeiten von Verbreitung von Wissensbeständen sowie Vernetzungen den negativen Aspekte unterordnet. Es wird mit der Passivität der ZuschauerInnenschaft, den ihnen verborgen bleibenden Normierungsabläufen, der

immer in solcher Radikalität vorgetragen wurde, durchzieht die Skepsis gegenüber einer manipulativen und verführenden Kraft der Bilder viele maßgebliche Arbeiten des vergangenen Jahrhunderts.⁷⁹ Es wäre allerdings verkürzt, sämtlichen älteren bildkonzentrierten Forschungen eine ikonoklastische Sichtweise zu unterstellen; bspw. zeugen Studien zu Einzelmedien, wie z.B. die Fotografiebetrachtungen Susan Sontags oder Roland Barthes, oder die filmtheoretischen Betrachtungen Siegfried Kracauers – so unterschiedliche Ansätze und Ziele sie im Einzelnen auch verfolgen mögen – von einer durchaus neugierigen Annäherung an die Bilder, die neben dem kritischen Blick auch Raum für Faszination gestattet.

Diese hier knapp skizzierten Ansätze argumentieren nicht aus einem bestimmten Fachbereich heraus, sondern haben verschiedene disziplinäre Orte. Mit der Etablierung der *visual cultural studies*⁸⁰ beginnt in den 80er-Jahren langsam die Institutionalisierung von Bilder-Fragen, die sich nicht allein vor einem kunsthistorischen Hintergrund klären lassen. Als Teilgebiet der *cultural studies* haben sie sich vornehmlich im US-amerikanischen Raum etabliert⁸¹ und halten in letzter Zeit vermehrt Einzug in den deutschen Wissenschaftsbereich. Auch nach diversen Transformationen und perspektivischen Ausdifferenzierungen wird das Forschungsinteresse hier von „postmoderner Philosophie und Kritischer Theorie“ geprägt und bewusst auf „politische Wirksamkeit“⁸² gesetzt.⁸³ Dabei steht die Besorgnis gegenüber Bildtechniken, mit Hilfe derer vor allem im Kontext der Massenmedien eine Kontrollgesellschaft installiert wird, sowie der bis heute latent

Errichtung einer Scheinwelt argumentiert, deren Dominanz kein Entrinnen duldet. Adorno, Theodor W.: Résumé über die Kulturindustrie. In: Claus Pias/Joseph Vogl/ Lorenz Engell/Oliver Fahle und Neitzel, Britta (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. München (DVA); 2000, S. 208.

⁷⁹ Für ein verstärktes Interesse, dem vor allem in den 50er, 60er und 70er Jahren eine deutlich gesellschaftskritische Intention anhaftet, lassen sich weitere zahlreiche Beispiele von Günther Anders, Marshall McLuhan und Jean Baudrillard bis hin zu Guy Debord nennen.

⁸⁰ „Der Klarheit halber könnte man sagen, daß Visual Culture der Untersuchungsgegenstand von Visual Studies sei, die wiederum ein Teilgebiet von Cultural Studies bilden.“ Holert, Tom: Regimewechsel. Visual Studies, Politik, Kritik. In: Sach-Hombach, Klaus (Hrsg.): Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 2009, S. 334

⁸¹ Vgl. Falkenhausen, Susanne von: Verwickelte Verwandtschaftsverhältnisse. Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft. In: Helas, Philine (Hrsg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Berlin (Akad.-Verl.); 2007, S. 4.

⁸² Schulz (2009), S. 122.

⁸³ Die unterschiedlichsten Visualisierungssysteme werden in Bezug auf Strategien zur Wissenserzeugung und Ausformungen von Wissensordnungen ausgelotet. Die Rolle des Bildes bei der Erzeugung und Erhaltung von Machtverhältnissen spielt eine besondere Rolle in den Fragestellungen der *visual cultural studies*. Aufgabe der Wissenschaft ist das Aufspüren, Erkennen und Durchleuchten der jeweiligen (politischen) Strategien und Interessen, die Machtgefüge und -mechanismen kenntlich zu machen und einer kritischen Analyse zu unterziehen. Vgl. Schulz (2009), S. 120.

ständig vorhandene Generalverdacht der Manipulation ebenso auf der Agenda, wie die Angst vor einem möglichen Realitätsverlust bzw. der Aushöhlung des Realitätsbegriffs im Allgemeinen.

Besonders „in der Erfahrung der problematischen Medienpräsenz des zweiten Golfkrieges (1990-1991) mit seiner Bildpolitik, Bildinszenierung und Bildzensur“ hat sich gezeigt, dass die „brisante [...] Allianz zwischen Bildern, Medien und gesellschaftlichen Inszenierungsformen“⁸⁴ nach einem kritischen Korrektiv verlangt, nach analytischen Werkzeugen, die eine solche Allianz beschreibbar machen, sich auf die Funktionsweisen und die Wirkungsmacht von Bildern zu konzentrieren. Dementsprechend fungiert dieser Irakkrieg im Rückblick auch als „kritischer historisch-politischer Auslöser“⁸⁵ jüngerer bildkonzentrierter Forschung, die nicht nur unter den Vorzeichen der *visual cultural studies* Konjunktur erfuhr, sondern sich international und interdisziplinär entfaltete.

2.1.1 Pictorial und Iconic Turn

In diese Entwicklungen hinein formuliert W.J.T Mitchell 1992 den *pictorial turn*. Der gleichnamige Aufsatz präsentiert die *Bilderwende* zunächst als eine zeitgeschichtliche Diagnose der Ubiquität der Bilder – materieller, aber auch sprachlicher Natur – und zielt ebenso auf eine bereits vollzogene Wende, bzw. voranschreitende Etablierung unterschiedlicher Bildstudien im wissenschaftlichen Rahmen ab. Mitchell, in der Tradition der *visual cultural studies* verhaftet, legt seinen Fokus durchaus auf die kritische Betrachtung der Bildexpansion, der sozialen Implikationen massenmedialer Prozesse, auf die ideologiekritische Durchdringung des Verhältnisses von „Bild, Diskurs, Wissen und Macht“⁸⁶, gleichzeitig aber kritisiert er – ähnlich wie Gottfried Boehm – bildanalytische Zugänge, die weniger interessierte Annäherung, denn apokalyptische Erzählungen zu sein scheinen.

Die Ausrufung des *pictorial turn* oszilliert demnach zwischen einem Tatsachenbefund, der auf einen kulturellen Strukturwandel hinweist und der Aufforderung, sich diesem mit adäquaten wissenschaftlichen Mitteln anzunehmen, d.h. Instrumentarien zu entwickeln, mit Hilfe derer der Bilderflut jenseits von Bilderpanik analytisch begegnet werden kann. Als Formel verstanden sollte der *pictorial turn* „[i]n Zukunft [...] das Nachdenken über

⁸⁴ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt); 2006, S. 333.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Schulz (2009), S.126.

Bilder“ ebenso aufwerten „wie das Denken *mit Hilfe von Bildern*“,⁸⁷ welches in der Praxis immer schon stattgefunden hat, gerade auch in der ideologischen Rhetorik, die von Bildern durchzogen ist.⁸⁸ Ebenso wie die Erschließung kultureller Bildpraktiken interessiert, weiter gefasst, die „kulturelle Konstruktion des Visuellen“⁸⁹. Diese Überlegungen basieren auf der Erkenntnis,

daß die Formen des Betrachtens (das Sehen, der Blick, der flüchtige Blick, die Praktiken des Beobachtens, Überwachung und visuelle Lust) ebenso tiefgreifende Probleme wie die verschiedenen Formen der Lektüre (das Entziffern, Dekodieren, Interpretieren etc.) darstellen, und daß visuelle Erfahrung oder ‚die visuelle Fähigkeit zu lesen‘ nicht zur Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar sein dürften.⁹⁰

In Anlehnung an den *linguistic turn* formuliert, steht der *pictorial turn* nicht dafür, ersteren für obsolet zu erklären, den Linguismus durch einen Pictorialismus austauschen zu wollen, sondern „vielmehr für eine Forderung danach, Bilder ernster zu nehmen, kritischer über ihre Geschichte und Auswirkungen nachzudenken und sie nicht im Linguismus der analytischen Philosophie allein verhandelt zu sehen“⁹¹. Mit der Proklamation des *iconic turn* nahm der deutsche Kunsthistoriker Gottfried Boehm⁹² 1994 eine weitere Akzentuierung im akademischen Diskurs vor, die den Anspruch, eine Bildwissenschaft als eigene Disziplin zu etablieren, unterstrich. Stärker noch als bei Mitchell drückt sich in der Ausrufung des *iconic turn* eine „Wende im Selbstverständnis der mit Visualität befassten wissenschaftlichen Disziplinen“⁹³ aus.

Die beiden Begrifflichkeiten werden so gut wie immer in Bezug zueinander gesetzt. Vor allem im deutschsprachigen Raum wird die Formulierung *Iconic Turn* häufiger als Sammelbegriff verwendet, geht es darum, der Bilderwende in ihrer Breitenwirksamkeit

⁸⁷ Vgl. Bachmann-Medick (2006), S. 329. Anmk.: mit dem Versuch einer Aktualisierung Panowskys Ikonologie zeigt Mitchell einen möglichen Ansatz auf eine methodische Neuorientierung, die sich kritisch mit dem ‚Kultur als Sprache und Text‘-Paradigma auseinandersetzt, sich an ihm abarbeitet und erkennt, wie sehr Bilder „die abendländische Philosophie bestimmt haben, gerade auch dort, wo man es am wenigsten vermutet.“ Schulz (2009), S. 125. Grundannahme ist hier, dass Bilder nicht allein ein Gegenstand der Theoriebildung darstellen, sondern selber theorieaffin und theoriefähig sind. Vgl. Frank, Gustav: Nachwort. In: Mitchell, W.J.T.: Bildtheorie. Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 2008, S. 459f.

⁸⁸ Vgl. Schulz (2009), S. 125.

⁸⁹ Mitchell in Schulz (2009), S. 126.

⁹⁰ Mitchell, W.J.T.: Der Pictorial Turn. In: Kravagna, Christian (Hrsg.): Privileg Blick. Berlin (Ed. ID-Archiv); 1997, S. 19.

⁹¹ Schulz (2009), S. 125.

⁹² Allerdings betrifft Boehms Argumentation zu großen Teilen das künstlerische Bild: die „Ikonoizität des Kunstwerkes“ solle „vom Bild selbst her nachzuvollziehen und nicht unter dem dominierenden Einfluß von dessen Rahmung durch sprachlich überliefertes Wissen und Praktiken sprachlicher Zuschreibung von Bedeutung“ Schmitz-Emans (2008), S.15.

⁹³ Ebenda, S.14.

einen Namen zu geben, die interdisziplinäre Hinwendung zum Bild und Themen des Visuellen zu beschreiben.⁹⁴ Als konkrete Programmatik verstanden, verbindet die beiden Ansätze dabei vor allem die Forderung nach einer Abkehr von linguistischen und semiotischen Annäherungen an das Bild. Es solle nicht mehr (Boehm) oder nicht nur (Mitchell) unter textuellen Gesichtspunkten *gelesen*, vielmehr müsse auf die Eigenlogik von Bildern insistiert werden, auf ihre schöpferische Produktivität und nicht allein auf mögliche Dienstleistungen wie bspw. die Illustration. Die Ablehnung der nach Boehm „historisch erfolgreichste[n] und am meisten verbreitete[n]“, zugleich aber auch „schwächste[n] Bildpraxis, das Bild als Abbild in Gebrauch“⁹⁵ zu nehmen, spiegelt dabei nur eine Facette der Beschäftigung wieder. Vor allem von der phänomenologischen Warte aus wird argumentiert, dass sowohl Bild als auch Bildwahrnehmung sprachlich nicht einholbar, nicht übersetzbar sind. Der menschliche Körper wird als eigentlicher Ort der Bilder⁹⁶ eingeführt und der sinnlichen Wahrnehmungskraft, die sich in Bezug auf das Bild zuerst, aber nicht ausschließlich auf das Sehen bezieht, wird gesondert Aufmerksamkeit geschenkt.⁹⁷

2.2 Literatur und ihre Wissenschaft nach der Bilderwende

2.2.1 Wort und Bild

Die Beziehung von Wort und Bild betrifft naturgemäß auch die Literaturwissenschaft und die Literatur selbst. Deren Verhältnis zum Bild wurde, ob gemäß einer Analogiethese⁹⁸ oder unter dem Aspekt der Medienkonkurrenz⁹⁹, konstant unter der Voraussetzung

⁹⁴ Was nicht mit den analytischen Intentionen Boehms gleichzusetzen ist. Vgl. hierzu die Einschätzung von Horst Bredekamp: „Die Formel wurde nicht kreiert, um die Begriffe den überall vorhandenen Prozessen des Visuellen anzuschmiegen, sondern um diesen analytisch auf angemessene Weise gegenüberzutreten.“ Bredekamp, Horst: Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln (DuMont); 2004, S. 16.

⁹⁵ Boehm, Gottfried: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln (DuMont); 2004, S. 35.

⁹⁶ Vgl. Belting (2001), S. 12

⁹⁷ Vgl. Bachmann-Medick (2006), S. 346ff.

⁹⁸ „Die von Horaz in seiner *Ars poetica* festgehaltene, Simonides und Keos zugeschriebene *ut pictura poesis*-Formel besagt, dass Malerei stumme Dichtung und Dichtung stumme Malerei“ sei. Die seit der Renaissance gebräuchliche Rede von den *Schwesterkünsten* sowie „die romantische Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk sind Beispiele für die Vorstellung der Verwandtschaft der Künste“. Rippl, Gabriele: *Intermediale Poethik: Ekphrasis und der ‚iconic turn‘ in der Literatur/-wissenschaft*. In: Rippl, Gabriele/Hoffman, Torsten (Hrsg.): *Bilder: ein (neues) Leitmedium?* Göttingen (Wallstein); 2006, S. 100.

⁹⁹ Seit Lessings Kategorisierung der Dichtung als *Zeitkunst* und der Malerei als *Raumkunst* in der einflussreichen Schrift *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie von 1766*, „wird häufig sogar für eine strikte Trennung der beiden Künste und ihrer Zeichenträger Wort und Bild plädiert.“ Rippl

betrachtet, „dass Worte an dem ihnen Anderen, den Bildern, und Bilder an Worten gemessen wurden“¹⁰⁰. Ein Verhältnis, das Gabriele Rippl pointiert als „kulturelle Leitdifferenz“ zusammenfasst. Demnach ist das Spannungsverhältnis zwischen Wort und Bild, auch wenn die jeweiligen Entwürfe desselben durchaus divergieren, kein neues Phänomen:

Die Dialektik von Wort und Bild scheint in dem Gewebe von Zeichen, mit dem eine Kultur sich umgibt, eine Konstante zu sein. Das Veränderliche ist die Webart, die Relation von Kette und Schuss. Die Kulturgeschichte ist in gewisser Hinsicht ein zähes Ringen um die Vorherrschaft zwischen bildlichen und sprachlichen Zeichen, die beide gewisse Eigentumsrechte an einer nur ihnen zugänglichen ‚Natur‘ geltend machen.¹⁰¹

Die folgende Aufbereitung der Problematik um Wort und Bild fokussiert auf jene Eckpunkte der Diskussion, die für den vorliegenden, literaturwissenschaftlichen Kontext relevant sind; sie will die Konsequenzen der Bilderwende für die Literaturwissenschaft aufzeigen und dient der Verortung der eigenen Position.

An den doch sehr pauschalisierten Vorwurf an die Massenmedien „Verursacher von Unkultur“¹⁰² zu sein, knüpft sich letztlich die Verteidigung eines elitären Kulturbegriffs, wobei die Klagen, die die Diskussionen begleiten, nicht selten aus einer kulturkonservativen Ecke kommen, in der man bemüht ist, die Dichotomie zwischen Hoch- und Tiefkultur zu fixieren. Die Literatur wird in diesem Zusammenhang in Konkurrenz zu den neueren Bildmedien gestellt und der Abschied von der Buchkultur heraufbeschworen, eine Feststellung, die in ihrer Schlichtheit allerdings nach Modifizierungen verlangt.¹⁰³ Die Bewertung der Rolle der Literatur im Medienverbund ist notwendigerweise eingefasst in eine allgemeine Betrachtung der Bild-Text-Beziehungen, innerhalb derer grundsätzlich das Erstarken der Bilder bei gleichzeitiger Verdrängung des Wortes konstatiert wird.¹⁰⁴ Auch wenn diese Feststellung in ihrer Tendenz durchaus plausibel erscheint, kann mit Aleida Assmann festgestellt werden, dass „die Geschichte der technischen Medienentwicklung“ eben nicht als Verdrängungswettbewerb zu deuten ist

(2006), S. 100.

¹⁰⁰ Ebenda.

¹⁰¹ Mitchell in Rippl (2006), S. 55.

¹⁰² Neitzel, Britta: Massen-Medien-Kultur. Zur Einführung. In: Claus Pias/Joseph Vogl/ Lorenz Engell/Oliver Fahle und Neitzel, Britta (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. München (DVA); 2000, S. 197.

¹⁰³ Vgl. hierzu die Ausführungen von Kremer, Detlef: Literaturwissenschaft als Medientheorie. Münster (Aschendorff); 2004, S. 23ff.

¹⁰⁴ Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin (Erich Schmidt); 2011, S. 83.

und nicht „mit jeder neuen Erfindung gleichzeitig etwas älteres irreversibel abgewählt“ werde: Bilder erscheinen auch heute selten „völlig sprachfrei“¹⁰⁵, treten bspw. in Kunst, Film oder Werbung in Verbund mit der Sprache auf und korrespondieren kontextabhängig mit dieser. „Wir haben es nicht mit einem Ersatz, sondern mit Zusatz zu tun“, formuliert Assmann, „wobei allerdings zu betonen ist, dass sich mit jedem neuen Medium unser Verhältnis zu den älteren Medien verändert.“¹⁰⁶

Die Rede vom *iconic turn* betrifft nicht nur in erster Linie potentielle Spannungen spezifischer Medien im Sinne eines ökonomischen Wettkampfes, sondern kündigt von einem grundsätzlichen Zweifel gegenüber der sprachlichen Fundiertheit (der Welt und damit auch) der Bilder. Besonders von phänomenologischer Seite, wird betont, dass die Kraft der Bilder aus der „Liaison mit dem Unbestimmten“ resultiert, dem die Sprache nicht habhaft werden kann. Die Logik, die Bilder besitzen, so Boehm, wird verstanden als „konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln“. „Diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet“¹⁰⁷. Die originär produktiven Leistungen der Bilder werden betont, Repräsentation in Präsentation gewendet und die „Erfahrung, die Bilder ermöglichen“ ist aus dieser Perspektive „nicht primär ein Akt der Wiedererkennung des Abgebildeten, das materiell, sprachlich oder begrifflich schon vorgegeben ist“¹⁰⁸. Somit wird eine deutliche Abgrenzung zu einem semiotischen Bildverständnis¹⁰⁹ artikuliert, das das Bild als Zeichen

¹⁰⁵ Assmann (2011), S. 83.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ <http://www.iconicturn.de/2004/11/jenseits-der-sprache/> [15.11.2004]

¹⁰⁸ Schulz (2009), S. 9.

¹⁰⁹ Im Gegensatz zu der auf Binarität aufbauenden Zeichentheorie Ferdinand Saussures bezieht sich die Bildsemiotik vor allem auf das Theoriemodell Charles Sanders Peirces, das auf der triadischen Relation von *Repräsentamen*, *Objekt* und *Interpretant* beruht/aufbaut. Basis der Peirce'schen Theoriebildung ist die Annahme, dass Zeichen dann vorliegen, wenn „vom Bewußtsein eines Interpreten“ diese drei „Komponenten miteinander in Verhältnis gesetzt werden.“ Tschiltschke, Christian von: Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde. Tübingen (Narr); 2000, S. 58. Der Repräsentamen, der physisch-materielle Zeichenkörper, das Zeichen im engeren Sinn, bezieht sich auf ein Objekt, das sowohl real als auch imaginär sein kann; der Interpretant schließlich bezeichnet die Wirkung des Objekts im Bewusstsein des Interpreten/der Interpretin. In Bezug auf das Bild formuliert ist der Interpretant „das Resultat des Seh- und Interpretationsprozesses“ oder als die aus dem „Interpretationsprozeß resultierende Vorstellung und Wirkung des Bildes im Geist oder auch im Handeln des Betrachters“. Noeth, Winfried: Bildsemiotik. In: Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 2009, S. 242. Der Zeichenbegriff definiert sich über die Zeichenrelation, gewinnt erst im Beziehungsgeflecht Bedeutung: Die *Semiose* ist demnach das Zusammenspiel dieser Komponenten zur Zeichenbildung. Zur genaueren Definition der neueren Bildsemiotik vgl. Nöth, Winfried: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und

versteht, bzw. „als Ansammlung wiederkehrender, differenter Zeichen“ *liest*.¹¹⁰ Es kann geradezu von verhärteten Fronten gesprochen werden¹¹¹, geht es um die Ablehnung phänomenologischer Sichtweisen gegenüber Ansätzen, die von der Zeichenhaftigkeit des Bildes ausgehen und¹¹² die Lektüre der Argumente beider Seiten ist oftmals weniger erhellend in Bezug auf die Sache, denn in Bezug auf die Grenzziehungen akademischer Fronten. Es ist hier nicht der Ort, um das Für und Wider der Argumente im Einzelnen zu durchleuchten. Festzuhalten bleibt, dass gerade phänomenologische Ansätze den Weg frei gemacht haben, die produktive Kraft der Bilder anzuerkennen, sie in der Folge auch von der sprachlichen Dominanz zu lösen und nicht *wie eine Sprache* zu denken.

In Bezug auf die Zeichenhaftigkeit der Bilder, kann – in Anlehnung an Oliver Schulz’ Kapitelüberschrift zum semiotischen Bildzugang „Auch Bilder sind Zeichen“ – vielleicht präziser formuliert werden: Bilder sind *auch* Zeichen und die Semiotik erweist sich dann als sinnvoll, wenn „sie visuelle Artefakte auch jenseits einer Sinnstiftung durch Begriffe und einer Reduktion zum Kommunikationsmittel zu analysieren erlauben“. Zumal sich auch eine linguistisch geprägte Semiotik für eine exakte Analyse oftmals als Vorteil erweist. Denn es gibt, darauf weist Schulz ebenfalls hin, „bei jedem noch so vermeintlich einfachen und naiven Bild, das einen Gegenstand möglichst getreu abbildet, einen vorausgehenden *Code*.“ Dieser unterliegt „bestimmten kulturellen Regeln, welche den *Zeichen* seiner *Botschaft* erst einen Sinn geben und verständlich machen und schließlich die Fähigkeit eines *Empfängers* bedürfen, diesen konventionalisierten Code zu entschlüsseln.“¹¹³

In der Betonung der Unzulänglichkeit der Sprache in Bezug auf das Bild geht es darüber hinaus, so Frank, „schon nicht mehr nur um die Grenzen der Semiotik, sondern viel grundsätzlicher um die Möglichkeit jeglicher Rede, besonders der natürlichen, der

Anwendung. Köln (von Halem); 2005.

¹¹⁰ Vgl. Frank, Gustav/Lange, Barbara: Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur. Darmstadt (Wiss. Buchges.); 2010, S. 16.

¹¹¹ Ebenda, S.65f.

¹¹² Klaus Sachs-Hombach, mit seinem Projekt der allgemeinen Bildwissenschaft und der Definition des Bildes als *wahrnehmungsnahes Zeichen*, strebt mit der Verbindung von semiotischen Modellen und wahrnehmungsorientierten Ansätzen eine Synthese der widerstrebenden Modelle an, um ein tragfähiges Fundament einer allgemeinen Bildwissenschaft zu schaffen. Gerade aber wegen des Anspruchs, allgemeingültige Richtlinien für den Umgang mit dem Bild zu formulieren, ist dieses Projekt nicht unumstritten und stellt aktuell nur eine mögliche Spielart wissenschaftlichen Wirkens dar, ist demnach eher speziell denn allgemein. Vgl. bspw. Frank/Lange (2010), S. 15

¹¹³ Schulz (2009), S.106.

intersubjektiven wissenschaftlichen Rede, vom Bild“.¹¹⁴ Eine Problematik, die letztlich ein „veritables Problem der Sprache“¹¹⁵ an sich beinhaltet. Des Weiteren geht eine der Hauptthesen, die vor allem von den Protagonisten des *iconic turn* ins Feld geführt und lange Zeit als Motor ihres Programmes verstanden wurde, über die Betonung der Autonomie des Bildes gegenüber der Sprache hinaus und mündet in der Annahme, dass *Bildlichkeit* die Sprache begründe. Das überfällige Zur-Wehr-Setzen gegen die Marginalisierung ikonischer Diskurse wird somit der Gegenpol des *Kultur-als-Text-Paradigmas*.

Bilder als kulturelle Agenten und Akteure anzusehen, bedeutet, ihre Rolle hinsichtlich der Herstellung von Ordnungsstrukturen und Wahrnehmungsbedingungen ernst zu nehmen und ihre medialen, materiellen Eigenschaften und symbolischen Funktionen zu untersuchen. Auf Sprache kann dabei jedoch kaum verzichtet werden, sie bleibt der Zugang zum Bild, gerade und vor allem im Wissenschaftsbereich, der niemals völlig auf sprachliche Rahmung verzichten kann. „Was immer auf Bildern zu sehen ist“, fasst Schmitz-Emans zusammen, „unterliegt spätestens im Moment, da es politisch, sozial, kulturell oder erfahrungstheoretisch relevant wird, einer sprachlichen Auslegung, Kommentierung und Kontextualisierung.“¹¹⁶ Jedes Schreiben und Sprechen über die Bilder, kann mit Frank/Lange angefügt werden, sieht sich dabei mit dem Paradoxon konfrontiert, „die Besonderheit ihres Gegenstandes sprachlich darstellen zu müssen, obwohl diese gerade in der Differenz zur Verbalsprache gründet“¹¹⁷. Zweifellos besteht eine Differenz zwischen Bild und Wort, allerdings stellt sich die Frage, „ob diese Differenzen so essentiell sind, dass sie einander ausschließende Wahrnehmungen bedingen, bei denen das Bild als Phänomen unmittelbar wirkt, während die Sprache immer schon codiert ist“¹¹⁸.

¹¹⁴ Frank, Gustav: Literaturtheorie und visuelle Kultur. In: Sachs-Hombach (2009), S. 358.

¹¹⁵ Ebenda, S. 359.

¹¹⁶ Schmitz-Emans, (2008), S.23

¹¹⁷ Frank/Lange (2010), S. 17. Während Gustav Frank vor allem (den) deutschsprachigen Vertretern der Bildwissenschaft in der Problematik eine starre Position vorwirft, attestiert er Mitchell ein weitaus größeres Gespür für die komplexen Wort- und Bildbeziehungen, die sich durch die Kulturgeschichte ziehen. Mit den Differenzierungen zwischen „Bildtext“, „Bild/Text“ und „Bild-Text“ legt dieser das Augenmerk auf die unterschiedlich vorkommenden Erscheinungsformen des Zusammenspiels zwischen Bild und Text: „[E]r will damit auf die komplexe Anwesenheit von Bild im Text und Text im Bild im Text aufmerksam machen, die sich sowohl in kompositorischen Formen, Bildtexten im engeren Sinn und nicht zuletzt dem Bruch zwischen Repräsentationspraktiken niederschlägt.“ Frank, Gustav In: Sachs-Hombach (2009), S.357.

¹¹⁸ Frank/Lange (2010), S. 16.

Auch wenn das Spannungsverhältnis letztlich bestehen bleibt, erlaubt eine komplementäre Perspektive die Wechselwirkung von Sprache und Bild zu betrachten, ohne die Unterschiedlichkeiten zu vernachlässigen. Nicht nur, aber besonders für literaturwissenschaftlich informierte Herangehensweisen, wie sie hier sowohl durch Gustav Frank, Gabriele Rippl, Aleida Assmann als auch Monika Schmitz-Emans – mit unterschiedlichen Akzenten – vertreten werden, erweist sich ein solcher Ansatz als vielversprechend. So kann mit letztgenannter Autorin eine Annahme formuliert werden, der auch die vorliegende Arbeit folgt:

Wort und Bild sind unauflöslich aneinander gebunden: nicht nur in dem Sinn, daß das Wort das Bild unaufhörlich sucht und umgekehrt. Vielmehr bestimmen Wort und Bild einander auch wechselseitig in einem Prozeß ständiger Ausdifferenzierung gegeneinander: Das Sprachliche bedarf des Bildes für den Prozeß seiner reflexiven Selbstverständigung und umgekehrt.¹¹⁹

Ängstliche Stimmen monieren jedoch nach wie vor den Identitätsverlust der Disziplin, sobald es um eine Einlassung bildwissenschaftlicher Fragestellungen in den literaturwissenschaftlichen Betrieb geht. An Literatur, so wird befürchtet, würden unter diesen Vorzeichen allgemeine kulturelle Vorgänge, Beziehungsgeflechte und Entwicklungen durchexerziert, ihre genuine Ästhetik werde dadurch unterschlagen oder zumindest marginalisiert.¹²⁰ Aus diesen Vorwürfen spricht die Sorge um den Identitätsverlust der Philologien, und diese Sorge verdeckt ein bedeutendes Potenzial: die Einbeziehung von Bildern in die wissenschaftliche Betrachtung von Literatur bedeutet keinesfalls eine Suspendierung philologischer Blickwinkel, sondern vielmehr deren Erweiterung. Dabei gilt, dass Fragen nach dem Bild immer auch die Rolle des Textes verhandeln, die „Signifikanz der Sprache und sprachlicher Darstellungsverfahren“¹²¹ ausloten. Vor allem in moderner und postmoderner Literatur, wie sie uns auch in den vorliegenden Werken begegnet, lässt sich ein vermehrter Bezug auf die unterschiedlichsten

¹¹⁹ Schmitz-Emans (2008), S. 25. Vgl. hierzu auch die Einschätzung Renate Broschs: „Bei aller Vorsicht in Bezug auf Generalisierungen scheint sich eine neue Konzeptualisierung des Text-Bild-Verhältnisses herauszukristallisieren, bei dem die performativen und interaktiven Prozesse im Vordergrund stehen, die der Rezeption zugrundeliegen. Mithin wird gegenwärtig der Versuch aufgegeben, die beiden Zeichensysteme und Verstehensmodi unabhängig voneinander zu bestimmen oder abzugrenzen. Versprachlichung und Verbildlichung gelten als unabdingbare und gleichberechtigte Teile von Verstehensprozessen, die eine dialogische und interdependente Struktur aufweisen. Daher muss die Analyse den Erfahrungsprozessen gewidmet sein, die ihre gleichzeitige Wahrnehmung bedingt, wobei ein Akzent auf dem Transformationscharakter einer solchen Verbindung liegt. Brosch, Renate (Hrsg.): *Ikono-Philo-Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin (Trafo-Verl.); 2004, Einleitung S.23.

¹²⁰ Vgl. Schmitz-Emans (2008), S. 24.

¹²¹ Schmitz-Emans (2008), S. 24.

Bildkonfigurationen beobachten¹²²; doch auch vor der sogenannten Bilderflut wurden Bilder in literarischen Werken verhandelt, oder, um mit Aleida Assmann zu sprechen: „Innerhalb des Zeichensystems Schrift, sozusagen unter der homogenen Decke der Buchstaben, sind verschiedene Arten von Bildern verborgen, die ein wesentliches Element des Textes ausmachen.“¹²³ Drei maßgebliche Kategorien der literarischen Wort-Bild-Beziehung kristallisieren sich im historischen Rückblick heraus: die konkrete Wort-Bildkombination, wie das Emblem, die ikonische Anordnung der Buchstaben bspw. eines Gedichtes sowie die literarische Beschreibung, welche in den *Piktorialimus* und die *Ekphrasis* unterteilt wird¹²⁴. Auch sogenannte *Sprachbilder* wie *Metaphern* und *Vergleiche*, *Vorstellungsbilder* sowie *körperlich inszenierte Bilder*¹²⁵ können diesem Verhältnis zugeordnet werden. Literatur arbeitet sich – weitgehend unbeeindruckt von wissenschaftlichen Bewegungen – seit jeher an den Bildern ab und verhandelt dabei explizit oder implizit die Rolle der Sprache und deren Verhältnis zu den Bildern.¹²⁶

2.2.2 Ekphrasis – Intermedialitätsforschung

Geht es darum, das Zusammenspiel zwischen verbalen und visuellen Darstellungsweisen zu untersuchen, blickt in der literaturwissenschaftlichen Praxis vor allem die Beschäftigung mit der *Ekphrasis* auf eine lange Tradition zurück. Das gebräuchliche, eng gefasste Verständnis¹²⁷ der Ekphrasis definiert diese als Beschreibung materieller Bilder, wobei damit vor allem der Verweis auf die bildende Kunst¹²⁸, allen voran das Gemälde gemeint ist. Im Gegensatz zur Beschreibung eines fiktiven Kunstwerkes, dessen „Anschaulichkeit sich [...] der Fantasie [verdankt], die das literarisch Imaginäre überhaupt belebt“¹²⁹, appellieren literarische Texte im Falle der Aufrufung eines außerfiktional existierenden Kunstwerkes „nicht an die spontane Einbildungskraft, sondern an das

¹²² Vgl. Rippl (2006), S. 104. Siehe hierzu beispielhaft Thomas Pynchons Roman *Inherent Vice* (2009), der immer wieder Referenzen zu amerikanischen Fernsehserien der 60er-Jahre zieht und darüber hinaus sowohl soziale als auch technische Bedingungen der Entstehung des Internets in den Roman einfließen lässt.

¹²³ Assmann (2011), S. 84.

¹²⁴ Rippl (2006), S. 96.

¹²⁵ Assmann (2011), S. 84.

¹²⁶ Vgl. Bachmann-Medick (2006), S. 24.

¹²⁷ Ein weites Verständnis des Terminus, dehnt dessen Bedeutung auf die Beschreibung von Figuren, Objekten, Räumen usw. aus, kann als „ein auf Anschaulichkeit und Bildkraft angelegtes Reden“ charakterisiert werden, wie Poppe in Anschluss an Gottfried Boehm formuliert. Poppe (2007), S. 50.

¹²⁸ Vgl. hierzu auch die Ausführungen Konstanze Fliedls in: Fliedl, Konstanze/Rauchenbacher, Marina/Wolf, Joanna (Hrsg.): *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*. Berlin [u.a.] (Walter de Gruyter); 2011, S. IXf.

¹²⁹ Fliedl/Rauchenbacher/Wolf (2011), S. IX.

Bildgedächtnis der Lesenden¹³⁰. Ästhetische Erfahrungen, die „außerhalb und vor der Lektüre“¹³¹ liegen, werden somit aktiviert.

Diese Referenz auf einen ästhetischen Wissenshorizont, der sich außerhalb der Lektüre ansiedelt, interessiert im vorliegenden Kontext vor allem in Bezug auf die *Atrocity Exhibition*, die – den Titel wörtlich nehmend – dezidiert (mitunter historisch verbrieft) Medienbilder ausstellt. Diese werden im Roman auf ihre ästhetische Relevanz hin befragt, wobei ihre Einfassung in massenmediale Prozesse immer mitgedacht wird.

Das Verhältnis von neueren Bildmedien, wie Fotografie, Film und Fernsehen sowie anderen technischen Bildkonfigurationen und Literatur fällt in den Bereich der literarischen Intermedialitätsforschung, einer vergleichsweise jungen Forschungsrichtung, die besonders unter Eindruck des *iconic turn* Aufschwung erfahren hat. Arbeiten zu intermedialen Phänomenen¹³² haben sich aus ihrem Nischendasein der 80er-Jahre zu einem integralen Bestandteil der Literaturwissenschaft gewandelt. Zu einem „terminus ombrello“¹³³ avanciert, unterliegt der Begriff Intermedialität dabei keineswegs einer einheitlichen Definition respektive *einem* bestimmten Theorieentwurf, sondern beschäftigt ein weitverzweigtes Forschungsfeld¹³⁴, das in engem Bezug zu den *Interart* oder *Comperative Studies* steht.¹³⁵

Während die Medienkombination¹³⁶, bzw. der Medienwechsel¹³⁷ für den vorliegenden Kontext keine Rolle spielen, interessieren hier die intermedialen Bezüge als dritte Spielart der Intermedialität. Auf jene wird ausführlicher und in konkretem Bezug auf die beiden ballardschen Werke in Kapitel 2.3.2 eingegangen. Entscheidend hierbei ist, dass sie

¹³⁰ Fliedl/Rauchenbacher/Wolf (2011), S. IX.

¹³¹ Ebenda.

¹³² Das Erkenntnisinteresse intermedialer Arbeiten bleibt nicht auf Literatur und Bildmedien beschränkt, was im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht von Belang ist. Vgl. hierzu Rajewsky (2002), S. 3f. u. S. 162ff.

¹³³ Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen (Francke); 2002, S. 6.

¹³⁴ Vgl. hierzu u.a.: Wirth, Uwe: Intermedialität. In: Anz, Thomas (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe. Band 1; Stuttgart/Weimar (Metzler); 2007, S. 254ff. sowie die Ausführungen von Irina Rajewsky, die in einer sorgsam Sichtung die unterschiedlichen Forschungsrichtungen und -ergebnisse von den 60er bis zu den 2000er-Jahren darstellt. Rajewsky liefert eine ausführliche Übersicht und kritische Betrachtung der unterschiedlichen Ansätze als Vorlauf ihrer eigenen Systematik. Diese Auseinandersetzung ist für eine vertiefende Beschäftigung höchst aufschlussreich, kann hier aber nicht weiter verfolgt werden. Zur weiterführenden Lektüre sei hier auf die ersten vier Kapitel Rajewskys Publikation verwiesen, auf die im Einzelnen zwar zurückgegriffen wird, deren Detailliertheit aber nicht wiedergegeben bzw. diskutiert werden kann.

¹³⁵ Vgl. Wirth (2007). S. 255

¹³⁶ Die Medienkombination stellt ein Verfahren dar, in der zwei „konventionell als distinkt wahrgenommene Medien“ im Produkt „materiell präsent sind“. Als Beispiel hierfür dient der Fotoroman, Klangkunst, Oper oder Film. Rajewsky (2002), S. 19.

¹³⁷ Unter Medienwechsel fallen bspw. Literaturverfilmungen, also die Transformation eines medienspezifischen Produkts in ein anderes.

mitunter über eine etwaige Bildbeschreibung bzw. Thematisierung hinausgehen, indem sie fremdmediale Strukturen in die literarische Strategie integrieren, wie beispielsweise die Rede von der „filmischen Schreibweise“ anzeigt.¹³⁸

Im historischen Rückblick wird deutlich, dass wichtige bildtechnologische Erneuerungen sich direkt oder indirekt nicht nur auf inhaltliche Aspekte, sondern auch auf Textstrategien der Literatur ausgewirkt haben. Bspw. kann ein Zusammenhang zwischen Entstehen und Verbreitung der Fotografie und der Zunahme beschreibender, detailgetreuer Schreibweisen im realistischen Roman¹³⁹ festgestellt werden.¹⁴⁰ Irina Rajewsky problematisiert in diesem Zusammenhang allerdings den Begriff des Einflusses, bzw. die Herstellung eines unbedingten kausalen Zusammenhangs zwischen technologischer Entwicklung und Veränderungen der literarischen Strategie: „Hat der Film tatsächlich Bewußtseins- und Wahrnehmungsveränderungen hervorgebracht oder traf er auf einen durch großstädtische Zivilisation, industriellen Produktionsprozeß, philosophische Erkenntnisse usf. bereits veränderte Apezeptionsapparat des Menschen?“¹⁴¹ Ob also tatsächlich von einer Wechselwirkung die Rede sein kann, oder die literarischen und die technologischen Entwicklungen eher Parallelentwicklungen darstellen, ist oftmals nicht eindeutig entscheidbar.¹⁴²

2.2.3 Medienfragen

Für die Betrachtung des literarischen Umgangs mit fremdmedialen Systemen erweist es sich als sinnvoll, den Terminus der Intermedialität ernst zu nehmen, was bedeutet, den Fokus auf konkrete medientheoretische Aspekte zu legen, um sowohl Differenz als auch Zusammenspiel zweier oder mehrere Mediensysteme beschreibbar machen zu können. Dank einer solchen Beschreibung werden nicht nur Aussagen über die einzelnen Medien, ihre jeweiligen Möglichkeiten und Grenzen präzisiert, sondern darüber hinaus Fragen nach

¹³⁸ Vgl. Wirth, (2007), S. 255.

¹³⁹ Vgl. Assmann (2011), S.85

¹⁴⁰ Nicht nur die Annäherung an das neue Mittel mit literarischen Möglichkeiten kann als Konsequenz gesehen werden, auch trug „der Siegeszug der Photographie“ dazu bei, „dass Autorinnen und Autoren wie Virginia Woolf und D.H. Lawrence das Prinzip des Realismus verabschiedeten und neue, komplementäre Sichtweisen erprobten. Sie verzichteten darauf, was in einem anderen Medium einfacher und besser realisiert werden konnte.“ Wie auch die Etablierung des Films führte dies – implizit oder explizit – zu einer „selbstreflexiven Praxis der Visualisierung“ bei Autoren und Kritikern. Entsprechend modifiziert sind solche Verknüpfungen auch für das Fernsehen und die neuen Medien, allen voran für das Internet, zu beobachten. Assmann (2011), S. 86f.

¹⁴¹ Rajewsky (2002) S. 37.

¹⁴² Vgl. zu den dargelegten Problemstellungen auch Rajewsky (2002), S. 32-39.

Bedeutungskonstitutionen gestellt, die sich aus dem Zusammenspiel der Medienkonfigurationen ergeben.

Die aufgezeigte Notwendigkeit, Bilder aus einem reinen Zeichenverständnis zu lösen, fordert die Literaturwissenschaft dazu auf, ihre Instrumentarien für den Umgang mit Bildern, bzw. ihre Perspektive auf die Bild-Text-Beziehung zu überdenken; denn auch wenn die Literaturwissenschaft kaum als „Agenten der Semiotik“ charakterisiert werden kann, findet sie „ihren Gegenstandsbereich [...] unbestritten in semiotischen Objekten und kommunikativen Zeichenpraktiken auf sprachlicher Basis [...]“¹⁴³. In der Folge sind auch Bilder, sofern sie nicht konkret materiell einbezogen werden, im literarischen System eben nur als sprachlicher Verweis in unterschiedlichen Ausformungen verfügbar. Allerdings ist die Gefahr groß, und dies gilt nicht nur für die Literaturwissenschaften, sondern für die Bildsemiotik im Allgemeinen, dass die Übertragung semiotischer Kategorien, die Übersetzung von „Sprach- und Bildtext“ die „medienspezifischen Eigenschaften von Wort und Bild nivellieren könnte“¹⁴⁴. Insofern schlägt sich der *iconic turn* in den Literaturwissenschaften in methodischer Hinsicht am ehesten durch die Einbeziehung medientheoretischer Aspekte nieder, die die semiotische Sichtweise ergänzen.

Wort und Bild werden demnach nicht bloß als zwei unterschiedliche Zeichensysteme verstanden, sondern die Frage nach „Zeichenträgern und den materiellen Grundlagen von Zeichenprozessen“¹⁴⁵, letztlich die Frage nach den Medien, wird virulent. Im Wort Bildmedium ist bereits dessen Doppelzugehörigkeit angelegt. Bilder können als Medien klassifiziert werden, bedürfen aber ihrerseits wiederum medialer Praktiken und Träger(medien), um materiell wirksam, präsent zu werden, welche wiederum auch „Techniken der Wahrnehmung“ liefern.¹⁴⁶ Und auch im Hinblick auf die Literatur als kommunikatives Zeichensystem können ihre materiellen und medialen Bedingungen nicht ausgeblendet werden.¹⁴⁷

Hier tritt das grundsätzliche Problem der Mediendefinition zu Tage.¹⁴⁸ Der wörtlich

¹⁴³ Frank (2009), S. 361.

¹⁴⁴ Rippl, Gabriele: Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie. In: Brosch (2004), S. 47.

¹⁴⁵ Ebenda.

¹⁴⁶ Belting, Hans: Vorwort zu einer Anthropologie des Bildes. In: Belting, Hans (Hrsg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München (Fink); 2000, S. 9.

¹⁴⁷ Während diese Fragen nach den medialen Grundlagen in der Literaturwissenschaft lange ignoriert wurden, stehen sie aktuell immer mehr im Fokus der Theorie, wobei die Ikonizität und Materialität der Literatur in den Vordergrund tritt.

¹⁴⁸ „Medien bestimmen unsere Lage, die (trotzdem oder gerade deshalb) eine Beschreibung verdient.“ Kittler in Schulz (2009), S. 137. Dieser Grundannahme Friedrich Kittlers kann attestiert werden, dass sie

übersetzte Begriff des Mediums als ein Dazwischen, ein Mittler, eine Vermittlung trägt dabei nicht wirklich zur Klärung bei, ist er doch beliebig weit auslegbar. Medien, so kann zwar festgehalten werden, vermitteln tatsächlich etwas, gleichzeitig sind sie aber eben keine neutralen Mittler; sie bringen ihr eigenes Wesen in die Vermittlung bzw. Botschaft mit ein, generieren erst das, was sie nur zu überbringen vorgeben.¹⁴⁹

Für die Literaturwissenschaft macht Rippl zwei unterschiedliche Tendenzen in Bezug auf die Mediendefinition aus: die erste orientiert sich an einem harten Medienbegriff, der nicht apparativ-technische Medien ausschließt.¹⁵⁰ Dem gegenüber steht ein zweiter „weicher“ Medienbegriff, der „Medium allgemein als Träger oder Stütze“ begreift, die „körperlicher (Tanz, Sprache), materieller (Bild, Schrift) oder technisch-apparativer (Photographie, Film) Natur sein können“¹⁵¹ und die entsprechenden Zeichenprozesse zur Erscheinung bringen, kommunizieren, speichern und reproduzieren. Im Rahmen dieser Arbeit kann der Medienbegriffsproblematik nur pragmatisch d.h. operativ begegnet werden. Deswegen schließt sie sich der letztgenannten Variante an, die in Hinblick auf die konkrete Anwendung von Irina Rajewskys Methodik intermedialer Bezugnahmen noch einmal modifiziert wird: Auch Rajewsky sieht von einem harten Medienbegriff ab und setzt diesem – durchaus aus heuristischen Gründen – in Anlehnung an Werner Wolf ein „Verständnis von ‚Medium‘“ im Sinne eines „konventionell als distinkt angesehene[n] Kommunikationsdispositiv[s]“¹⁵² entgegen. Dieses, so Rajewsky weiter, erlaube es,

„stellvertretend für viele Blickrichtungen“ steht, „die, ob kritisch, warnend, fatalistisch, zynisch, pragmatisch oder optimistisch und glücksversprechend eingestellt, von einer Kultur ausgehen, die gänzlich von der Technik der Medien beherrscht und bestimmt ist.“ Schulz (2009), S. 137. So charakteristisch Kittlers Befund für den Konsens der Medientheorien sein mag, so vielschichtige und teilweise widersprüchliche Konsequenzen ergeben sich für die einzelnen Auslegungen. Allgemein zeichnet sich ab, dass jeder Beschäftigung mit den *Medien* zu Grunde liegt, dass sie einen „Gegenstand ‚Medien‘ nicht voraussetzt, sondern konstituiert“ In: Claus Pias/Joseph Vogl/ Lorenz Engell/Oliver Fahle und Neitzel, Britta (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. München (DVA); 2000, Vorwort S. 11. Damit sind die Grenzen der Definition verschiebbar, variabel und instabil. Ein Blick in die verschiedenen Versuche einer Systematisierung von Theorie, Geschichte und Analyse der *Medien* zeigt, dass der Terminus per se Klärungsbedarf hervorruft. Sämtliche Einführungen in die Medienwissenschaft, die Medientheorie, Medienanalyse usw. werden in ihren Einleitungen deshalb nicht müde, die Problematik einer Begriffsdefinition zu betonen, womit die Schwierigkeit, innerhalb dieses wissenschaftlichen Feldes Grenzen zu definieren oder überhaupt einen ungefährten Konsens über den Begriff der *Medien* zu formulieren, deutlich hervortritt.

¹⁴⁹ „Medien übertragen nicht einfach nur Botschaften, sondern entfalten eine Wirkkraft, welche die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erinnerns und Kommunizierens prägt. [...] Medialität drückt aus, dass unser Weltverhältnis und damit alle unsere Aktivitäten mit welterschließender [...] Funktion geprägt sind von den Unterscheidungsmöglichkeiten, die Medien eröffnen, und den Beschränkungen, die sie dabei auferlegen.“ Krämer, Sybille in Assmann (2011), S. 59.

¹⁵⁰ Dieser Medienbegriff orientiert sich vornehmlich an Friedrich Kittler. Vgl. Rippl (2006), S. 103.

¹⁵¹ Ebenda, S. 103.

¹⁵² Wolf, Werner in Rajewsky (2002), S. 2.

„sowohl z.B. die Literatur, die nur ein semiotisches System verwendet, als auch den Film, der mehrere semiotische Systeme verwendet, die wiederum anderen Medien zuzuordnen sind, jeweils als ‚(Einzel-)Medien‘ zu definieren.“¹⁵³

Die Unterscheidbarkeit und Abgrenzbarkeit der einzelnen Medien bzw. Künste ist allerdings ein Konzept, das aktuell vermehrt in Frage gestellt bzw. problematisiert wird. Indem auf den Konstruktionscharakter von Einzelmedien hingewiesen wird, auf den Umstand, dass – um mit Mitchell zu sprechen – „all media mixed media“¹⁵⁴ seien, wird der Vorwurf laut, die jeweiligen Mediendefinitionen seien „rein [...] diskursive Strategie“¹⁵⁵ und unterliegen „essentialistischen Sichtweisen“¹⁵⁶. Rajewsky reagiert auf diesen Einwand mit dem Hinweis, dass es bei jeglichen der „Grenzziehung dieser Art“ nicht „um als stabil zu denkende Grenzen zwischen ihrerseits als stabil zu denkenden Entitäten“ gehe¹⁵⁷ und die Einzelmediendefinition nur „historisch, diskurs- und beobachterabhängig, unter Berücksichtigung technologischer Veränderungen, sich wandelnder konventioneller Zuschreibungen und in Abhängigkeit des zu einem spezifischen Zeitpunkt gegebenen medialen Relationsgefüges“¹⁵⁸ erfolgen könne. Jedoch, so betont sie, gibt es auch Grenzen der Konstruktionsleistung, die eben auf die spezifische Medialität und Materialität eines jeden Mediums zurückzuführen seien.¹⁵⁹ Hier wird auch deutlich, dass die heuristische Mediendefinition nicht auf die zeichenhafte Ebene beschränkt bleibt, sondern dass – gerade in Hinblick auf intermediale Beziehungen – sowohl materielle als auch mediale Spezifika die Voraussetzungen für die Möglichkeit der distinkten Wahrnehmung unterschiedlicher Medien darstellen.

Die Betrachtung konkreter semiotischer wie medialer Differenzen und Überschneidungen zwischen der Literatur und den hier relevanten Bildmedien erfordert weitaus mehr Raum als hier zu Verfügung steht.¹⁶⁰ Ähnlich wie bei Rajewsky wird dieses Problem durch einen

¹⁵³ Wolf, Werner in Rajewsky (2002), S. 7.

¹⁵⁴ Rajewsky, Irina: Medienbegriffe - reine diskursive Strategien? Thesen zum relativen Konstruktcharakter medialer Grenzziehungen. In: Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Kristiane/Rautzenberg, Markus (Hrsg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld (Transcript); 2010, S. 39.

¹⁵⁵ Ebenda.

¹⁵⁶ Ebenda.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 41.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 41f.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 45.

¹⁶⁰ Nach Uwe Wirth handelt es sich bei der hier vorliegenden Untersuchung um intermediale Betrachtungen im weiteren Sinne, genauer um die dritte Stufe, welche auf die „Inszenierung medialer Modulationen sowie deren konzeptionelle Kreuzung mit anderen Mediensystemen“ verweist. Hier genügt ein „konzeptionelles Wissen um mediale Differenzen“: „Dergestalt wird durch diese ‚weiche‘ Intermedialität

textpragmatischen Zugang gelöst, der vor allem auf das Zusammenspiel der unterschiedlichen (Medien-)Systeme fokussiert, dabei weniger die Differenzen betont, sondern mehr die jeweiligen Eigenarten von Bildmedien und Literatur im Blick hat, die den literarischen Effekt der Lektüre bedingen.

Im Folgenden soll nun der Blick auf die mimetische Eigenschaft von Fotografie, Film und Fernsehen und deren signifikante Rolle für den *Körper* als dem für die vorliegende Untersuchung wesentlichen Romanmotiv gerichtet werden.

2.3 Bilderrealitäten – Körperrealitäten

Das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit gibt nicht erst seit der Erfindung der Fotografie Anlass zur Diskussion, doch erhielt diese Diskussion durch den Realitätseffekt des neuen Mediums eine andere Qualität.¹⁶¹ Entgegen William Fox Talbots Metapher vom „Zeichenstift der Natur“¹⁶² ist es heute fototheoretischer Konsens, dass das Foto Wirklichkeit nicht ungebrochen abbildet, gleichzeitig steht es, anders als das Gemälde, doch in unmittelbarerem Bezug zu dem, was es zeigt. Für den hiesigen Kontext ist die Wechselwirkung von Bild und Wirklichkeit von besonderem Interesse. Denn gerade die so stark mimetischen Bilder, die uns in der Fotografie und im Film begegnen, haben als *Bilderflut* seit Beginn des 20. Jahrhunderts einen festen Platz in den westlichen Gesellschaften eingenommen und beeinflussen seitdem unsere Wahrnehmung von Welt: „als Surrogate der Realität [wirken sie] auf diese zurück“¹⁶³ und können insofern kaum mehr als passive, dokumentierende Objekte aufgefasst werden, sondern müssen auf ihren Wirklichkeit gestaltenden Charakter befragt werden.

Bereits Susan Sontag wies in ihrem populären Essayband *Über Fotografie* darauf hin, dass

ein Gegenstandsbereich markiert, der von der Literaturwissenschaft medienwissenschaftlich produktiv aufgegriffen werden kann, ohne dass die Literaturwissenschaft deshalb eine ‚harte‘ Technikwissenschaft werden muss.“ Wirth (2007), S. 263. Gleichzeitig kann nicht vollständig auf eine Konturierung der betreffenden fremdmedialen Systeme verzichtet werden. Diese Lücke wird zum einen in Kapitel „Bildrealitäten – Körperrealitäten“, wenn auch nicht geschlossen, zumindest in Hinblick auf die vorliegende Thematik, aufgefüllt werden. Annahmen zu den jeweiligen Medien werden punktuell in der Analyse angeführt, bzw. direkt mit einer konkreten Interpretation verknüpft werden. Für einen ausführlicheren Vergleich zwischen Film und Literatur, der gleichzeitig auch den Terminus der filmischen Schreibweise problematisiert und erhellt, vgl. von Tschiltschke (2000) sowie Blazejewski, Susanne: *Bild und Text - Photographie in autobiographischer Literatur*. Würzburg (Königshausen und Neumann); 2002.

¹⁶¹ Zu denken wäre u.a. an den Diskurs um das Trompe l'oeil als eine von vielen Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Bild und Realität im vorfotografischen Zeitalter.

¹⁶² Vgl. Fox Talbot, William: *The Pencil of Nature*: London - Chicago (Phaidon); 2011.

¹⁶³ Geimer (2009), S. 157.

die Gefahr des Mediums Fotografie nicht darin bestünde, dass wir die Fotos für etwas Reales halten, sondern dass „die Wirklichkeit mehr und mehr so [wirke], wie das, was uns die Kameras zeigen.“¹⁶⁴

Die Fotografie, so Sontag, diene oftmals als „Methode zum Einfangen einer als widerspenstigen und unzugänglich empfundenen Realität“¹⁶⁵. Die Skepsis, die das Zitat begleitet, kann modifiziert auch auf Film und Fernsehen, die weiteren relevanten (analogen) Bildmedien des vorliegenden Kontextes übertragen werden. Beim Film – zuerst einmal allein in technischer Hinsicht – scheint gerade durch die Präsenz von Bewegung, Stimme und Ton der Realitätseffekt gegenüber Fotografien (dem fixierten, stummen Bild) noch gesteigert. Eben dieser Realitätseffekt haftet auch dem Fernsehbild an, auch wenn in technischer Hinsicht jenes nicht mit dem Filmbild gleichzusetzen ist. Das Medium des Fernsehens scheint durch den Eindruck der ständig verfügbaren Wahlmöglichkeiten die ZuschauerInnenschaft einzubinden, sie zu involvieren. Die Form der Live-Übertragung lässt sie zu ZeugInnen aktueller Geschehnisse werden, wobei die scheinbar *unvermittelte* – weil zeitsynchrone – Übertragung des Draußen ins Drinnen des Wohnzimmers den Anschein der Faktizität des Gesehenen noch erhöht.

Sicherlich muss an dieser Stelle eine Differenzierung vorgenommen werden zwischen Bildern, die sich als dokumentarisch verstehen, wie bspw. die Fernsehnachrichten, und solchen, die dezidiert als fiktiv/fiktional auftreten, wie der Spielfilm, wobei die Grenzen selten so klar festgelegt werden können, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag: Erinnert sei hier beispielsweise an das Dokumentationsdrama, das mit historischem Filmmaterial arbeitet und fiktive oder zumindest den realen Geschehnissen nachempfundenen Szenen gegenschneidet. Auch bildliche Dokumentation, sei sie fotografisch oder filmisch, ist niemals neutral, so objektiv sie auch (er)scheinen mag. Sie unterliegt neben technischen Voraussetzungen und Determinationen den Entscheidungen der menschlichen BildproduzentInnen, wozu u.a. die Wahl der Kameraposition und des Bildausschnitts und nicht zuletzt des Bildmotivs selber zählt.

¹⁶⁴ Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt a.M (Fischer Verlag); 2006, S. 153f.

¹⁶⁵ Sontag (2006), S. 156. Anm. Die technische Bildevolution des 20. Jahrhunderts schlägt sich nicht nur in der schier unermüdlichen Bildproduktion der Massenmedien nieder, sie zeigt sich auch in den erweiterten Möglichkeiten der privaten Bildherstellung, die vervielfältigt und gleichzeitig demokratisiert wurde: Bilder anzufertigen ist seit dem frühen 20. Jahrhundert nicht mehr Privileg der Kunst oder auf ein technisches Spezialwissen, professionelle BildproduzentInnen, angewiesen; der Fotoapparat avancierte zu einem weitverbreiteten Gebrauchsobjekt, die Bildproduktion hielt Einzug in den privaten Raum und das Festhalten, Sammeln und Archivieren privater Geschichte vor allem durch das Medium der Fotografie, sind soziale Praktiken, die der Selbstrepräsentation, -einordnung und -vergewisserung dienen.

Die Überformung der Wirklichkeit durch das technische Bild hat viele Gestalten¹⁶⁶, hier soll in Voraussicht auf die kommende Analyse der ballardschen Werke ein Blick auf ihre Konsequenzen speziell für den Körper geworfen werden. Bilder prägen Ideale, Ansprüche und Normen und dies hat Folgen für den menschlichen Körper und seine Repräsentationen. Eine Grundannahme ist, dass bildliche Körperdarstellungen nicht allein Spiegelung spezifischer Moden oder Schönheitsideale darstellen, sondern aktiv in eben diese eingreifen und sie mit hervorbringen.

Die Konfrontation mit dem Bildmotiv „Körper“ ist allgegenwärtig. Er begegnet uns in den verschiedensten sozialen und medialen Kontexten, der Werbung, Spielfilmen, Zeitschriften, auf Plakatwänden. Nicht selten sind die Körper künstlich überhöht, verjüngt, Falten oder Hautunreinheiten sind weggelassen; in anderen Bildern schlägt sich die Sehnsucht nach Authentizität und einem natürlichen Körperbild nieder. Als Thema in Fernsehsendungen ausgestellt, werden körperliche Vorzüge sowie Abweichungen diskutiert, „Körperthemen“ wie Sport und vor allem Sexualität haben Konjunktur. Die bildliche Darstellung des Körpers erweist sich bspw. als integrales Element der Konstruktion von Geschlechterrollen und letztlich auch von Geschlecht selbst. Bilder visualisieren Vorstellungen und (re)produzieren sichtbare Zuschreibungen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Zugleich liegt in der performativen Kraft der Bilder auch subversives Potential, was besonders ein Blick auf die Künste verrät: hier zeigt sich, dass gerade mit und durch Bilder festgeschriebene Vorstellungen des Körpers hinterfragt und aufgesprengt werden.¹⁶⁷

Die Repräsentation von Körper im Bild scheint Extreme zu provozieren: am anderen Ende des Spektrums betrachten wir in Nachrichten und Foto- und Fernsehreportagen vor allem im Kontext der Kriegsberichterstattung versehrte, gefolterte, verarmte und kranke Körper, Körper die es, wie Oliver Schulz formuliert, „irgendwo auf der Welt ‚wirklich‘ gibt“.¹⁶⁸ Die Aufzählung der Kontexte und Orte, an denen Körper und Bild zusammentreffen,

¹⁶⁶ Gerade die Geschichtswissenschaften beziehen sich in neueren Forschungsarbeiten immer öfter auf das Wechselverhältnis von Medienbildern und Geschichtsbildern: Kino, Fernsehen oder Zeitschriften liefern in ihrer visuellen Kraft statische und bewegte Bilder, die Geschehnisse nicht einfach bloß dokumentieren und/oder sichtbar machen, sondern aktiv in die Gestaltung eines privaten und kollektiven Bildgedächtnisses eingreifen und Ereignisse oftmals mit ihrer eigenen Realität überblenden.

¹⁶⁷ Verwiesen sei hier neben der *Performance Art* im Allgemeinen beispielsweise auf die Arbeiten von Valie Export und Birgit Jürgenssen.

¹⁶⁸ Schulz (2009), S. 181. Anm.: Bilder sind in diesem Zusammenhang auch als Mittel der Beweisführung zu werten. Sie liefern visuelle Aussagen zu Sachverhalten und erscheinen aufgrund ihres Realitätseffekts als Evidenzen.

könnte beliebig weitergeführt werden. Es handelt sich bei diesen Beispielen nicht nur um unterschiedliche Bildkonfigurationen und divergierende Körperdarstellungen, sondern auch um verschieden gelagerte Wirklichkeitsbezüge der Bilder.

Grundsätzlich und für die hier angestrebte Untersuchung relevant, lässt sich festhalten, dass mit dem Ende des 20. Jahrhunderts der Körper, seine Ganzheitlichkeit zur Disposition steht. Nicht nur der Glaube an ein einheitliches Subjekt ist erschüttert, auch der menschliche Körper erscheint in seinem technologisierten Umfeld mitunter fragil, seine Natürlichkeit ist fraglich geworden.¹⁶⁹ Die Medizin, so Helmut Bast, ist im Begriff den Körper durch „Kunstorganimplantationen mit der Welt des Künstlichen zu überschneiden“.¹⁷⁰ Durch chirurgische Verfahren ist der Körper formbar, Körperteile durch die Prothetik ersetzbar geworden. Röntgenstrahlen erwirken die Durchleuchtung des Körpers, produzieren Bilder, die nur mit einem Spezialwissen gedeutet werden können. Daneben kann der westlichen Gesellschaft, so Irmela Schneider, geradezu ein Körperkult attestiert werden, in dessen Kontext der Körper „nicht nur fit gehalten“ wird: „in extremen und z. T. auch in extrem gefährlichen Sportarten werden seine Möglichkeiten ausgelotet.“¹⁷¹ Sein möglicher Verlust wird dabei in Kauf genommen und die steigende Beliebtheit dieser Grenzgänge wird nicht selten an die Sehnsucht nach authentischen Körpererfahrungen gekoppelt, die „nur noch in solchen Extremsituationen zu haben“¹⁷² seien. Das Ausreizen von Körpergrenzen verspricht ein Körpergefühl, das der körperlichen Unterforderung im Alltag, in dem der Körper sich im Normalfall wenig bewegt und ohne technische Hilfsmittel nur einen eingeschränkten Handlungsraum zu Verfügung hat, entgegensteht.

Die Rede von der zweiten Realität der Bildmedien verfestigt und bestätigt sich mit Blick auf die jüngsten technischen Entwicklungen. SpielerInnen verlieren sich in den virtuellen Welten der Computerspiele, soziale Kontakte bedürfen nur noch eingeschränkt der körperlichen Präsenz. In fiktionalen Bilderwelten, in denen der Körper schon alles erlebt, gefühlt und gesehen hat, findet der Mensch imaginäre Erlebnisse, die den Erfahrungen des realen Körpers vorauseilen und zugleich in die individuelle Welt- und Selbstsicht

¹⁶⁹ Andererseits findet auch ein Rückbezug auf den Körper als letzte (Wahrnehmungs)instanz bspw. bei Maurice Merleau-Ponty statt. Vgl. hierzu Kremer (2004), S. 107.

¹⁷⁰ Bast, Helmut: Der Körper als Maschine. Das Verhältnis von Descartes Methode zu seinem Begriff des Körpers. In: List/Fiala (1997), S. 19.

¹⁷¹ Schneider, Irmela: Anthropologische Kränkungen. In: Becker, Barbara (Hrsg.): Was vom Körper übrig bleibt. Frankfurt am Main [u.a.] (Campus Verl.); 2000, S. 19.

¹⁷² Ebenda, S. 14.

einfließen. „[D]ie lebensweltliche Erfahrung des Körpers“, so fasst Schneider zusammen, „spielt genau dann eine wichtige Rolle, wenn die Lebensweltlichkeit von Erfahrungen für den Alltag immer marginaler werden.“¹⁷³

Während bspw. beim Gemälde der oder die Porträtierte der Bildentstehung nicht zwingend beiwohnen muss, ist die Präsenz des Dargestellten bei der fotografischen Aufnahme notwendig. „Die Fotografie ist die chemische und optische Spur des Porträtierten, durch die eine unmittelbare Berührung zwischen Referenten und Bild besteht.“¹⁷⁴ Diese Verbindung ist es auch, die die ungebrochene Faszination am fotografischen Bild erklärt und den ungebrochenen Willen, mitunter Drang erhält, den eigenen Körper zum Bild werden zu lassen. Was durch die Kamera erfasst wird, existiert oder hat zumindest existiert, so der Gedanke dahinter. Fotografie wird somit zum Medium nicht nur der Selbstrepräsentation sondern auch der Selbstversicherung, nicht umsonst bemerkt Sontag, dass die Menschen „in den industriellen Ländern [...] Wert darauf legen, fotografiert zu werden, weil sie fühlen, daß sie Bilder sind und durch das Foto wirklich gemacht werden“¹⁷⁵. Die individuelle Körperwahrnehmung verlangt nach dem Bild, will in diesem bestätigt, wenn nicht gar durch dieses korrigiert werden.

Gleichzeitig verweist die bildliche Präsenz immer auch auf die Abwesenheit des dargestellten Moments, löst diesen aus der Zeit heraus und überführt den abgebildeten Körper in einen objekthaften Status. Der Körper in der Fotografie erscheint fixiert im doppelten Sinn: er wird bildlich festgehalten und ist zudem der Bewegung beraubt. Der fotografische Bildausschnitt kann auf gewisse Körperteile beschränkt sein und den Körper auf diese Weise fragmentieren, was wiederum die zur Disposition stehende Ganzheitlichkeit des menschlichen Körpers versinnbildlicht.

Schneider hält in ihren diskursanalytischen Überlegungen fest, dass die Art und Weise, wie der Körper medial verhandelt wird, abhängig ist von dem jeweiligen Medium, dessen jeweils spezifische Technik der Darstellung dem Körper bestimmte Regeln auferlegt.

¹⁷³ Schneider (2000), S. 15. Anm.: Dazu kommt, dass die Digitalisierung der Bilder das Manipulationspotential in die Höhe schnellen lässt, ganz zu schweigen von der Tatsache, dass ein digitales Bild keine Referenz mehr in der Realität aufweisen muss, ein digital erschaffener Körper keine Entsprechung mehr in der Wirklichkeit finden muss. Diese Entwicklungen spielen für den vorliegenden Kontext keine Rolle. Entscheidend ist jedoch die Einsicht, dass Körperdiskurse und (Bild-)Mediendiskurse auf unterschiedlichsten Ebenen schon immer eng miteinander verknüpft waren.

¹⁷⁴ Geimer, Peter: Das Bild als Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma. In: Krämer, Sibylle (Hrsg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt a. M. (Suhrkamp); 2007, S. 95-120.

¹⁷⁵ Sontag (2006), S. 154.

Gleichzeitig und damit in engem Zusammenhang stehend, fragt sie nach den „Verschiebungen der Semantik des Körperbegriffs“ die an die jeweiligen „Veränderungen geknüpft sind“¹⁷⁶. Während die Fotografie in ihren Überlegungen nur gestreift wird, liegt ihr Fokus auf den Veränderungen, die mit der Erfindung des Films einhergingen und die auch für den vorliegenden Kontext relevant sind. Die Faszination des Films gründet vor allem in der Bewegtheit der Bilder¹⁷⁷, der Detailliertheit der Körperdarstellungen, bspw. durch Großaufnahmen. Original und Abbild haben sich durch den Film angenähert: „Körpererfahrung ist mit dem Medium Film geprägt durch Körperrepräsentation.“¹⁷⁸ Der Film, so Schneider weiter, ermöglichte eine doppelte Perspektivierung: zum einen förderte er die Illusion, die „Repräsentation des Körpers“ sei „lebendig“, der filmische Körper kann somit analog zum menschlichen gedacht werden. Die zweite Perspektivierung zielt darauf ab, dass der Leinwandkörper durch Apparaturen generiert wird, was zur Folge hat, dass der „Zuschauer, wenn er sich in den Film einfühlt, sich zuallererst über die Apparaturen einfühlt, daß Identifikation im Film immer konstitutiv an Apparate gebunden ist“, obwohl aufgrund der Invisibilisierung der Apparaturen dieser Umstand häufig übergangen wird. Die Fragmentierbarkeit des menschlichen Körpers, die in der Fotografie bereits angelegt ist, erreicht durch den Film neue Dimensionen. Ähnlich dem fotografischen Bild ist der filmische Körper „von den physischen Begrenzungen des menschlichen Körpers befreit“¹⁷⁹. Großaufnahmen, die im filmischen Bild einzelne Körperteile isoliert darstellen können, sind dabei jedoch selbst nicht isoliert, sondern Teil einer Bilder- und Schnittfolge, die es der ZuschauerInnenschaft ermöglichen, den Körper „visuell zu ergänzen“:

Das Zusammensetzen, die Synthetisierung des menschlichen Körpers, die jede Filmwahrnehmung vollzieht bzw. vollziehen muß, wenn sie nicht [...] den zerstückelten Körper isoliert, ist also immer eine phänomenologisch andere Art der Zusammensetzung, als wir sie vornehmen, wenn wir unseren Körper in seinen Einzelteilen betrachten. Der fehlende Horizont der Leinwand erfordert, daß wir als Zuschauer uns zuallererst mit der Kamera, nicht aber mit einer Person auf der Leinwand identifizieren.¹⁸⁰

In Rückgriff auf die Theorie Béla Balázs' legt Schneider die an die Erfindung des Films geknüpfte Hoffnung der Befreiung des menschlichen Körpers dar; in der Schriftkultur an den Rand gedrängt, würden nun „[a]ll jene Abstraktionsprozesse und Reduktionen, die mit

¹⁷⁶ Schneider (2000), S. 21.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 17.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 18.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 22.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 23.

der Dominanz der Schriftkultur verbunden waren“¹⁸¹ durch den Film korrigiert werden. Balazs' Erwartungen richteten sich dabei im Einzelnen auf das Genre des Spielfilms, durch den der Körper nun selber sprechen und befreit von der Disziplinierung durch die Schrift seine eigenen genuinen Ausdrucksmöglichkeiten zur Bedeutungsgenerierung und Botschaftsvermittlung nutzen könne. Genau hier liegt jedoch eine neuerliche Disziplinierung des Körpers; besonders in Bezug auf den Spielfilm, hält Schneider fest, dass der Körper erneut zu einem Zeichensystem gerate, „das vom Schauspieler wie vom Zuschauer erlernt werden muss“, zu einem Text „den der Betrachter lesen, entziffern, verstehen kann“¹⁸². Eine solche Entwicklung lässt sich unabhängig vom Genre des Spielfilms und ausgeweitet auf sämtliche bildmediale Figurationen für die Rolle des menschlichen Körpers konstatieren: Körper sind nicht nur eingebunden in komplexe Zeichensysteme, sondern avancieren selber zu solchen, werden nicht nur im Bild dargestellt, sondern selber zum Bildträger.¹⁸³

Unsere Wahrnehmung unterliegt den spezifisch kulturellen und medialen Bedingungen unserer Zeit, wie bereits Walter Benjamin pointiert herausgearbeitet hat.¹⁸⁴ Dieser Umstand berührt eine weitere Dimension der Wechselwirkung von Körper und Bildmedien, bei der es nicht unmittelbar um die möglichen Darstellungsmodi des Körpers *in* den Bildmedien geht, sondern die vielmehr auf den Eingriff bildmedialer Systeme in die Wahrnehmungsapparatur des Menschen verweist. Ein katastrophisches Erlebnis mit der Redewendung „es sei wie im Film gewesen“ zu umschreiben, liegt für Sontag darin begründend, dass diese Formulierung wohl als adäquateste sprachliche Vermittlung des Ereignisses erscheint, die es vermag Plastizität, die Wirklichkeit¹⁸⁵ des Geschehens

¹⁸¹ Schneider (2000), S. 25.

¹⁸² Schneider (2000), S. 25.

¹⁸³ Neben privaten Körperinszenierungen für das Bild ist es vor allem die öffentlichkeitswirksame Inszenierung für die Kamera, die Pose, vor allem für politische Akteure längst zu einem maßgeblichen Bestandteil des publikten Auftritts geworden. Der menschliche Körper avanciert hier zu einem tragenden Bildelement, das der Situation entsprechend „gebraucht“ wird. Dies ist freilich kein neues Phänomen, sondern gerade in Bezug auf die christliche Ikonologie ein lang erprobtes Konzept. Unter den Vorzeichen der drastischen Bildexpansion erweitert sich der Adressatenkreis und Wirkungsradius womit die Bedeutung der bildlichen Körperinszenierungen neue Dimensionen erreicht: der „individuelle wie der kollektive menschliche Körper wurde zu einem zentralen Inszenierungsmedium von Politik und Werbung“ bemerkt Paul, „Politik transformierte sich in Körperpolitik – Werbung in Körperwerbung.“ Paul (2008), S. 24.

¹⁸⁴ Vertiefend: Rajewsky (2002). S. 32ff.

¹⁸⁵ Sontag geht es hier wohl eher um die „Greifbarkeit“, Plastizität des Ereignisses, könnte doch genauso gut argumentiert werden, dass diese Formulierung gerade dann Anwendung findet, wenn das „unwirkliche“ des Ereignisses betont werden soll. So argumentiert sie auch 30 Jahre später in entgegengesetzte Richtung: „Nach vierzig Jahren aufwendiger Katastrophenfilme aus Hollywood scheint der Ausspruch

aufzuzeigen, „ein Umstand, den [die Menschen] offenbar durch andere Beschreibungen nicht hinlänglich vermitteln zu können glauben.“¹⁸⁶ Die Verwendung dieser Redensart ist demnach mehr als ein Rückgriff auf sprachliche Konvention, sie verweist auf die grundsätzliche Veränderung der Konzeptionen über die Sinnlichkeit von Wahrnehmung.¹⁸⁷ Damit schließt die performative Kraft von Bildern respektive Bildmedien an ihre symbiotische Beziehung zur menschlichen Wahrnehmung an, die nicht allein die Konturierung von Geschmacks- und Modefragen, sondern die zugrunde liegenden kognitiven Wahrnehmungsstrukturen betreffen. Hier geht es allerdings nicht um die Annahme, dass sich tatsächlich „neurophysiologisch determinierte Wahrnehmungsprozesse verändern, sondern um die konzeptionelle Vorstellung davon, was als sinnliche Wahrnehmung bestimmt wird.“¹⁸⁸ Nicht konkrete Veränderungen des menschlichen Gehirns stehen zur Disposition, sondern der Umstand, dass sich unserer Wahrnehmung von Welt aufgrund unserer medialen Prägungen und Erfahrungen in einem konstanten Wandel befinden.

2.3.1 Bildbeschreibung – Körperbeschreibung

Zurück zur Literatur selbst: liegt keine Medienkombination vor, also die Einbindung konkreter materieller Bilder in den Text, sind diese nicht sichtbar, nicht unmittelbar wahrnehmbar. Literatur ist somit darauf angewiesen, mit ihren genuinen sprachlichen, semantischen, medialen und nicht zuletzt materiellen Möglichkeiten Bilder in den Text aufzunehmen, welche in unterschiedlichen Formen beschrieben werden und Bildwahrnehmung und -imagination erzeugen können. Auch der Körper, wie im Anschluss an das letzte Kapitel formuliert werden kann, liegt nur zeichenhaft vor, wird durch den literarischen Text erst *erschrieben*. Die Körperlichkeit der Figuren lässt sich dabei selbstredend nicht auf ihr Erscheinungsbild reduzieren. Und auch wenn die Äußerlichkeit gerade im Hinblick auf den Körper *im* Bild besonders im Fokus der Analyse steht, bedarf es beim Blick auf die Körper *vor* dem Bild die Berücksichtigung der psychologischen Gestaltung der Figuren, welche Gedanken, Gefühlsschilderungen und konkrete körperliche

„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, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt a.M (Fischer); 2008, S. 29.

¹⁸⁶ Sontag (2006), S. 154.

¹⁸⁷ Vgl. Schneider (2000), S. 15.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 15.

Empfindungen miteinbezieht, um die verschiedenen Körperkonzeptionen zu erschließen. Zunächst soll es allerdings eben um die visuelle Gestaltung, welche sowohl für die sprachliche Ausformung der Bilder als auch der Körper sich als konstitutiv erweist. Dafür bietet sich der Rückgriff auf das Konzept der *literarischen Visualität* an, mit dem sich Sandra Poppe eingehend auseinandergesetzt hat¹⁸⁹ und die die Deskription bzw. die Beschreibung als Bestandteil der visuellen Wahrnehmung zentral setzt.¹⁹⁰

Der Körper ist selbstredend nur einer der möglichen Gegenstände der visuellen Beschreibung, die letztlich alles visuell Erfahrbare beinhalten kann. Das Bild nimmt hierbei nicht nur den Status eines weiteren potentiellen Beschreibungsobjekts ein, sondern ist rückwirkend auf die Gesamtkonzeption eines literarischen Textes als entscheidendes Element seiner Visualität zu verstehen.¹⁹¹

Im Folgenden werden jene Aspekte aus Poppes Überlegungen extrahiert, die in Bezug auf die hier im Zentrum stehende Fragestellung von Bedeutung sind. Entscheidend dabei ist, dass die visuelle Beschreibung sich hier nicht allein in einer bloßen Anschaulichkeit der Gegenstände erschöpft, sondern auch auf deren semantische Bedeutung abhebt. Körper im und Körper vor dem Bild werden somit selbst zu Bedeutungsträgern.¹⁹²

2.3.1.1 Deskription

Die Deskription als maßgebliches Mittel zur Generierung literarischer Visualität ist als eigener Texttypus bis dato eher unzureichend definiert worden; sowohl die Abgrenzung zur Narration als auch die Frage nach der Hierarchisierung der beiden „Textarten“ wird unterschiedlich diskutiert.¹⁹³ Es kann jedoch festgehalten werden, dass die Narration nicht ohne beschreibende Elemente auskommt, wohingegen die Deskription nicht zwangsläufig narrativ durchsetzt sein muss, auch wenn dies meist der Fall ist. Eine Differenzierung der beiden Textarten ist abhängig von dem jeweilig vorliegenden Text, der die Relation individuell gestaltet, und unterliegt demnach keinen allgemeingültigen Kriterien. Auch in

¹⁸⁹ Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht); 2007.

¹⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 31 sowie 35ff.

¹⁹¹ Vgl. ebenda, S. 50.f.

¹⁹² Die visuelle Beschreibung erschöpft sich demnach zumeist nicht in der Ausgestaltung der Anschaulichkeit fiktionaler Welten, sondern kann über jene hinaus interpretiert werden, insofern die beschreibenden Elemente zumeist „semantisch eingebunden“ sind. Poppe (2007), S. 63.

¹⁹³ Poppe referiert hier vor allem auf die Positionen von Gerard Genette, welche die Deskription prinzipiell der Narration unterordnet, und Mieke Bal, die gegen eine Hierarchisierung der Textarten plädiert, dabei aber betont, dass die Deskription nicht losgelöst von der Narration zu betrachten sei. Vgl. ebenda, S. 36f.

Bezug auf die konkrete Textanalyse gilt: die Abgrenzung von Deskription und Narration ist nur an jenen Stellen problemlos zu bewerkstelligen, an denen eine *reine* Beschreibung, eine ausschließlich deskriptive Textpassage, vorliegt.¹⁹⁴ Bei der *dominanten* Beschreibung hingegen überwiegen zwar die deskriptiven Elemente, jedoch sind diese eng mit der Narration verbunden und können von dieser nicht durchgängig klar getrennt werden¹⁹⁵, wohingegen die *punktueller* Beschreibung die Handlungsebene zwar mit deskriptiven Elementen durchzieht, sich dieser aber deutlich unterordnet. Diese unterschiedlichen Arten der Deskription können wiederum in die statische (bewegungslose Objekte, Räume, mitunter auch Figuren) und dynamische Beschreibung (Darstellung sich bewegender Objekte und Figuren) unterteilt werden.¹⁹⁶

Gerade die hier verhandelten bildmedialen Konfigurationen zeigen zudem erneut auf, wie eng die Narrations- und Deskriptionsebene mitunter verwoben sein können: Die Beschreibung eines Films kann zunächst als dynamische Beschreibung charakterisiert werden, gleichzeitig ist der Film per se ein narratives Medium, das – wenn auch nicht ausschließlich – immer einen letzten Rest von Handlung aufweist. Deren Beschreibung öffnet wiederum eine eigene Narrationsebene, welche zwar nicht auf der eigentlichen Handlungsebene zu verorten ist, mit dieser aber in engem Bezug stehen kann, was es im Einzelfall zu entscheiden gilt. Auch wenn die Frage nach den Möglichkeiten der Handlungsdarstellungen im fotografischen Bild in der Forschung umstritten ist¹⁹⁷, kann gerade durch die textuelle Vermittlung zusätzlich zur deskriptiven Erzählhaltung ein bildimmanentes Narrativ aufgespannt werden, statischer Zustand als simultane Handlung erzählt werden.

Die Verwendung von Adjektiven und Subjektiven, die ein integrales Merkmal der Beschreibung literarischer Visualität darstellt¹⁹⁸, wird im vorliegenden Kontext darauf überprüft, inwiefern sie zur Konkretisierung des erschriebenen Bildes beiträgt. Sind die Bilder visuell detailliert ausgestaltet, etwa durch eine konzentrierte Wiedergabe der Bildkomposition? Existieren Angaben zu genuinen Gestaltungsmitteln von Fotografie und Film wie Fokussierung oder Kameraführung? Wie konkret sind die Informationen über die

¹⁹⁴ Vgl. Poppe (2007), S. 39.

¹⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 40.

¹⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 41f.

¹⁹⁷ Bence, Nanay: Narrative Pictures. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Nr. 67; Malden, USA (Blackwell); 2009, S. 119-129.

¹⁹⁸ Vgl. Poppe (2007), S. 35f.

betreffenden Bildausschnitte, über die Schilderung von Farb- und Formgebung? Auch Materialität, Größe und die Positionierung der Bilder im Raum sind hier von Interesse.

Der literarischen Ekphrasis wird von Poppe der Status einer Sonderform der Beschreibung zugewiesen: „nicht nur das, was die Beschreibung transportiert“ ist hier sinnvermittelnd, sondern das Bild¹⁹⁹ an sich, welches „unabhängig von der Darstellung im Text“ auf „seine eigene Bedeutungsgeschichte“ referiert, „die sich der Leser aus seiner Vorkennntnis herleiten muß, da sie in der Beschreibung nicht thematisiert wird“²⁰⁰.

Die dominante Bildmotivik beider Romane ist der menschliche Körper und so können direkt auf das Bildsujet hin Fragen nach der Detailliertheit der physiognomischen Beschreibung, der Kleidung, der Darstellung von Mimik und Bewegung gestellt werden.²⁰¹

Im Unterschied zum Körper *im* Bild spielt bei der Betrachtung des Körpers *vor* dem Bild die bereits erwähnte Einbeziehung der psychologischen Figurenkonzeption und nicht zuletzt das Verhalten der ProtagonistInnen eine Rolle. Erneut ist hier von Bedeutung, dass die äußeren Beschreibungen über die Funktion der Anschaulichkeit hinaus interpretiert werden²⁰² und die semantischen Konsequenzen der Beschreibung mitgedacht werden müssen.

Ein weiteres Merkmal der literarischen Visualität besteht in der Verwendung des bildlichen Vergleichs, insofern die „Verbindung zwischen Vergleich und Verglichenem visueller Art“²⁰³ ist. Für beide Romane gilt darüber hinaus, dass der eigentliche, konkrete Bildbereich durch die Überführung in imaginäre Bilder ausgeweitet wird.

2.3.1.2 Beschreibung und Repräsentation visueller Wahrnehmung

Die explizite „Beschreibung und Erwähnung des optischen Perzeptionsvorgangs“²⁰⁴ schwang im bereits Gesagten untergründig immer mit, hier soll sie noch einmal abschließend erläutert werden. Die Deskription umfasst mehr als visuelle Wahrnehmung, es liegt im Vermögen der Sprache, alles, so abstrakt es auch im sprachlichen Zeichen

¹⁹⁹ Auch Poppe geht es dezidiert ums Kunstwerk, dessen Merkmale im vorliegenden Kontext auf die außerfiktionalen Medienbilder übertragen werden können.

²⁰⁰ Vgl. Poppe (2007), S. 51.

²⁰¹ Vgl. ebenda, S. 53. Gerade die letzten zwei Kriterien können dabei wiederum mit der Betrachtung der Handlungsebene eng geführt werden, so können bspw. Personen beschrieben werden, welche gleichzeitig handeln.

²⁰² Ebenda, S. 62.

²⁰³ „Der bildliche Vergleich ist durch ein syntagmatisches Prinzip gekennzeichnet, indem sprachlicher Ausdruck und der Sachverhalt, den er umschreibt, durch ein ‚wie/als/denn‘ verbunden sind.“ Poppe (2007), S. 53.

²⁰⁴ Poppe (2007), S. 54.

bleiben muss, zu beschreiben. Generell ist aber die visuelle Wahrnehmung der „Kernpunkt der Beschreibung“ fiktionaler Welten, die allerdings auch durch andere sensorische Kompetenzen, nämlich taktile, olfaktorische, auditive, gedankliche und emotionale Aspekte ergänzt und unterstützt werden kann. Literarische Beschreibung funktioniert demnach synästhetisch.²⁰⁵ In der Folge bedeutet dies auch für die visuelle Wahrnehmung selber, dass sie oftmals zwar die dominante Sinneswahrnehmung darstellt, sich im textuellen Gewebe aber mit weiteren Wahrnehmungen verbindet, die wiederum Einfluss auf die Semantisierung des Sehvorgangs als auch des Gesehenen nimmt.

Die Beschreibung der Äußerlichkeit von Figuren, Objekten und Räumen stellt implizit immer auch schon die Beschreibung der visuellen Wahrnehmung dar. Gerade die Verwendung von Verben des Sehens rückt jene explizit in den Vordergrund und kann durch „Schilderungen der Wahrnehmungsbedingungen“²⁰⁶ wie etwa Lichtverhältnisse oder der Standpunkt der Betrachtenden erneut betont werden. Nicht nur die visuelle Ausgestaltung des Gesehenen, sondern auch der Sehvorgang als solcher wird somit thematisiert. Gerade in einer homodiegetischen Erzählung, wie sie in *Crash* vorzufinden ist, verweist die Deskription immer „auch indirekt darauf, wo die Aufmerksamkeit des Protagonisten bzw. des Erzählers liegt“.²⁰⁷ Die explizite Schilderung und damit direkte Thematisierung des Wahrnehmungsvorgangs auf der Handlungsebene kann als weiteres Indiz der sich überschneidenden narrativen und deskriptiven Textanteile gewertet werden, die hier „auf der strukturellen Ebene des Textes miteinander verbunden“ werden: „Auf die Setzung eines Verbs des Sehens folgt immer entweder eine Beschreibung oder eine Nennung visueller Wahrnehmung, die dadurch hervorgehoben wird.“²⁰⁸

Des Weiteren kann der eigentliche Perzeptionsvorgang durch die Einbindung optischer Geräte sowie visueller Medien wie Film und Fotografie, die im vorliegenden Kontext mitunter mit den Merkmalen der literarischen Ekphrasis korrespondieren, erneut akzentuiert werden.²⁰⁹ Für die Analyse wird von Belang sein, dass die zahlreichen

²⁰⁵ Poppe (2007), S. 26.

²⁰⁶ Ebenda, S. 56.

²⁰⁷ Ebenda, S. 57.

²⁰⁸ Ebenda.

²⁰⁹ Gerade im Zusammenhang mit der Thematik der Ekphrasis ist der Einbezug rezeptionsästhetischer Fragestellungen nur schwerlich zu umgehen. Der beschreibende Text, so formuliert Poppe, weist immer wieder „Leerstellen“ auf, welche von der Leserschaft „mit Vorstellungsvermögen gefüllt werden können“, „Damit sind dem Leser beliebig viele Möglichkeiten der Konkretisierung offen, die sich erheblich voneinander unterscheiden können, da sie durch individuelle Vorstellungen und Erfahrungen des Rezipienten ergänzt werden.“ Poppe (2007), S.47. Poppe selber baut ihre Systematik – aus

beschriebenen Blickbewegungen und Sehvorgänge sowie die Rezeption optischer Sehmedien eng mit der Darstellung des menschlichen Körpers korrespondieren und diese nachhaltig beeinflussen.

2.3.2 Intermediale Bezüge

Die Formulierung der *filmischen* bzw. *fotografischen* Schreibweise wurde bereits in Kapitel 2.2.2 im Zuge der Intermedialitätsforschung erwähnt. Sie ist als Systemreferenz zu verstehen, die über eine einfache Erwähnung des Fremdmediums hinausgeht und dessen altermediale Strukturen konkret in den Text integriert. Irina Rajewskys Neuformulierung intermedialer Bezüge²¹⁰ erweist sich für den vorliegenden Kontext als sinnvolles Instrumentarium, um die unterschiedlichen Bezugnahmen des sogenannten kontaktnehmenden Mediums, der Literatur, zu den jeweils relevanten Bildmedien zu untersuchen.²¹¹ In Anschluss an die Problematik der kausalen Beziehung zwischen technologischen Entwicklungen und literarischen Strategien setzt sich Rajewsky mit der Identifizier- und Nachweisbarkeit bildmedialer Systeme im Text auseinander, die den bloßen Eindruck des *Filmischen*, *Fotografischen* methodisch bestätigen sollen.²¹²

Dabei ist zunächst das Kriterium der Historizität bei einer Analyse literarischer Werke zu berücksichtigen; AutorInnen literarischer Werke sind selber immer schon RezipientInnen,

heuristischen Gründen – allerdings explizit unter Ausparung eines rezeptionsästhetischen Hintergrundes auf. Nicht allein die Visualität der Literatur, sondern die Visualisierungsmechanismen der Leserschaft gilt es für kommende Forschungsunternehmen genauer zu betrachten. Einen ersten Ansatz hierfür liefern die Aufsätze von Ronja Tripp, die sich mit der leser-orientierten kognitiven Narratologie beschäftigt und Renate Brosch, welche mit erzähltheoretischer Unterfütterung die verschiedenen Wahrnehmungsinstanzen innerhalb und außerhalb des Textes genauer betrachtet. Tripp, Ronja: Wer visualisiert? Narrative Strategien als Gegenstand einer leser-orientierten kognitiven Narratologie, sowie: Brosch, Renate: Visualisierungen in der Leseerfahrung: Fokalisierung – Perspektive – Blick. Beide In: Brosch, Renate/Tripp, Ronja: Visualisierungen. Textualität, Deixis, Lektüre. Trier (WVT, Wiss. Verl. Trier); 2007. Zur dieser Problematik in Bezug auf die vorliegende Arbeit vgl. auch Fußnote 226, 246 sowie 252.

²¹⁰ Zur Differenzierung von Intermedialität und Intertextualität vgl. Rajewsky (2002), Kapitel 4. S. 59-77

²¹¹ Den hier angestellten Überlegungen kommt es entgegen, dass Rajewsky ihre Beispiele durchwegs im Kontext der technischen Bilder ansiedelt und somit jene Bezüge durchexerziert, die auch in Hinsicht auf Ballards Werke von Bedeutung sind. Die einzelnen Schritte, die zur Neuformulierung der intermedialen Bezüge führen, und die sich durch eine sorgsame und kritische Sichtung der Forschungslandschaft auszeichnen, können hier nicht nachvollzogen werden, sodass direkt die Prämissen der Erforschung der intermedialen Bezüge vorgestellt und punktuell an die Werke angelegt werden.

²¹² Dies soll nicht absprechen, dass auch ohne diese konkrete Methodik Strukturen fremdmedialer Systeme im Text wahrgenommen werden können, bzw. dass Textstrategien sich an fremdmedialen Systemen orientieren oder sich von ihnen abgrenzen, ohne dass dieser Vorgang mit Rajewskys Methodik zu erfassen wäre. Ein anderer Zugang könnte bspw. diskursanalytisch orientiert sein. Es geht im vorliegenden Kontext wie auch bei Rajewsky allerdings gesondert darum, diese Bezugnahmen konkret – d.h. textpragmatisch – nachzuweisen.

„bewußt oder unbewußt Wahrnehmend[e]“²¹³, die ihren Erfahrungshorizont in den Text einfließen lassen.²¹⁴ Außerdem, so kann Rajewskys Gedanken angefügt werden, bezieht sich diese Feststellung auch auf die LeserInnenschaft, die, auch abhängig von subjektiven Erfahrungen, zu unterschiedlichen Zeitpunkten unterschiedliche Vorstellungen von dem spezifisch *Filmischen* oder *Fotografischen* hat. So ist denkbar, dass bspw. ein Werk Shakespeares für heutige RezipientInnen den Eindruck des Filmischen erweckt, obwohl der tatsächliche Bezug auf dieses altermediale System aufgrund der historischen Unmöglichkeit dezidiert nicht vorliegen kann. Das Filmische wird demnach *hineingelesen*, ein Vorgang, der mehr über die RezipientInnen aussagt, als über das Werk an sich. Hierbei ist zwischen literarischer Strategie und vorgeprägter Rezeption zu unterscheiden.²¹⁵ In der konkreten Textanalyse bedarf es somit eines genaueren methodischen Zugangs, der das Problem der Historizität zumindest minimiert. Die Ausdrücklichkeit²¹⁶ der Erwähnung des altermedialen Systems, die *explizite Systemerwähnung*, ist dabei nach Rajewsky die Voraussetzung für das Erkennen intermedialer Schreibweisen.

Um es für den vorliegenden Kontext noch einmal zusammenzufassen: Bei den hier relevanten Bildmedien handelt es sich um Fotografie und Film und es bedarf keiner großen analytischen Anstrengung um festzustellen, dass sowohl in der *Atrocity Exhibition* als auch in *Crash* explizite intermediale Bezugnahmen in hohem Maße vorkommen. Die vorliegenden Romane sind – mit unterschiedlichen Abstufungen und Schwerpunkten – derart deutlich von expliziten Medienbezügen durchwoben, dass diese fremdmedialen Bezüge in hohem Maße die Handlungsstränge prägen. Vor allem im Falle der *Atrocity Exhibition*, so sollte in der Werksvorstellung deutlich geworden sein, ist kein *close reading*

²¹³ Rajewsky (2002), S. 33.

²¹⁴ Die medialen Prägungen, die auf die LeserInnenschaft in der jeweiligen historischen Konstellation einwirken, nehmen maßgeblich Einfluss auf die Art und Weise wie Kunst, ja wie Wirklichkeit an sich rezeptiert, sprich erfahren wird. „Aber auch wer Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender.“ Brecht in Rajewsky (2002), S. 33. Sein literarisches Schaffen wird durch die Erfahrung geprägt, der Schaffende wird dadurch gleichsam zum Rezipienten, einer „spezifische[n] außerliterarische[n], in jedem Fall aber konkret *historische[n]* Medienerfahrung.“ Heller in Rajewsky (2002), S. 33. *The Atrocity Exhibition* erschien 1970, ihre Textgenese erstreckt sich aber über den gesamten Raum der 60er-Jahre; *Crash* wurde 3 Jahre später veröffentlicht. Es würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen, die konkreten historischen Bedingungen und die Genese der hier relevanten Medien einzeln zu diskutieren, Ballards Medienerfahrung konkret zu rekonstruieren. Stellt aber für weiterführende Gedanken ein nicht auszublendendes Kriterium der Forschung dar.

²¹⁵ Zumal sich wissenschaftliche Lektüre auch als Form der Rezeption mit genannten Problemen nachdrücklich konfrontiert sieht.

²¹⁶ Wobei auch offensichtliche Umschreibungen oder teilweise Benennungen des Bezugssystems möglich sind. Rajewsky führt in diesem Zusammenhang die Formulierung die „Kunst der Gebrüder Lumière“ als Umschreibung des filmischen Systems an. Rajewsky (2002), S. 80.

von Nöten, um die expliziten Systemerwähnungen herauszufiltern. Auch in *Crash* liegen explizite intermediale Bezüge derart gehäuft vor, dass die beschriebenen fremdmedialen Systeme nicht nur marginale Elemente der *histoire* darstellen, sondern als Fixpunkte der unterschiedlichen Handlungsstränge gelten können. In beiden Romanen wird somit eine Metaisierung des narrativen Diskurses erzeugt, was eine ausführliche Beschäftigung mit den Fremdmedien impliziert. Fotos, Filme und Fernsehberichte sind nicht allein Randdetails der fiktionalen Welten, sondern verdeutlichen die mediale Prägung derselben respektive ihrer ProtagonistInnen und gestalten die Handlung mit: die jeweilige bildmediale Konfiguration wird in ihrer „medialen Bedingtheit“, qua Medium, *qua ästhetischem und/oder fiktionalem Konstrukt* verhandelt und reflektiert und die entsprechende Textstrategie folglich zu einem „discours-spezifische[s] Verfahren“²¹⁷. Sandra Poppe spricht in diesem Zusammenhang auch von einer *literarischen Medienreflexion*, die Kraft der Fiktion nicht den Regeln wissenschaftlicher Diskurse unterliegt, sondern in ihrem eigenen Modus über Medien, Mediennutzung und Medienwirkung nachdenken kann.²¹⁸ Hierin liegt, wie bereits zuvor angedeutet, eine potentielle Selbstreflexion, eine implizite, mitunter auch ausdrückliche Positionierung der Literatur innerhalb des Verbundes verschiedener Mediensysteme.

Entscheidend für die Analyse wird sein, dass über eine Thematisierung der fremdmedialen Systeme hinaus die genuinen Strukturen von Film und Fotografie Eingang in die Textstrategien finden, obgleich nur Worte vorliegen. Es ist somit die illusionistische Kraft der Literatur, die es vermag, den Eindruck des *Filmischen* bzw. *Fotografischen* zu erzeugen,²¹⁹ was konkret unter Rückbezug auf Rajewsky in den Analysekapiteln gezeigt werden soll. Bei diesen Vorgängen spricht Rajewsky von einer Systemerwähnung *qua* Transposition: „Elemente und/oder Strukturen, die einem fremdmedialen System zugehörig wahrgenommen werden und auf dieses verweisen“ werden hierbei „mit den Mitteln des kontaktnehmenden Mediums (teil-)reproduziert, evoziert oder simuliert und damit illusionistisch für die Bedeutungskonstitution des Textes fruchtbar gemacht.“²²⁰ Vorweggenommen sei, dass die Evokation der fremdmedialen Wahrnehmung Einfluss nimmt auf die textuelle Körpergestaltung. Körper erscheinen damit auch an jenen Stellen,

²¹⁷ Rajewsky (2002), S. 81.

²¹⁸ Vgl. Poppe, Sandra/Seiler Sascha (Hrsg): *Literarische Medienreflexionen: Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*. Berlin (E. Schmidt); 2008 Einleitung.

²¹⁹ Rajewsky spricht hier auch vom „als ob“-Beleg.

²²⁰ Rajewsky (2002), S. 159.

an denen sie explizit *vor* dem Bild verortet werden, immer wieder geradezu bildhaft.

2.4 Perspektivierung

Das Bild vermag es, den Körper sowohl fragmentiert als auch ganzheitlich darzustellen; die technische Perspektive determiniert dabei freilich stets den Blick auf ihn, unterwirft ihn der Bildkomposition. Vor allem die bewegten Bilder setzen sich an die Stelle des Körpers, „indem sie ihn punktgenau simulieren.“²²¹ Hingegen ist der Körper das, „was jenseits des Textes verbleibt“²²², wie Assmann formuliert. Er ist damit in der Literatur *per se* abstrakt²²³ und gleichzeitig fragmentarisch: die sprachliche Beschreibung ist darauf angewiesen Körper nach und nach zu *erschreiben*, wodurch sich die Differenz zwischen Semiotik und Substanz zwangsläufig erneut ausweitet.

Die Vermittlung innerer Vorgänge und Gefühle erfolgt sprachlich jedoch direkter²²⁴, obgleich auch der Film – im Unterschied zur Fotografie aufgrund deren Suspendierung von Bewegung und Ton – über Sprache, Schnitt und Kameratechniken Innerlichkeit zu transportieren im Stande ist.²²⁵ Dennoch ist es das Vermögen der Literatur *in* die Figuren zu blicken, Körpergefühle und -wahrnehmung präziser wiederzugeben, welche im Bild zumindest im Allgemeinen dem Außenblick unterworfen bleiben. Identifikation erfolgt hier – wie Schneider bemerkt hat – immer zuerst über die Apparatur.

Wird nun der Körper in der Literatur als *im* Bild präsent beschrieben, ist er in zweifacher Hinsicht medial präsentiert und repräsentiert, gleichzeitig ist er – speziell in den vorliegenden Werken, bei denen die Tonspur der erzählten Filme durchweg fehlt – auf seine Äußerlichkeit bzw. auf die semantischen Konnotationen selbiger reduziert. In der anschließenden Analyse wird dieser Umstand, neben der grundsätzlichen Integration des Bildes in den Text, in Hinblick auf eine allgemeine Körperkonzeption der Werke hin untersucht werden. In einem weiteren Schritt erfolgt hiernach der Abgleich mit dem Körper *vor* dem Bild, der, wie bereits mehrfach angedeutet, auch ungeachtet seiner transportieren Innerlichkeit an vielen Stellen bildlich, konkret *filmisch* und *fotografisch* wahrgenommen wird, respektive wirkt. Die Werke werden zunächst getrennt voneinander betrachtet werden, bevor im abschließenden Resümee eine vergleichende

²²¹ Vgl. hierzu auch Kremer (2004), S. 106.

²²² Assmann (2011), S. 91.

²²³ Vgl. hierzu Kremer (2004), S. 106.

²²⁴ Poppe (2007), S. 101.

²²⁵ Vgl. ebenda.

Gegenüberstellung erfolgt.

In Bezug auf die thematische Ausrichtung beider Romane und in Rückgriff auf die Perspektivierung der Werksvorstellungen kann erneut festgehalten werden, dass der menschliche Körper – und dabei insbesondere der weibliche Körper – immer wieder mit Gewaltakten konfrontiert ist, in Zuge derer er beinahe durchgängig sexualisiert und fetischisiert wird. Die Analyse versucht nun im Folgenden über die punktuellen inhaltlichen Aufschlüsselungen hinaus, die dahinter liegenden literarischen Strategien sichtbar zu machen, die Art und Weise zu verdeutlichen, *wie* der Körper *im* und *vor* dem Bild erschrieben wird, und diese wiederum auf die thematische Ebene rückzubeziehen.

3 Analyse

3.1 *The Atrocity Exhibition* – Ausstellung der Grausamkeiten

Travis träumt vom Bild 235 des Zapruder-Films der Kennedy-Ermordung, von Plakaten am Straßenrand lächeln Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe und Jayne Mainsfield, den LeserInnen begegnen Collagen aus Röntgenbildern und physikalischen Berechnungen, Abbildungen atomarer Katastrophen und Filmberichte des Vietnamkrieges. Die Erwähnungen von Filmberichten, Plakatwänden, Fotografien, Zeitschriftbildern bestimmen die Atmosphäre der Narration, sie sind entscheidend eingebunden in die fragmentarischen Handlungsabläufe. Der menschliche Körper ist dabei eine motivische Konstante und ein Gros der unterschiedlichen Bildkonfigurationen präsentiert ihn in seiner Verletzlichkeit und Fragilität. Selbst wenn die physische Versehrtheit nicht explizit ins Bild gesetzt ist, die Bilder keine eigentlichen Gewalthandlungen darstellen, verdichtet sich die vielzitierte Allgegenwart der massenmedial produzierten und verbreiteten Bilder im literarischen Raum auf bedrohliche Art und Weise. Aufgrund der Vielzahl der Bilder ist eine annähernd vollständige Aufzählung, geschweige denn Analyse, schwerlich zu leisten, sodass die vorliegende Arbeit nur punktuelle Schlaglichter auf die unterschiedlichen, eng verzahnten Themenkomplexe wirft. Die anschließende Analyse gliedert sich nach thematischen Gesichtspunkten, welche die diskursiven Verbindungen von Fotografie, Film und Körper wiederaufnehmen und in Bezug auf die Narration der *Atrocity Exhibition* ausloten. Von Interesse wird hier auch die komplexe Medienreflektion Ballards sein, die konkrete Gesellschafts- und Medienkritik, welche jedes Kapitel durchdringt. Zunächst erfolgt eine Sichtung der massenmedialen Bilder der *Atrocity Exhibition*, ihrer Kontexte und Anordnungen. Zurückgegriffen wird hier auf einen Bildfundus, der zu großen Teilen der realen Medienlandschaft der 50er und 60er Jahre entstammt²²⁶. Die dargestellten Körper

²²⁶ In diesem Zusammenhang lohnt es sich, auf den Begriff der medialen Ikone einzugehen, auf die in einem Großteil der folgenden Beispiele rekurriert wird: Die Ikonisierung einzelner Bilder entsteht aus einem „komplexe[n] Geflecht von Einflussfaktoren“, das „[n]eben dem Affektgehalt der Themen [...] die visuelle Prägnanz des Bildes selber“ miteinbezieht. Paul (2008), S.33. Weitere Faktoren bilden die „affektive Qualität, durch die sich ein Bild als Projektionsfläche kollektiver Identifikationen und Deutungen, Hoffnungen und Ängste eignet sowie einer herausragenden ikono-grafischen Qualität, die dem Bild mittels einer kompositionellen und ikonografischen Struktur eine besondere Aura geben.“ Paul (2008), S.33. Zweites Element im Kanonisierungsprozess sind die vorherrschenden

weisen demnach einen komplexen Wirklichkeitsbezug auf, bindet der Text doch – aus heutiger Perspektive historische – Personen ein, deren Präsenz gleichzeitig auf ihr Vorkommen im Bild beschränkt bleibt. Diese Einverleibung erfolgt freilich nicht ohne eine gewisse Brechung, sie beinhaltet eine Verschiebung und Neugenerierung der Bildbedeutungen. Die Körper der RomanprotagonistInnen lassen sich hingegen nur spärlich *im* Bild finden, repräsentieren somit größtenteils den Körper *vor* dem Bild. An einigen Stellen jedoch treten sie als – zumeist unfreiwilliges – Bildmotiv sprichwörtlich in den Fokus, was in einem weiteren Arbeitsschritt ins Zentrum des analytischen Interesses gerät. Gleichzeitig wird der Blick punktuell immer auch schon auf die verfahrenstechnischen Strategien, auf die literarischen Visualisierungsmechanismen gelenkt, die der Text für die Bilder, genauer für den Körper im Bild, anbietet. Abschließend geht es danach um die außerbildlichen Körperdarstellungen des Figurenpersonals, welche auf thematische und verfahrenstechnische Parallelen mit den bildlichen Darstellungen befragt werden.

3.1.1 Bildfusionen

Das folgende (Bild-)Beispiel ist dem ersten Segment des ersten Kapitels entnommen, welches dem Romantitel gleich *The Atrocity Exhibition* heißt. Das erzählerische Setting ist schnell beschrieben: In der Psychiatrie als Ausgangsort der Geschehnisse (nach Foucault eine klassische Heterotopie) wird eine alljährliche Ausstellung der künstlerischen Produktionen der Insassen veranstaltet, wobei der Segmenttitel „Apocalypse“ die dominierende Thematik sämtlicher ausgestellter Werke darstellt. Catherine Austen, über deren Person außer ihrem Namen keine weiteren Informationen preisgegeben werden,

Deutungskonjunkturen, Zuschauerquoten und Marktinteressen sowie ‚Ökonomien der Aufmerksamkeit‘, die jenen ‚beeinflussen, kanalisieren und selektieren‘ (ebenda): Die Etablierung gewisser Schlagbilder, Schlüsselbilder, Bildcluster als Medienikonen ist demnach nicht allein von den sie verbreitenden Institutionen abhängig, sondern stehen in einer komplexen Wechselwirkung mit der ZuschauerInnenschaft, für die überhaupt erst inszeniert wird, die von diesen aber auch angenommen werden müssen. Dies leitet zum dritten Punkt: mediale Ikonen können nur dann ihren Status erlangen, wenn sie in diversen medialen Konfigurationen thematisiert und immer wieder reproduziert wurden. Sie müssen ‚bestimmte Kanonisierungsprozesse durchlaufen haben, die verschiedene ökonomische, politische, soziale und spezifisch mediale Motive integrieren‘, was die Re-Inszenierung in untermedialen Teilkulturen betrifft, ‚die Verbreitung im Bereich der Konsum- und Alltagskultur sowie die Etablierung als Gegenstand politischer Kampagnen.‘ Ebenda, S. 34. Ein Bildkanon ist daher nicht universell festgezurrt, an Gesellschaft und Generation gebunden, ‚unterliegt abhängig von gesellschaftlichen Diskursen und Vergangenheitsdeutungen Veränderungen, Umdeutungen und Überschreibungen.‘ Ebenda. Es würde im Einzelnen zu weit führen, die im Anschluss thematisierten Ikonen sowohl auf ihre aktuelle als auch historische Signifikanz hin zu untersuchen. Ein Unternehmen, das gerade in Hinblick auf eine weiterführende Beschäftigung mit der *Atrocity Exhibition* und ihren Geschichtsbildern jedoch vielversprechend ist.

betrachtet einige Objekte der Ausstellung, die als „bizarre images, with their fusion of Eniwetok and Luna Park, Freud and Elizabeth Taylor“ beschrieben werden, welche Austen an „slides of exposed spinal levels“²²⁷ in Travis' Büro erinnern.. Der Begriff der Bildfusion entstammt den Naturwissenschaften, es handelt sich dabei um ein bildgebendes Verfahren, dessen sich vor allem die Medizin bedient²²⁸ und das darauf abzielt, unterschiedliche Aufnahmen wie Röntgenbilder etwa durch transparente Überlagerungen derart miteinander zu verschmelzen, dass ein neues, exakter zu interpretierendes Bild entsteht. So kann bspw. die Fusion von Bildern verschiedener Stadien einer Tumorerkrankung den Krankheitsverlauf detaillierter darstellen als es ein Einzelbild vermag. Es geht um die Sichtbarmachung (und Offenlegung) bestimmter Sachverhalte durch komplexe technische Bildgebungsverfahren. Die Fusion einzelner Elemente bedeutet darüber hinaus gemeinhin ein Verschmelzen, das die Grenzen der unterschiedlichen Einzelbilder aufhebt. Im Falle der vorliegenden Textbeispiele hingegen ist nur die Motivik der Ausgangsbilder überliefert, die kaum kontrastreicher sein könnten: auf der Atollgruppe Eniwetok wurde 1951 die erste Wasserstoffbombe von den USA getestet. Diese zerstörte die Inseln weitgehend und hatte verheerende Konsequenzen für Bevölkerung und Umwelt – gemäß der radioaktiven Halbwertszeit bleibt die Insel für die nächsten 24000 Jahre unbewohnbar.²²⁹ Lunapark im krassen Kontrast dazu war einer der ersten Vergnügungsparks Amerikas (1903-1946) auf Coney Island in New York²³⁰. Die anderen beiden Bilder rufen mit dem Begründer der Psychoanalyse, Sigmund Freud (1856-1939) sowie der seit ihren Kindertagen international populären Schauspielerin Elizabeth Taylor (1932-2011) Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts auf, deren bildliche Präsenz sich durch die gesamte Narration zieht, wobei der Thematisierung Elizabeth Taylors deutlich mehr Platz eingeräumt wird. Die motivischen Versatzstücke der Bildfusion werden der LeserInnenschaft somit zwar präsentiert, konkrete Bildbeschreibungen bleiben aber ebenso wie Informationen über Anordnung oder Materialität der Bilder (Sind es Fotografien? Sind es Zeitungsausschnitte? Sind es Filmstills?) aus. Unerwartlich bleibt auch, welchen finalen

²²⁷ The Atrocity Exhibition, S. 1

²²⁸ Vgl. <http://de.goldenmap.com/Bildfusion> [08.02.2013]

²²⁹ Vgl. hierzu: Metz, Karl Heinz: Ursprünge der Zukunft : die Geschichte der Technik in der westlichen Zivilisation. Paderborn - Wien (Schöningh); 2006, S. 437f.; Der Grosse Ploetz. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht); 2008, S. 1788.

²³⁰ Der Verweis auf Coney Island ist dabei allerdings nicht gesichert, so gab es auch europäische Vergnügungsparks. Die Bezeichnung Luna-Park ist darüber hinaus auch heute noch vor allem in Italien für die Bezeichnung von Jahrmärkten gebräuchlich.

Bildern welche Ausgangsbilder zu Grunde liegen sowie die Anzahl der von Austen betrachteten Bildfusionen. Vor allem aber bleibt die tatsächliche Visualität der Endprodukte vage, der Vergleich mit Dias spinaler Querschnitte ist eine reine Assoziation. Diese lässt den menschlichen Körper abstrakt erscheinen; er bleibt unkonkret, liegt nur als Fragment vor, das jenseits des Bildes der Unsichtbarkeit ausgeliefert ist, sofern es schlicht im Körperinneren liegt. Das Dia erinnert als transparente Bildform, die allein durch die Einwirkung von Licht sichtbar wird, an Röntgenaufnahmen, die ebenfalls von der Offenlegung des Körperinneren künden, ohne dass das Fleisch durch den chirurgischen Schnitt tatsächlich geöffnet wird: Gemeinhin werden Röntgenverfahren dann angewendet, wenn Krankheit aufgrund spezifischer Anzeichen und Symptome oder körperlicher Dysfunktion vermutet wird, wovon hier jedoch nichts zu lesen ist. Gleichzeitig produzieren die Bildfusionen hier neue Wissensstrukturen, auch wenn sich diese dem Zugriff der LeserInnenschaft weitgehend verweigern. Die Bilder, die Catherine Austen in der Ausstellung erblickt, heißt es weiter, „hung on the enamelled walls like the codes of insoluble dreams, the keys to a nightmare“²³¹. Erneut wird deutlich, dass die Bilder hier als Zeichen verstanden werden, die in ihrer spezifischen Kombination auf etwas hindeuten, das nicht mehr fassbar, nicht mehr greifbar erscheint. Gesteigert wird der Abstraktionsprozess noch durch den Hinweis, die Bilder seien wie Codesignale eines (Alb)traums, womit auf eine immaterielle Ebene der Vorstellung, der Imagination und des Traumes verwiesen wird.

In Bezug auf die Undeutbarkeit der Bilder bzw. Bildkombinationen ergibt sich zumindest ein Stück weit eine Analogie zu der Betrachtung (klassischer) Röntgenbilder: auch wenn sich die Interpretation eines Röntgenbildes beileibe nicht einer rationalen Auslegung verweigert, bleibt sie ExpertInnen überlassen. Im Normalfall können Röntgenaufnahmen von Laien zumindest als solche erkannt werden, das („richtige“) Lesen und die Deutung der Bilder setzt jedoch ein medizinisches Spezialwissen voraus, über das die PatientInnen, deren Körper durchleuchtet wurden, im Regelfall nicht verfügen.²³² Es ist kein Zufall, dass bereits in diesem ersten Segment der Narration das erste Mal die Rede von Sigmund Freud

²³¹ The Atrocity Exhibition, S. 1.

²³² Vor der Erfindung der Röntgenstrahlen, so Frank Kämpfer zur zeitgeschichtlichen Bedeutung, konnte nur in „den toten menschlichen Körper hinein[ge]sehen“ werden, wohingegen man nun „durch die lebende Haut hindurch in das bewegte Körperinnere“ zu blicken in Stande war. Kämpfer (1997), S. 35. Das Erleben des Röntgenbildes als Todesverheißung, die intime Innenschau des eigenen Körpers verbunden mit der Sorge über die Interpretation von außen, thematisiert prominent auch Thomas Manns *Zauberberg*. Vgl. Kämpfer (1997), S.35f.

ist, dass gerade sein Bild eins der Grundlagen der Bildfusion darstellt.²³³ Ohne zu tief in diese Materie²³⁴ einzutauchen, lohnt es sich an dieser Stelle, Freuds Begriff des Unheimlichen zu erwähnen. Nach Freud ist das Unheimliche eine Emotion, die eng an jene der Angst gekoppelt ist, obgleich nicht mit ihr deckungsgleich. Anlass der Emotion ist dabei nicht nur das Fremde, Unbekannte, wie Freud in Abgrenzung zu Ernst Jentsch²³⁵ argumentiert, sondern ebenso das Vertraute.²³⁶ Das Unheimliche wird durch eine „Vielzahl an schwer zu fassenden Eigenschaften“ charakterisiert, wie Doll und Garderer festhalten. „[E]s bezeichnet eine seltsame Nähe zwischen Wissen und Nichtwissen, erscheint als etwas Vertrautes in fremder Gestalt oder als etwas Fremdes mit vertrauten Eigenschaften“²³⁷, eine Definition, die den eben beschriebenen Eigenschaften des Röntgenbildes recht nahe kommt. Bereits eingangs heißt es, die Patienten der Anstalt würden durch ihre jahrelange Absonderung von der Gesellschaft evtl. Fähigkeiten entwickeln, „seismic upheaval within the minds of their doctors and nurses“²³⁸ zu entdecken – Veränderungen, die sich nun in der materiellen Ebene des Bildes manifestieren. Doch um wessen Alptraum handelt es sich? Ist es erneut eine assoziative Leistung Catherine Austens? Die Bilder, die von den psychiatrischen Patienten angefertigt wurden, scheinen individuelle und kollektive Albträume gleichermaßen zu repräsentieren. Ob die vermeintlich Kranken vom kollektiven Alptraum ausgeschlossen sind oder diesen nur besser zu orten wissen, das Unbewusste materiell, in Form der Bildfusionen, auszustellen, bleibt offen. Catherine Austen jedenfalls, ebenfalls Ärztin, wie später zu erfahren ist, spielt in diesem Alptraum eine immer „a more willing and calculate role“: „I see there’s War in Hell.“²³⁹, bemerkt Dr. Nathan am Ende des Segments.

Jedoch betrifft dieser nicht allein die ausgewiesenen psychisch Kranken, auch das Personal, die Verbindung zur Außenwelt ist in den nahenden Alptraum inkludiert. Es scheint beinahe, dass jener – obgleich er zwischen den Anstaltsmauern verortet wird – von einer

²³³ Neben der Einflechtung von Wissensbeständen aus einem kurzlebigen Medizinstudium wird hier auch Ballards Interesse für die Psychoanalyse offensichtlich.

²³⁴ Was auch zahlreiche andere Freud-Referenzen im Text einschließen würde. Vgl. hierzu Baxter (2009), S. 59-98.

²³⁵ Vgl. Doll, Martin/Gaderer, Rupert: Geister versammeln. Geister versammeln. Vorwort. In: Camiletti, Fabio/Doll, Martin/Gaderer, Rupert/Howe, Jan Niklas (Hrsg.): Phantasmata. Techniken des Unheimlichen. Wien (Turia + Kant); 2011, S. 9.

²³⁶ Vgl. Pdf- Version von Freud, Sigmund: Das Unheimliche: http://manybooks.net/_scripts/download-ebook.php [8.12.2012]

²³⁷ Doll/Gaderer (2011), S. 9.

²³⁸ The Atrocity Exhibition, S. 1.

²³⁹ The Atrocity Exhibition, S. 1.

sich entwickelnden gesellschaftlichen und kollektiven Wahnvorstellung kündigt, die sich eben nicht nur auf den Mikrokosmos der Psychiatrie beschränkt.

3.1.2 Elizabeth Taylor

Der Körper im Bild erweist sich per se als objekthaft. In der *Atrocity Exhibition* wird er zu einem Bildobjekt von vielen, auch wenn seine Motivik quantitativ aus dem Bilderpool heraussticht. Dabei ist es vor allem der Starkörper²⁴⁰, der – wie bereits erwähnt – eine Sonderstellung besitzt. Marilyn Monroe sowie Elizabeth Taylor, um zwei spezifische Beispiele hervorzuheben, sind dabei jene weiblichen Filmikonen, deren bildliche Präsenz am häufigsten aufgerufen wird. Ihr Vorkommen ist, auch wenn durchgängig nur im Bild, beinahe häufiger als das der außerbildlichen Figuren der Narration. Der Raum der *Atrocity Exhibition*, so wird bereits nach wenigen Seiten klar, erscheint geradezu von Bildern unterschiedlicher Medien- und Filmikonen konstituiert, wie u. a. das Segment „The Enormous Face“ des ersten Kapitels zeigt: Dr. Nathans Blick nachvollziehend ist die Rede von einer „huge figure of a dark-haired woman painted on the sloping walls of the blockhouse.“²⁴¹

The magnification was enormous. The wall on his right, the size of a tennis court, contained little more than the right eye and cheekbone. He recognized the woman from the billboards he had seen near the hospital – the screen actress Elisabeth Taylor.²⁴²

Die Vergrößerungen waren enorm: Die Wand rechts von ihm hatte die Größe eines Tennisplatzes und enthielt doch kaum mehr als das rechte Auge und die Partie um die Backenknochen. Er erkannte die Frau als die gleiche, die er auf den Plakatwänden rings um das Hospital gesehen hatte: Es war die Filmschauspielerin Elisabeth Taylor.²⁴³

Die vergrößerten Körperabschnitte sind aufgemalt, heißt es, die Wand wird somit Bestandteil der Materialität des Bildes, das Bild umgekehrt selber zur Wand, zur Raumbegrenzung. Die architektonische Beschaffenheit des Blockhauses bleibt unkonkret, die Bildproportionen jedoch können aufgrund des Größenvergleiches eines Bildausschnitts mit den Dimensionen eines Tennisplatzes rekonstruiert werden. Angaben zur Gestaltung des Bildes selbst, zu Körperhaltung und Gesichtsausdruck, fehlen – ähnlich dem vorangegangenen Bildbeispiel – vollständig; dessen ungefähre Visualität ist jedoch

²⁴⁰ Für eine ausführliche Beschäftigung mit dem Phänomen des Filmstars empfiehlt sich die Lektüre Richard Dyers (Standard-)Werke: „Stars“ und „Heavenly Bodies“.

²⁴¹ *The Atrocity Exhibition*, S. 12f.

²⁴² *The Atrocity Exhibition*, S. 13.

²⁴³ *Liebe und Napalm*, S. 24.

aufgrund Taylors Status als internationale Medienikone zumindest weitgehend als bekannt vorauszusetzen.²⁴⁴

Sontag hat eine der Hauptdynamiken umschrieben, die das Prinzip des Starseins ausmacht. Sie fügt ihrer Feststellung, die Fotografie sei ein Mittel, der als widerspenstig empfundenen Wirklichkeit Herr zu werden, an, dass der Effekt des Bildermachens gleichzeitig genau in die entgegengesetzte Richtung ausschlagen könne, in das „Gefühl der Unerreichbarkeit“ münde. Dieses, so Sontag weiter, wirke sich „dabei unmittelbar auf die erotischen Gefühle derer aus, die etwas für um so begehrenswerter halten, je weiter es entfernt ist“²⁴⁵. Das Spiel zwischen vermeintlicher Nähe, die Zeitschriften usw. mit Informationen und Fotografien von Stars suggerieren, und der faktischen Unerreichbarkeit der Person hinter der Inszenierung erzeugt eine Dynamik der Illusionsbildung, die eben auf der entstehenden Spannung aufbaut. Die bildliche Präsenz garantiert daneben auch eine gewisse Form der Verfügbarkeit, die zunächst vor allem auf das Bild selber abzielt: es kann verkleinert und vergrößert, mit Schnitttechniken bearbeitet werden, welche wiederum professionalisiert oder im privaten Kontext angewendet werden können. Von wem oder zu welchem Zwecke das Bild von Elizabeth Taylor auf der Hauswand aufgemalt wurde, wird hier jedoch nicht ersichtlich.

Genanntes Bild ist dabei nicht das einzige Portrait Taylors; rund um das Krankenhaus befinden sich zahlreiche Plakatwände mit dem Konterfei der SchauspielerIn, deren mediale Präsenz auch Ballards Zeitgenosse Andy Warhol in seiner Portraitreihe zur (Medien)Prominenz der 60er-Jahre thematisierte. Diese Darstellungen zielten dabei nicht etwa auf ein Erfassen bzw. eine Annäherung an die Porträtierte ab, sondern stellten schlicht bearbeitete Vervielfältigungen bereits vorgefertigter Fotografien dar. „Als Simulakrum im Sinne Baudrillards“ folgert Wendy Steiner „ist demnach Warhols Modell keine Person, sondern ihr Abbild, eine Kopie, die ihre Stelle einnimmt und sie schließlich

²⁴⁴ Auch wenn, wie in Fußnote 209 dargelegt, hier keine theoretische Fundierung bezüglich des Visualisierungsprozesses der RezipientInnen erfolgen kann, gehe ich an dieser Stelle davon aus, dass der Verweis auf den außerfiktionalen Bildfundus einen Bildbereich eröffnet, den LeserInnen im Jahr 2013 – mal mehr mal weniger – problemlos an ihre eigenen Bilderfahrungen rückkoppeln können. Dieser Bildbereich wird somit ungleich konkreter visualisiert, d. h. an *spezifischere* Bilder angeschlossen, als es bei den rein in der Fiktion verankerten Bildern der Fall wäre. Die Visualität funktioniert eben genau auf Grund der Interaktion mit dem potentiellen Wissenshorizont der LeserInnenschaft und die Begrifflichkeiten werden an dieser Stelle synonym verstanden. Vgl. zu Medienikonen auch Fußnote 226.

²⁴⁵ Sontag (2006), S. 22.

überlagert.“²⁴⁶ Eine solche Überlagerung wird auch im vorliegenden Textabschnitt beschworen.

Yet they were more than enormous replicas. They were equations that embodied the relationship between the identity of the film actress and the audience who were distant reflections of her. The planes of their lives interlocked at oblique angles, fragments of personal myths fusing with the commercial cosmologies. The presiding deity of their lives the film actress provided a set of operating formulae for their passage through consciousness.²⁴⁷

Doch all diese Designs waren mehr als nur überdimensionale Kopien eines lebenden Originals. Sie waren Gleichungen, in denen die fundamentale Wechselbeziehung zwischen der Identität des Filmstars und den Raum-Zeit-Figurationen der Körper und Körperdarstellungen von Millionen verankert waren. Die Ebenen ihrer Existenzen überschritten sich in vielfachen Brechungen mit den ihren – Fragmente privater Mythen, zerschmolzen mit den Götterbildern der kommerziellen Kosmologien. Als göttergleiches Leitbild ihrer Existenzen vermittelte ihnen der Filmstar mit den Fragmenten seines Körpers ein Kompendium von Orientierungsformeln für die Reise durch ihre eigenen Bewusstseinsräume.²⁴⁸

Auch wenn die zugeschriebene transzendente Wirkung des Bildes Taylors unübersehbar von einem satirischen Beigeschmack begleitet wird, besitzt die Textstelle durchaus ein ambivalentes Moment. Die Größe des Bildes scheint mit seiner Bedeutung zu korrespondieren. Elizabeth Taylor erscheint hier überirdisch als, um es mit Richard Dyer auszudrücken, *heavenly body*²⁴⁹, ihr Antlitz ragt in den Raum, bestimmt diesen. Gleichzeitig allerdings ist sie entleibt, nur im Bild verfügbar, als Versatzstück einer kollektiven Psyche, die nach Vorbildern, „Orientierungsformeln“ verlangt. Gerade die Ubiquität des Taylorischen Bildes, die vorangegangenen und nachfolgenden Einflechtungen desselben in verschiedene Kontexte, erzeugt ein engmaschiges, satirisches wie verwirrendes Bedeutungsgeflecht, das die Schauspielerin zu einer zentralen Figur der Narration aufsteigen lässt, deren Bild kaum Entkommen zulässt, sodass die Leserschaft stets vor der Aufgabe steht, die Konnotationen und Assoziationen des Textes für sich zu übersetzen.

²⁴⁶ Steiner, Wendy: Körper der Schönheit. Das Modell. In: Hauststein, Lydia/Stegmann, Petra: Schönheit: Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Göttingen (Wallstein); 2006, S. 236.

²⁴⁷ The Atrocity Exhibition, S. 13.

²⁴⁸ Liebe und Napalm, S. 24.

²⁴⁹ Vgl. Dyer, Richard: Heavenly bodies – film stars and society. London (Routledge); 2004

3.1.3 Realität, Fiktion, Medienfiktion

Die Einflechtung der Medienprominenz der 60er-Jahre erfolgt an vielen Stellen des Textes über die Thematisierung des Todes unterschiedlicher berühmter Persönlichkeiten. Die erzählten Bilder beziehen sich dabei mal auf historisch verbürgte Todesfälle²⁵⁰, mal werden jene von der Narration schlicht imaginiert, wofür beispielhaft ein weiteres Segment des ersten Kapitels herangezogen werden kann: Travis und Karen Novotny, die eine nicht näher identifizierbare Landschaft durchfahren, erblicken an den Straßenrändern eine immer dichter werdende Ansammlung von Plakatwänden mit „giant replicas of napalm bombings in Vietnam, the serial deaths of Elizabeth Tayler and Marilyn Monroe terraced in the landscapes of Dien Bien Phu and the Mekong Delta“²⁵¹. Ob die genannten Motive gemeinsam oder getrennt voneinander auf den Bildträgern abgebildet sind, ist nicht ersichtlich. Auch wird keines der genannten Bildmotive in seiner konkreten Visualität genauer beschrieben, sie werden bloß aufgerufen, was durch ihre Verankerung im außerfiktionalen Raum aber durchaus zu einem konkreten Visualisierungseffekt führen kann.²⁵² Auffällig sind die divergierenden Wirklichkeitsbezüge, welche die drei unterschiedlichen Bildgruppen aufweisen: Abbildungen von Napalm-Bombardements verweisen im zeithistorischen Kontext der *Atrocity Exhibition* auf die tatsächlich existierenden Fotografien und Filmaufnahmen des Vietnamkrieges, allerdings ohne jegliche Konkretisierung die Bildmotivik betreffend. Ebenso vage bleiben bildkompositorisch die genannten Todessequenzen der beiden weiblichen Filmstars. Hinzu kommt, dass diese gesichert über keine Referenz in der Realität verfügen: Elisabeth Taylor verstarb erst 2011 und von Marilyn Monroes Tod gibt es keine Aufnahmen. Im fiktionalen Nebeneinander erhalten alle drei „Informationen“ den gleichen Gehalt, sind Teil der (ästhetischen) Ausformung einer fiktionalen Welt, die sich ihrerseits wiederum von medialen Prozessen geprägt erweist. Die Szene erweist sich als beispielhaft für das komplexe Spiel der unterschiedlichen Ebenen, das die Differenz von Realität und Fiktion, in welche das Bild maßgeblich eingebunden ist, beinahe gänzlich aufhebt.

Ein weiterer Segmentabschnitt des zweiten Kapitels, der ebenfalls den Romantitel wieder aufnimmt, arbeitet mit ähnlichem Bildmaterial. Beim Betreten der „Atrocity Exhibition“

²⁵⁰ U.a. der von James Dean und Albert Camus.

²⁵¹ *The Atrocity Exhibition*, S. 4. Anm.: Das Mekong-Delta war einer der Hauptschauplätze des Vietnamkrieges.

²⁵² Vgl. Fußnote 226 sowie 244.

sieht Travis „the atrocities of Vietnam and the Congo mimetized in the ‘alternate’ death of Elizabeth Taylor“²⁵³. Der Terminus der Galerie, der Ausstellung suggeriert den Blick auf Objekte im Raum und obgleich an dieser Stelle nicht explizit von Bildern die Rede ist, erscheint es nach der bis dato erfolgten Lektüre naheliegend, dass auf ebensolche rekuriert wird. Noch undeutlicher als bei der Bildfusion ist hier in Bezug auf die Materialität nur von Nachbildungen die Rede, deren tatsächliche Visualität auch hier nicht näher erörtert wird. Sind es erneut Bildbearbeitungsverfahren, die den ursprünglichen (Kriegs-)Bildern neues Material zugefügt haben? Erneut wird hier auch deutlich, inwiefern Ballard mit real existierendem Bildmaterial arbeitet, es in der literarischen Fiktion transformiert und umcodiert.

„[H]e tends the dying film star, eroticizing her punctured bronchus in the over-ventilated verandas of the London Hilton“²⁵⁴, heißt es im Anschluss an obige Textstelle. Die zuvor nur angedeutete Sterbeszene Elizabeth Taylors wird demnach in der Vorstellung Travis’ weitergeführt. Das Gesehene bildet das Ausgangsmaterial für den Imaginationsvorgang des Protagonisten, wird zu seinen inneren Bildern und ist demnach selbst auf der Ebene der literarischen Fiktion reine Imagination. Körperliche Verletzung als Auslöser erotischer, sexueller, pornografischer Gefühle bei den BetrachterInnen spielt in einem nächsten Analyseschritt noch eine Rolle, hier bleibt zunächst festzuhalten, dass der versehrte, sterbende Körper der Schauspielerin dem Protagonisten als Projektionsfläche sexueller Fantasien dient, deren Bedingung geradezu die Todesnähe zu sein scheint.

3.1.4 Vietnam

Wie bereits anhand vorangegangener Textbeispiele angedeutet, durchziehen Bilder des Vietnamkrieges die gesamte Narration, sie bevölkern in Form von Plakaten den Raum, gestalten das visuelle Erscheinungsbild der fiktiven Landschaft mit. Punktuell tauchen sie immer wieder in unterschiedlichen Zusammenhängen auf, sind bspw. Bestandteile eines Filmfestivals. Sämtliche Textstellen nehmen sich einer konkreten, besonderen, weltpolitisch wie medienhistorischen Situation an; sie beziehen sich auf die Fülle der Bilderzeugnisse, die während des Vietnamkrieges²⁵⁵ entstanden, die die Gräueltaten des Krieges

²⁵³ The Atrocity Exhibition, S. 12.

²⁵⁴ The Atrocity Exhibition, S. 12.

²⁵⁵ Eine genaue Datierung des Krieges mit US-amerikanischer Beteiligung gestaltet sich als schwierig, da von Seiten der USA nie eine offizielle Kriegserklärung erfolgte. Vgl. Schwarte, Isabel: Embedded Journalists - Kriegsberichterstattung im Wandel. Münster (Westfälisches Dampfboot); 2007, S.13. Bevor

explizit darstellen²⁵⁶ und durch die Distributionswege der Medieninstitutionen verbreitet wurden.²⁵⁷ Zudem wird eine zweite medienhistorisch neue Konstellation thematisiert, die die Rezeption des Vietnamkriegs prägte: der erstmalige Einsatz des visuellen Leitmediums der 60er-Jahre, des Fernsehens, als Medium der Kriegsberichterstattung.²⁵⁸

Sind die Referenzen auf den Vietnamkrieg in den meisten Kapiteln nur punktuell vorhanden, widmet sich das 11. Kapitel „Love and Napalm“ diesem durchgängig. Das Kapitel ist Teil der *scientific tales*, die sich – wie in der Werksvorstellung erläutert – aus fiktionalen Versuchsanordnungen zusammensetzen, bei denen brutale, sexuelle Szenerien einem wechselnden Testpublikum vorgeführt werden, mit der Absicht, das erregende Potential der Bilderfolgen zu orten, welche wiederum immer wieder historisch verbürgte Personen (Stars, Medienfiguren und PolitikerInnen) in die bildlichen Montagen integriert haben. Einige Stellen wirken wie Ausschnitte von Forschungsberichten, die rein deskriptiv vorgehen. An anderen Stellen wiederum werden Schlussfolgerungen gezogen und Vermutungen, die Experimente betreffend, angestellt. Teilweise entsteht der Eindruck, Ausschnitte aus Zeitungsartikeln vor sich zu haben. Auch wenn die Sprachgestaltung innerhalb der einzelnen Segmente nicht durchgehend einheitlich ist, dominiert eine nüchterne, sachliche Sprache die Textabschnitte. Unklar bleibt die ganze Zeit über, wer diese Untersuchungen in Auftrag gegeben hat, wer Interesse an ihrer Auswertung hat, ja wer die Auswertung überhaupt vornimmt. Bereits das Eingangssegment gibt Einblick in

die letzten Soldaten 1975 Vietnam verließen, waren US-amerikanische Soldaten seit den frühen 60er-Jahren militärisch vor Ort vertreten. Ebenda, S.11. Nach der Tonking-Resolution 1964 wurden die Truppen stetig aufgestockt, sodass zwischenzeitlich bis zu 549.000 US-amerikanische Soldaten in Vietnam stationiert waren. Ebenda, S.27. Die Bürgerkriegsszenarien zwischen kommunistischem Norden und antikommunistischem Süden Vietnams gerieten mit Eintritt der USA endgültig zum Bestandteil des kalten Krieges, weswegen der Vietnamkrieg auch als Stellvertreterkrieg der politischen Großmächte USA, UdSSR und China rezipiert wird. Aus der Perspektive der Vereinigten Staaten lieferte somit die Bekämpfung des Kommunismus die politische und moralische Rechtfertigung des militärischen Eingriffs. Im Gegensatz zu dem erwarteten schnellen Erfolg der Intervention, entpuppte sich dieser spätestens ab 1968 als eine Abfolge unübersichtlicher bewaffneter Auseinandersetzungen auf unbekanntem Terrain. Luft- und Bodenkrieg forderte hohe Opferzahlen: drei Millionen Vietnamesen, davon 2 Millionen Zivilisten, starben. Weitere 4 Millionen überlebten den Krieg schwer verletzt, verstümmelt und giftigen Chemikalien wie Napalm ausgesetzt. Auf amerikanischer Seite starben 58.000 Menschen. Schwarte (2007), S. 78.

²⁵⁶ Vgl. Hahn, Torsten: Im Kampf um die Meinung der Welt. Der Fernsehkrieg und die Selbstbeobachtung der Massenmedien. In: Schneider, Irmela/Hahn, Torsten/Bartz, Christina (Hrsg.): Medienkultur der 60er-Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945 Band 2, Göttingen (Vandenhoeck & Rupp); 2003, S. 56.

²⁵⁷ Besondere Rahmenbedingung der kriegsbegleitenden Berichterstattung war das weitgehende Fehlen politischer Sanktionen und Zensur. Mehr noch: das Militär stellte eine umfangreiche Infrastruktur für die Medienvertreter zur Verfügung, die deren Arbeit mitunter stark erleichterte. Vgl. Hallin, Daniel C.: The Uncensored War. The Media and Vietnam. Berkley (University of California Press); 1989, S. 128. Für die Gründe der fehlenden Zensur siehe Schwarte (2007), S.13f.

²⁵⁸ Vgl. Schwarte (2007), S. 26.

die bizarren Versuchsanordnungen, bei denen u.a. die sexuelle stimulierende Wirkung von Foltersequenzen gemessen wird:

Studies were conducted to determine the effects of long-term exposure to TV newsreel films depicting the torture of Viet Cong: (a) male combatans, (b) women auxiliaries, (c) children (d) wounded.²⁵⁹

Untersucht wurden die Folgen einer länger anhaltenden Konfrontierung mit Fernsehreportagen über die Folterung gefangener Vietcong, eingeteilt nach folgenden Kategorien: a) männliche Kombattanten, b) weibliches Personal, c) Kinder, d) Verwundete.²⁶⁰

An die Auflistung der verschiedenen „Testauswertungen“ schließt sich eine Interpretation derselben an: „In all cases a marked increase in the intensity of sexual activity was reported, with particular emphasis on perverse oral and ano-genital modes.“ Und weiter: „Maximum arousal was provided by combined torture and execution sequences.“²⁶¹

Montage newsreels were constructed in which leading public figures associated with the Vietnam war, e.g. President Johnson, General Westmoreland, Marshal Ky, were substituted for both combatans and victims. On the basis of viewers' preferences an optimum torture and execution sequence was devised involving Governor Reagan, Madame Ky and an unidentifiable eight-year-old Vietnamese girl napalm victim.²⁶²

Verschiedene Filmberichte wurden zu einer Montage vereinigt, in der führende Personen des Vietnamkonflikts (Präsident Johnson, General Westmoreland, Marshall Ky usw.) sowohl in der Rolle von Kombattanten als auch von Kriegsoptionen erschienen. Anhand der Präferenzen, die eine Repräsentativumfrage unter Fernsehzuschauern ergab, wurde eine optimale Folter- und Hinrichtungssequenz erstellt, die sich im Wesentlichen auf drei Personen konzentrierte: Gouverneur Reagan, Madame Ky, und ein etwa 8-jähriges vietnamesisches Mädchen, das durch Napalmverbrennungen bis zur Unkenntlichkeit entstellte war.²⁶³

Die erzählte Technik der Montage unterstreicht den Verfremdungseffekt der Bildkonfigurationen, sie werden als konstruiert ausgewiesen, als Produkt schnitttechnischer Verfahren. Das Ausgangsmaterial setzt sich hingegen aus Bildern zusammen, die außerfiktional existieren oder zumindest existieren könnten, waren die genannten Personen doch öffentliche ProtagonistInnen des Vietnamkriegs. Aus heutiger Perspektive ist durch die Erwähnung des kindlichen Napalmopfers schnell eine

²⁵⁹ The Atrocity Exhibition, S. 147.

²⁶⁰ Liebe und Napalm, S. 181.

²⁶¹ The Atrocity Exhibition, S. 147.

²⁶² The Atrocity Exhibition, S. 147

²⁶³ Liebe und Napalm S. 181.

Verbindung zum ikonischen Bild der 9-jährigen Kim Phuc²⁶⁴ hergestellt. Jedoch kann diese Referenz mit Blick auf die Publikationsdaten nicht bestätigt werden, erschien doch das Kapitel bereits 1968²⁶⁵, die Aufnahme des Fotografen ist allerdings auf den 8. Juni 1972 datiert. Nicht in Bezug auf die militärischen Vorgehensweisen erscheint Ballard hier prophetisch.²⁶⁶ Die Erwähnung des 8-jährigen Mädchens wirkt geradezu wie die Antizipation der Ikone und zeugt von einem großen und hier spielerisch eingesetzten Wissen um massenmediale Funktionsweisen ebenjener.²⁶⁷

Bilder sind auch hier Material, das herangezogen wird, um neue Bedeutungszusammenhänge zu kreieren. Sie werden als Basis wissenschaftlicher Experimente gebraucht. Ballards pseudo-wissenschaftliches Ausloten psychischer und psychologischer Effekte der ZuschauerInnenschaft bei wiederkehrenden gewaltsamen Reizen führt Jeannette Baxter auf tatsächliche wissenschaftliche Versuche zurück, die in der Nachkriegszeit (des 2. Weltkrieges) an US-amerikanischen Soldaten durchgeführt wurden, um deren geistigen Gesundheitszustand zu testen²⁶⁸. Die Versuche wurden von deutschsprachigen Psychoanalytikern durchgeführt, die aus Europa emigriert waren.²⁶⁹ Psychoanalytische Techniken wurden genutzt, um die unterdrückten Erinnerungen, Ängste, Befürchtungen und Neurosen der Kombattanten herauszufiltern²⁷⁰. In „Love and Napalm“ sind allerdings nicht Soldaten die Testpersonen, sondern „passive spectators“²⁷¹, u.a. Kinder und Krebspatienten im Endstadium sowie an anderer Stelle Studenten, „suburban housewives and psychotic patients“²⁷².

²⁶⁴ Paul (2008), S. 426-433.

²⁶⁵ Erstveröffentlichung in: *Circuit #6*, Cambridge, London; Juni 1968, vgl. Baxter, (2009), S.59.

²⁶⁶ Napalm Bomben wurden vor allem in den Anfangsjahren des Vietnamkrieges eingesetzt.

²⁶⁷ Vgl. hierzu die Ausführungen Pauls, der die Legendenbildung rund um diese Aufnahme darlegt und sie u.a. auf die Dekontextualisierung der Fotografie aufgrund ihrer starken ikonographischen Wirksamkeit erläutert. Paul (2008), S. 431.

²⁶⁸ Vgl. Baxter (2009), S. 85.

²⁶⁹ „By 1930, Freud’s Civilisation and its Discontents had provided an intellectual framework for exploring the potential dangers of the powers of the irrational, yet a decade later, Freud’s theoretical model had become a reality with the abhorrence of Holocaust. Historically, then, psychoanalysis took on a preventative and governing role.“ Baxter (2009), S. 85.

²⁷⁰ Vgl. ebenda.

²⁷¹ Baxter (2009), S. 87.

²⁷² *The Atrocity Exhibition*, S. 149. Anm.: Nicht nur die Sprache der Wissenschaft ortet Baxter in den Textabschnitten, sondern ebenso die der Werbung, Techniken der Marktforschung, die bemüht sind, ihre Produkte auf die potentielle Käuferschaft hin zuzuschneiden oder umgekehrt die KonsumentInnen vom Erwerb zu überzeugen, „the encoding of products (in this case atrocity newsreels) in order to maximise appeal to pre-selected groups and target audiences; history is being written by desire“ und weiter: „Or as Norman O. Brown puts it: ‘History is shaped, beyond our conscious wills, not by the cunning of Reason but by the cunning of desire.’“ Baxter (2009), S. 88. Des Weiteren kann hier auch ein satirischer Seitenhieb auf den McKinsey-Report gesehen werden sowie auf die in den 60er-Jahren durchgeführten

Der Körper hier wird in doppelter Hinsicht zum Objekt: zunächst zum Bildobjekt und in der Folge zum Versuchsmaterial, dessen individuelle Geschichte und Traumata keine Bedeutung zu haben scheinen. Radikal wird hier einerseits der Kolonialgedanke durchexerziert, der das Fremde als Faszinosum präsentiert, als Projektionsfläche für die ZuschauerInnen tausende Kilometer entfernt, denen eben gerade keine Empathie zu entlocken ist, sondern sexuelles Interesse am Leid anderer attestiert wird. Andererseits sind vereinzelt auch westliche ProtagonistInnen des Vietnamkriegs Teil der Versuchsanordnungen, ihre Verletzungen werden vom Text ins Bild imaginiert. Darüber hinaus gerät die westliche ZuschauerInnenschaft noch auf andere Weise zum Objekt der Betrachtung: Sexualität und Gewalt, die Deformierung der geschundenen Körper auf dem Bildschirm wird in verstörenden Zusammenhang mit dem „deformierten“ Innenleben der fiktionalen ZuschauerInnenschaft gesetzt und sowohl die GewaltakteurInnen, die mediale Repräsentation, als auch der (vermeintliche) Effekt im *living-room* des räumlich weit entfernten Fernsehpublikums vermischt sich zu einem beunruhigenden Bild einer Gesellschaft, die ihren Genuss in der Transgression zu finden scheint. Die westliche Welt nimmt Anteil an einem Konflikt, der, geografisch weit entfernt, ihren Alltag beeinflusst; jedoch besteht der Effekt nicht in der Politisierung der Gesellschaft, sondern in der Aktivierung abgründiger Interessen.²⁷³

Im Gegensatz zum Narrativ der investigativen Berichterstattung²⁷⁴ werden die Gründe für

Zuschauermessungen im Kontext der Gewaltforschung.

²⁷³ Blättert man einige Seiten zurück in das 8. Kapitel, ist „Love and Napalm“ geradezu der Versuchsnachtrag zu den Thesen Dr. Nathans. Die Sichtbarkeit des Vietnamkrieges in Fernsehen und Zeitschriften, so mutmaßt er, wird nach und nach von seiner latenten Bedeutung überlagert. Anstatt uns abzustoßen, „it appeals to us by virtue of its complex of polyperverse acts. „We must bear in mind, however sadly, that psychopathologies no longer the exclusive preserve of the degenerate and perverse,“ die Testpersonen vertreten demnach nicht gesellschaftliche Randgruppen, sondern sind eher als repräsentativer Querschnitt zu verstehen: „The Congo, Vietnam, Biafra – these are games that anyone can play. Their violence, and all violence for that matter, reflects the neutral exploration of sensation that is taking place now, within sex as elsewhere, and the sense that perversions are valuable precisely because they provide a readily accessible anthology of exploratory techniques.“ The Atrocity Exhibition, S. 119 f.

²⁷⁴ Mit fortschreitender Dauer der Kampfhandlungen sah sich die US-amerikanische Regierung zunehmend mit dem Unmut der eigenen Bevölkerung konfrontiert, ein Umstand, der der Legendenbildung Vorschub leistete, nicht politische und militärische Fehleinschätzungen, sondern die „Zerrüttung der Heimatfront“ aufgrund der (negativen) Medienberichterstattung trage Schuld an den großen Verlusten und schlussendlich der Niederlage. Sowohl in der Sicht der Befürworter als auch der Kriegsgegner spielten die Medien eine entscheidende Rolle. Auf der einen Seite wurden die Journalisten zu den „villains of the story“, die die öffentliche Meinung durch ihre Bilder und Reportagen nachhaltig prägten und einen angeblich sicher zu gewinnenden Krieg an der sogenannten „Heimatfront“ verloren gehen ließen. Vgl. Hallin (1989), S. 276. Die andere Seite stilisierte sie zu Helden: „they told the public the real truth about failed policy, and forced policymakers to face reality.“ Hallin (1989), S. 276. Beide Lesarten rekurrieren auf die Macht der (Medien-)Bilder. Auch wenn der Erzählung von der Zerrüttung der „Heimatfront“ durch die Medienberichte nur eingeschränkt zugestimmt werden kann, hatte sie weitreichende (medien-)

die Medienarbeit hier des Weiteren als Selbsterhaltung enttarnt: „All political and military explanations fail to provide a rational for the war’s extended duration” heißt es an einer Stelle. “In its manifest phase the war can be seen as a limited military confrontation with strong audience participation via TV and news media, satisfying low-threshold fantasies of violence and aggression.“²⁷⁵ Die militärischen Handlungen, so suggeriert das Zitat, sind abhängig vom Interesse der Medienanstalten, respektive der ZuschauerInnen, LeserInnen und ZuhörerInnen. Nicht konkrete militärische Notwendigkeit vor Ort, sondern unbewusste, voyeuristische und nicht zuletzt ökonomische Gründe, die in den amerikanischen Sendeanstalten und Haushalten zu verorten sind, bedingen das Fortdauern des Tötens. Einen politischen Zweck schreibt der Text dagegen der Fortführung des Krieges sehr wohl zu, als Katalysator für unterschwellige Fantasien, als Stellvertreterkrieg zu verstehen. Allerdings nicht zwischen den USA und der Sowjetunion, sondern vielmehr als Ablenkungsmanöver der gesellschaftlichen und innenpolitischen Situation der USA, denn im „Hinblick auf die derzeit gegebenen sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse“ lege es auf der Hand, „die Aufrechterhaltung des Vietnamkonflikts“²⁷⁶ zu empfehlen.²⁷⁷

3.1.5 Opfer der Kamera

Ist die körperliche Integrität der ProtagonistInnen der *Atrocity Exhibition* gefährdet? Die Antwort fällt, wie bereits in der Werksvorstellung aufgezeigt, zwiespältig aus. Radikalstes Indiz für Gefahr ist der Tod dreier Figuren am Anfang des ersten Kapitels. Allerdings, und auch das wurde bereits diskutiert, bleibt die Unsicherheit, ob diese Geschehnisse der Romanebene als real oder als Wahnvorstellungen der Figur Travis zu werten sind. Das Fehlen des klassischen Erzählstranges lässt diese „Wendung“ als eine Art Experiment der

politische Konsequenzen. Die westliche Bildpolitik war in den folgenden Jahren, wenn auch nicht durchgehend erfolgreich, bemüht, „[...] Deformation, Zerstörung, Zerstückelung des Körpers [...] den modernen Reproduktionstechnologien“ zu entziehen. Paul (2008), S. 24.

²⁷⁵ The Atrocity Exhibition, S. 149.

²⁷⁶ Liebe und Napalm, S. 182.

²⁷⁷ Es bleibt noch zu erwähnen, dass die Narration der *Atrocity Exhibition* nicht nur auf die eigentliche Berichterstattung Bezug nimmt, sondern auch auf die nachträgliche fiktionale Bearbeitung des Mediums Film. Seine Umwelt, heißt es in Kapitel 1, erschien Travis ebenso „unreal as the war the film companies had restarted in Vietnam.“ The Atrocity Exhibition, S. 4. Hier kann eine Antizipation zu jüngeren Medientheorien, prominent vertreten durch Jean Baudrillard oder Paul Virilio gesehen werden. Während Baudrillard die Differenz zwischen dem historischen Krieg und der kinematografischen Bearbeitung in Francis Ford Coppolas „Apocalypse Now“ als nivelliert ansieht, kritisiert Virilio, dass weder Medien noch militärische Strategen sich um die Anzahl der Toten kümmern würden, als vielmehr um die Außendarstellung des Kampfgeschehens. Vgl. Baxter (2009), S.86. Dazu merkt Baxter an: „[...] Virilio indicts Vietnam as staged media event which conducted the ‘chemical defoliation’ of the Vietnamese landscape in order to ‘empty the screen of parasitic vegetation’ and thus improve image production. Fact and fiction have bled into one another to the point of being indistinguishable.“ Ebenda.

Narration erscheinen, die frei über das Leben ihrer ProtagonistInnen verfügen kann, ohne sich an die Logik der Realität zu halten, diese befriedigen zu müssen.

Filmen und Fotografieren als soziale Praxis ist in der *Atrocity Exhibition* nur marginal von Bedeutung, jene Stellen, an denen konkret Bilder produziert werden, bedeuten für die ProtagonistInnen zugleich Bedrohung. So stellt Travis Karen Novotny mit der Kamera nach und ist zugleich selber Bildmotiv: auch er wird von unbekanntem Akteuren und mitunter ohne sein Wissen sprichwörtlich in Szene gesetzt.

Als Beispiel für derartige Vorgänge nun ein Blick in das 8. Kapitel: Im ersten Segment erfährt die LeserInnenschaft von einem Kamerateam, welches Travis durch das gesamte Kapitel hindurch begleitet, bzw. verfolgt. Erneut wird hier die Dialogarmut des Romans bemerkbar: Obwohl Travis von den Filmaufnahmen zutiefst verunsichert ist²⁷⁸, tritt er nicht in Kontakt, stellt keine Fragen. Das bloße Filmen markiert hier per se bereits die Überschreitung einer Grenze, kann als gewaltsame Handlung verstanden werden: Travis wird zum unfreiwilligen und dadurch unfreien Bildobjekt degradiert. An anderer Stelle werden diese Vorgänge mit einer tatsächlichen Bedrohung für den Protagonisten verknüpft. Travis sieht sich von einem Helikopter verfolgt, dessen Insasse u.a. ein Kameramann ist. Es würden Großaufnahmen, so lässt uns der Text im Verlauf des Kapitels wissen, für einen neuen Jacopetti-Film gedreht, Teile einer Fortsetzung von „Mondo Cane“, einer im Jahr 1962 veröffentlichten Pseudo-Dokumentation.²⁷⁹

²⁷⁸ Vgl. *The Atrocity Exhibition*, S. 103ff.

²⁷⁹ Die 1962 veröffentlichte (Pseudo-)Dokumentation „Mondo Cane“ ist in mancherlei Hinsicht als visuelles Vorbild bzw. Referenzwerk der *Atrocity Exhibition* zu werten. Das nachgestellte Nomen „cane“ (entspricht in etwa dem deutschen hunds-) ist ein vulgärer Beisatz, der das dazugehörige Substantiv abqualifiziert, negativ, abwertend oder beleidigend konnotiert. Und die Bilder scheinen zum Großteil diesen Titel zu bestätigen. Der Film kann als eine Art Found-Footage charakterisiert werden, als eine Kontrastmontage unterschiedlichster Filmmaterials. Bildern Betrunkener auf der Hamburger Reeperbahn folgen Aufzeichnungen von Frauen, die Schweine säugen, Mitschnitte von Tierschlachtungen oder Aufnahmen des Bikini-Atolls, die das Ausmaß der Radioaktivität auf den tierischen Orientierungssinn sichtbar machen. Gleichzeitig sind menschliche Rituale zu sehen.

„Mondo Cane“ ist, wenn man so will, ebenfalls eine Ausstellung von Grausamkeiten und analog zum filmischen Vorbild geht es auch in der *Atrocity Exhibition* darum, auf bereits vorhandenes Filmmaterial zurückzugreifen, dieses aber durch die literarische Montage neu anzuordnen und alternative Bedeutungen zuzuweisen. Angekündigt werden im Roman also die Fortsetzung des Jacopetti-Filmes, dem Ballard in einem Interview selber großen Einfluss auf sein Werk zugesteht: „For me, the Mondo Cane films were an important key to what was going on in the media landscape of the 1960s, especially post the JFK assassination. Nothing was true, and nothing was untrue (The Atrocity Exhibition tried to find a new sense in what had become a kind of morally virtual world) – ‘which lies are true?’“ Der zweite Teil des Jacopetti-Filmes, dessen Dreharbeiten in der *Atrocity Exhibition* beschrieben werden, wurde tatsächlich 1963 veröffentlicht. Es folgten noch weitere Teile, bei denen allerdings die Kritik laut wurde, dass das gestellte Material überwog, und auch Jacopetti selber distanzierte sich von den Nachfolgefilmen, die nicht mehr unter seiner Regie hergestellt wurden. Dass das Material hierbei teilweise gestellt wurde und eben nicht als dokumentarisch zu werten ist, wertet es nach Ballards Meinung nicht ab: „We, the 1960s

Am Ende des Kapitels flieht Travis an der Seite Karen Novotnys erneut vor besagtem Helikopter und auch hier ist die Motivation der Verfolgung nicht deutlich auszumachen. Integraler Bestandteil der Szenerie scheint hingegen das Mitfilmen der Flucht zu sein, dessen potenzielles Produkt wir kurz darauf präsentiert bekommen: nicht Travis ist letztlich das Opfer, sondern eine Frau, die nicht näher charakterisiert wird, ist aus unersichtlichen Gründen verstorben. Der Verlauf der Handlung legt nahe, dass es sich bei der Frau um Karen Novotny handelt. Das Segment trägt bezeichnenderweise den Titel „The Film of Her Death“, doch im Gegensatz zur Ankündigung der Überschrift sind im Folgenden keine Filmbilder beschrieben – weder Bildausschnitt noch Kameraposition oder Fokussierungen sind angedeutet. Vielmehr folgt aus der Sicht Dr. Nathans eine die Ereignisse nur unzureichend erhellende Wiedergabe verschiedener kurzer Szenen, die sich um das Sterben der Frau herum abspielen: Gerade noch sieht Dr. Nathan den Helikopter senkrecht emporsteigen, nachdem er zuvor beobachtete, wie Vaughan wie „an ugly animal“ auf das Dach hinausrannte. Ob dieser tatsächlich den Tod Novotnys verschuldet hat oder die Insassen des Helikopters verantwortlich sind, ist nicht zu klären. Die Kamera „trained on the body of a young woman lying in the centre of the deck“²⁸⁰. Mit diesem Satz wird knapp das zentrale Geschehen zusammengefasst. Nicht allein der Tod der jungen Frau ist das entscheidende Merkmal der Szenerie, ebenso wichtig erscheint die Arbeit der Kamera, deren Position zwar beschrieben wird, nicht aber der daraus resultierende Bildausschnitt. Auch wird die Frage aufgeworfen, ob der Tod überhaupt erst für die Kamera initiiert und inszeniert wurde.

Ein Segment, das chronologisch vor letztgenanntem Textbeispiel steht, deutet die Vorkommnisse zumindest vage in diese Richtung: „The Sex Deaths of Karen Novotny. The projection theatre was silent as the last film began. Travers recognized the figures on the screen – Dr Nathan, Catherine Austin, himself.“²⁸¹

Sind dies die Ausschnitte der Filmaufnahmen des Kamerateams? Bisher unerwähnte Szenen, die nun zum ersten Mal dem Publikum offeriert werden?

In sequence the rushes of the sex deaths of Karen Novotny passed before them. Travers stared at the young woman's face, excited by these images of her postures and musculature

audiences, needed the real and authentic (executions, flagellant processions, autopsies etc) and it didn't matter if they were faked - a more or less convincing simulation of the real was enough and even preferred.“ <http://www.headpress.com/Interviews.aspx> [13.11.2012]

²⁸⁰ The Atrocity Exhibition, S. 123.

²⁸¹ Ebenda, S. 115.

and the fantasies of violence he had seen in the imaginary newsreels.²⁸²

In mehreren raschen Einstellungen spielten sich die Sex-Tode Karen Novotnys ab. Travers startete auf das Gesicht der jungen Frau, erregt von den Posen, ihrer Muskulatur, und von den Fantasien der Gewalt, die er in den imaginären Filmberichten gesehen hatte.²⁸³

Was genau auf dem Film zu sehen ist, wird auch hier nicht deutlich. Die Visualisierungsleistung wird vollständig den RezipientInnen überlassen, ohne konkrete Anhaltspunkte für das Gesehene zu offerieren. Ob die Konzentration auf Novotnys Gesicht als Effekt der Kameraführung, bspw. durch ein Close-Up zu deuten ist, oder aus Travis' Blick resultiert, bleibt verborgen. Ist der Film eine Art Vorwegnahme erwünschter Geschehnisse und wie ist der Plural des Wortes Tod zu verstehen? Sex-Tode – stehen sie für Vergewaltigungen, die zum Tode führen? Sind es Aufnahmen faktischer Gewalthandlungen, sogenannte Snuff-Filme²⁸⁴ oder sind die Aufnahmen gestellt?

Travis' Aufmerksamkeit ist nicht allein durch die Filmaufnahmen Novotnys gefesselt. Die Erregung, so legt das Zitat nahe, entsteht aus der imaginativen Vermengung des Gesehenen mit erinnerten Filmberichten, welche wiederum Gewalt enthalten. Gesehenes, Erinnertes scheinen als gleichwertige Elemente, die in Travis' Imagination zusammengebracht werden. Aber auch die Faktizität dieser erinnerten Filmsequenzen erscheint fragwürdig: deren Inhalt, Fantasien der Gewalt, lässt an die klassische filmische Inszenierung von Gewaltakten denken, die sich durch das Medium des Filmes im Bild manifestieren. Dagegen spricht, dass eben nicht dezidiert von Spielfilmen die Rede ist, sondern von Filmberichten, die gemeinhin eben nicht mit Fiktion, sondern mit Dokumentation verbunden wird. Hinzu kommt, dass die Berichte als imaginär ausgewiesen werden und somit ihre materielle Existenz endgültig fragwürdig wird, sie evtl. zur Gänze Travis' Vorstellungswelt angehören.

Während in den bis dato besprochenen Textstellen entsprechende Bildkonfigurationen in ihrem visuellen Erscheinungsbild sprachlich eher marginal ausgestaltet waren und die Visualität der unterschiedlichen Bildbeispiele großteils durch die Bezugnahme des Textes auf außerfiktionalen Bildmaterialien gründen, lassen sich auch einige wenige Beispiele

²⁸² The Atrocity Exhibition, S. 115.

²⁸³ Liebe und Napalm, S. 144.

²⁸⁴ Als Snuff-Film werden Filme bezeichnet, die einen realen Mord vor der Kamera aufzeichnen, häufig in einem pornografischen Kontext. Die Frage nach der tatsächlichen Existenz dieser Filme, bzw. ihrer großflächigen Verbreitung, wird allerdings unterschiedlich beantwortet, so gelten Snuff-Filme durchaus auch als *urban legends*. Allgemein ist die Thematik beliebter Gegenstand künstlerischer Darstellungen.

finden, an denen der Text (zumindest punktuell) konkrete Bilddetails, deren Komposition und Anordnung, Kriterien des Bildaufbaus, nachvollzieht und *beschreibt*.

Ein Segment des 8. Kapitels enthält derartige Passagen, wobei das erste Textbeispiel zunächst an bereits besprochene Beispiele erinnert. Travis, im Kino sitzend, überlässt sich einer Reihe sich wiederholender Bilder:

[...] images of neuro-surgery and organ transplants, autism and senile dementia, auto-disasters and plane crashes. Above all, the montage landscapes of war and death: newsreels from the Congo and Vietnam, execution squad instruction films, a documentary on the operation of a lethal chamber.²⁸⁵

[...] Aufnahmen von Transplantationen, autistischen Personen, senilen Greisen, Autounfällen und Flugzeugabstürzen; vor allem aber die Montage- Landschaften von Krieg und Tod: Filmberichte aus Vietnam und Kongo, Lehrfilme für Hinrichtungskommandos, und ein Streifen, der die Funktionsweise einer Gaskammer erklärte.²⁸⁶

Das dem Roman inhärente Prinzip der Wiederholung wird hier anhand der genannten Filmaufnahmen verdichtet, ohne dass jedoch konkretere Angaben zur bildkompositorischen Einzelheiten erfolgen.

Erst im direkt angeschlossenen Textabschnitt unterscheidet sich der sprachliche Umgang mit den erzählten Bildern auffallend von der bisherigen Verfahrensweise. Der gesamte betreffende Absatz hebt sich bereits visuell vom übrigen Text ab, erhält durch die Kursivschrift einen Sonderstatus und scheint somit eine autonome Einheit zu bilden.

*Sequence in slow motion: a landscape of highways and embankments, evening light on fading concrete, intercut with images of a young woman's body. She lay on her back, her wounded face stressed like fractured ice.*²⁸⁷

*Sequenz in Zeitlupe: Highways und Uferböschungen im Dämmerlicht eines zu Ende gehenden Tages; dazwischengeschnitten: Aufnahmen vom Körper einer jungen Frau. Sie lag auf dem Rücken, ihr verschnittenes Gesicht zu einer verzerrten Grimasse gefroren, wie gesplittertes Eis.*²⁸⁸

Erneut werden hier Bilderabfolgen aneinander gereiht, neben Informationen bezüglich des Bildinhalts, die sich – zumindest in dem zuletzt zitierten Satz – in ihrer Konkretheit von den bisherigen Bildbeispielen unterscheiden, wird an dieser Stelle auch genauer auf die verfahrenstechnische Seite der Filmaufnahmen rekurriert. Es scheint sich um zwei unterschiedliche Bildsequenzen zu handeln, die Formulierung „intercut“ suggeriert, dass

²⁸⁵ The Atrocity Exhibition, S. 111f.

²⁸⁶ Liebe und Napalm, S. 139f.

²⁸⁷ The Atrocity Exhibition, S. 112.

²⁸⁸ Liebe und Napalm, S. 140.

jene sich abwechseln. Zumindest die erste Sequenz unterliegt dabei der Zeitlupendarstellung, was den Eindruck der Langsamkeit evoziert. Der Sprachgebrauch lehnt sich bis zu einem gewissen Grade an die Filmtechnik an – genauer an die Montage, den Schnitt – und vollzieht deren Rhythmus nach. Obgleich die erste Filmsequenz bis auf die Ortsangaben visuell nicht ausgestaltet ist, wird durch die Erwähnung der Lichtbeschaffenheit eine atmosphärische Stimmung transportiert. Durch das Fehlen weiterer Konkretisierungen der Bildmotivik entsteht eine seltsame Spannung in Hinblick auf deren Verhältnis zur Kameratechnik. Der Sinn bzw. die Funktion der Zeitlupenaufnahmen wird an dieser Stelle insofern geradezu konterkariert, als dass betreffender Filmmodus gerade darauf abzielt, Bewegung verlangsamt darzustellen und zu entschleunigen – sei es, um sie für das menschliche Auge nachvollziehbar zu gestalten, oder aus ästhetischen Gründen. Mögliche Bewegungen, wie der Autoverkehr, bleiben allerdings unerwähnt.

Ob auch das dazwischen geschnittene Material in Zeitlupe dargestellt wird, ist ungesichert; die Bewegungslosigkeit der jungen Frau lässt das Bild per se ruhig erscheinen. Die Erwähnung des zur Grimasse gefrorenen Gesichts lässt an Todesstarre denken, der anschließende Vergleich des verletzten, zerschnittenen Gesichtes mit zersplittertem Eis erweitert die bloße Bildbeschreibung assoziativ.

„*With almost dream-like calm, the camera explored her bruised mouth, the thighs dressed in a dark lace-work of blood.*“²⁸⁹ Die betonte Langsamkeit der Kameraführung bestimmt den Blick auf den weiblichen Körper, der als zentrales Bildmotiv erneut hervorgehoben wird. Welche Ereignisse dem Gesehenen vorausgegangen sind und ob die Bilder als fiktional oder dokumentarisch zu werten sind, bleibt unklar. Es erfolgt geradezu eine Ästhetisierung des verletzten oder gar toten Körpers, welcher in weiterer Folge nicht nur als Bildsujet erscheint, sondern seinerseits zum Bildträger avanciert und semantisch aufgeladen wird.

*The quickening geometry of her body, its terraces of pain and sexuality, became a source of intense excitement. Watching from the embankment, Travers found himself thinking of the eager deaths of his childhood.*²⁹⁰

Die erstarrte Geometrie ihres Körpers, in die sich die Ebenen von Schmerz und Wollust überlagerten, bot ein erregendes Schauspiel. Während er von der Böschung auf sie

²⁸⁹ The Atrocity Exhibition, S. 112.

²⁹⁰ Ebenda, S. 112.

*heruntersah, ertappte sich Travers dabei, wie er an seine Kindheit dachte, und wie bereitwillig er sich schon damals vom Bild des Todes hatte faszinieren lassen.*²⁹¹

Der Protagonist des Romans findet sich also hier als Teil des Bildarrangements wieder, wobei diesmal kein Hinweis vorzufinden ist, wer die Bilder aufnimmt und arrangiert. In Hinsicht auf den Gesamtkontext liegt darüber hinaus nahe, dass es sich bei der toten Frau erneut um Karen Novotny handelt. Auch in Bezug auf die Erzählperspektive ist die Einbindung Travis' interessant. So wirkt es, als seien zuvor getätigte Assoziationen den Gedanken Travis' entsprungen. Gleichzeitig scheint sich der Kamerablick zumindest stückweise mit dem Blick Travis' zu überschneiden, diesen nachzuvollziehen.

3.1.6 Körper vor dem Bild

Ungreifbar erweisen sich die Figuren der *Atrocity Exhibition* in der Folge in ihrer körperlichen Präsenz, genauer in ihrem äußeren Erscheinungsbild. An kaum einer Stelle erhält die LeserInnenschaft Informationen über physiognomische Merkmale oder Eigenheiten der Figuren, sie bleiben – ähnlich dem biografischen Hintergrund – unerwähnt.²⁹² Da erscheint es zunächst geradezu als Widerspruch, dass der Sehsinn jene sensorische Kompetenz ist, die den Figuren am häufigsten zugesprochen wird; werden die Blickbewegungen der ProtagonistInnen allerdings nachvollzogen, interessieren sich jene so gut wie nie für das Äußere des Gegenübers. Auffällig hierbei ist, dass gleichzeitig zumindest die weiblichen Figuren nicht selten auf ihre körperliche Präsenz reduziert werden, ein Paradoxon, das im Folgenden noch einmal von Interesse sein wird. Auch das Bild interessiert sich vergleichsweise wenig für die ProtagonistInnen und wenn, dann wie in den besprochenen Beispielen nur in der Andeutung, welche die visuelle Komponente, das konkret Bildhafte nur bedingt evoziert.

Aufgrund der Ubiquität der unterschiedlichen Bildkonfigurationen werden auch deren dominante Motive, Gewalt und Sexualität, zu bestimmenden Motiven des gesamten Romans. Auch wenn die Möglichkeit des Krieges die Narration durchzieht, sind es nur einige wenige Stellen, an denen eine tatsächliche Bedrohung in das Geschehen einbricht; auch die gedankliche Verknüpfung von Gewalt und Sexualität nimmt – wie bereits erwähnt – eine abstrakte Rolle in den Reflexionen der Figuren ein. Weniger das konkrete Erleben steht demnach im Vordergrund, die individuellen Erfahrungswerte der Figuren, sondern

²⁹¹ Liebe und Napalm, S. 140.

²⁹² Ausnahme bildet hierbei Travis selber, von dem immer wieder – wenn auch sich widersprechende – biografische Spots angeführt werden, die allerdings keinen nachvollziehbaren Lebenslauf offerieren.

die Eventualitäten und Potentialitäten dieser unheilsamen Verbindung.

Stößt dem Körper dennoch etwas Radikales zu, etwa die „Tode“ Karen Novotnys, bleibt die Gefühlswelt des betreffenden Opfers sowie auch ihre Körpererfahrung unerwähnt. Wie bereits in Kapitel 3.1.5 angedeutet, beziehen sich die Informationen über das Geschehen auf knappe Szenerieangaben, in denen dem Tod in lapidarem Ton keine außerordentliche Bedeutung in der Abfolge der Ereignisse zugesprochen wird. Auffällig dabei ist, dass auch der Blick auf den zerstörten oder verletzten Körper vor allem durch seine Ungenauigkeit und Unkonkretheit charakterisiert werden kann. Der Angriff der körperlichen Substanz, die konkrete Verletzung des Fleisches, wird großteils literarisch nicht visualisiert, nicht näher beschrieben. Als eine der wenigen Ausnahmen kann dabei die Zeitlupenszenerie genannt werden, die im vorangegangenen Analysekapitel betrachtet wurde; allerdings findet sich Karen Novotny hier wiederum *im* Bild, es liegt eine mediale Doppelung vor, die neben der unsicheren Erzählsituation, die Abstraktheit der Szenerie noch weiter vorantreibt; zudem wird – wie gezeigt wurde – auch hier nur rudimentär das Bild selber beschrieben, womit das Opfer in seinem äußeren Erscheinungsbild anonym bleibt.

Ebenso wie das Schmerz- erscheint auch das Lustempfinden der ProtagonistInnen trotz der zahlreichen sexuell aufgeladenen Szenen unwirklich. Entsprechende Stellen zeichnen sich durch eine stilisierte Darstellung der menschlichen Körper aus, die mitunter eher bewegliche Objekte im Raum zu sein scheinen als sexuell agierende Subjekte.

Dies kann vor allem am Beispiel der weiblichen Protagonistinnen der *Atrocity Exhibition* demonstriert werden. Die biografischen Informationen sind hier nur spärlich. Während Margaret Travis durch ihre Ehe und Catherine Austen durch ihren Beruf zumindest grob gesellschaftlich positioniert werden können, fehlen bei der Figur Karen Novotny jegliche biografischen Hintergrundinformationen.

Das Aussehen der genannten Frauenfiguren ist, wie bereits erwähnt, nicht verbürgt. Zwar erscheinen sie körperlich präsenter als die männlichen Figuren, ihre Bewegungen und Körperhaltungen werden durch unterschiedliche Erzählinstanzen mehrfach erzählt bzw. kommentiert, jedoch offenbart sich bei genauerer Draufsicht auch hier das Fehlen individueller Körperlichkeit. Exemplarisch können hierfür einige Textstellen des vierten Kapitels („You: Koma: Marilyn Monroe“) herangezogen, in dem gesondert die Figur Karen Novotnys im Fokus steht. Ihre Beziehung zu Travis wird anhand unterschiedlicher Szenarien durchgespielt. Als Settings dienen ein menschenleeres Feriendorf und eine

ebenso einsame Dünenlandschaft, in der nur Fußabdrücke von der Gegenwart weiterer Personen berichten, sowie das Apartment, in denen die beiden Figuren ihren Urlaub verbringen. Die Erzählperspektive changiert auch hier, vollzieht zunächst Handlung und Gefühlswelt Travis' nach, der den Aufenthalt als eine Zeit „increasing fragmentation“²⁹³ empfindet. Seine Begleiterin, die sich erst im dritten Segment als Karen Novotny entpuppt, drängt der begutachtende Blick Travis' in eine Passivität, die sich durch das gesamte Kapitel als charakteristisch für die Figur herausstellt. Travis (der Novotny bei der Morgentoilette zusieht): „[Her] body seemed as smooth and annealed as those frozen planes.“²⁹⁴ Ihr Körper wird in der Vorstellung Travis' dem Raum angeglichen, mit ihm in eine ästhetische Verbindung gestellt.

Yet a displacement of time would drain away the soft interstices, leaving walls like scraped clinkers. He remembered Ernst's 'Robing': Marilyn's pitted skin, breasts of carved pumice, volcanic thighs, a face of ash.²⁹⁵

Doch in einer zeitlichen Verschiebung würden die weichen Übergänge verschwinden, und es würde nur noch eine einheitlich harte, klinkerartige Fläche zurückbleiben. Er musste an ‚Das Ankleiden der Braut‘ von Max Ernst denken: Marylins vernarbte Haut, ihre Brüste wie aus Bimsstein modelliert, ihre Schenkel in Lava gegossen, ihr Gesicht zu Asche verfallen.²⁹⁶

Die Nivellierung logischer Zeitabfolgen sowie des Raumgefüges verweist auf Travis' wahnhafte Vorstellung der Auflösung dieser beiden Einheiten.²⁹⁷ Nicht nur diese stehen hier jedoch zur Disposition, auch der weibliche Körper wird zunächst – im Gegensatz zum anfänglichen Vergleich – dem Objekt (der Wand) gleichgesetzt, bevor er in einem nächsten Gedankenschritt, bereits verdinglicht, eine Metamorphose durchlebt. Die Assoziation mit dem surrealistischen Werk Max Ernsts rückt die Vorstellung in den Bereich des konkret Bildhaften, wobei sich die Referenz wiederum als brüchig erweist, insofern der nachgereichte Bildinhalt sich nicht mit dem tatsächlichen Ernst-Gemälde als deckungsgleich erweist.²⁹⁸ Marilyn Monroe als Motiv ist Erfindung der Narration und somit die Spitze der Assoziationskette, die ihren Ausgangspunkt, den weiblichen Körper, in ein verwirrendes Spiel der Realitäts- und nicht zuletzt Bildebenen eingebunden hat.

An anderer Stelle erscheint Travis der Frauenkörper wie „a geometric equation, the

²⁹³ The Atrocity Exhibition, S. 55.

²⁹⁴ The Atrocity Exhibition, S. 56.

²⁹⁵ Ebenda, S. 56.

²⁹⁶ Liebe und Napalm, S. 74.

²⁹⁷ Vgl. Gaziorek (2005), S. 64f.

²⁹⁸ Vgl. hierzu: http://home.arcor.de/fra07/am/ernst/fram_ernst.html [03.01.2013]

demonstration model of a landscape.²⁹⁹, die Verschmelzung von Körper und Umgebung wird erneut kurz beschworen, Novotnys Bewegungen inspirieren Travis zu einem Vergleich derselben mit „the architectonics of floor and ceiling.“³⁰⁰

Der Körper erscheint hier erneut nur noch als Objekt im Raum, wodurch er geradezu entmenschlicht wird. Die Unterscheidung von Ding und Körper dient in der Wahrnehmung des Protagonisten nur dem Zweck, den Körper Novotnys für seine abstrakten und wahnhaften Gedankenspiele instrumentalisieren zu können. Er begreift die junge Frau als Modul, deren Bewegungen multipliziert und „into the space and time of the apartment“ übertragen eine „valid unit of existence“³⁰¹ ergeben würde. Im anschließenden Abschnitt entfaltet sich nun für einen kurzen Moment Novotnys Perspektive, die von Travis zugeschriebene Objektwerdung spiegelt sich in ihrer körperlichen Selbstwahrnehmung:

She had been conscious for some days of an increasing sense of disembodiment, as if her limbs and musculature merely established the residential context of her body.³⁰²

Seit einigen Tagen hatte sie ein zunehmendes Gefühl der Körperlosigkeit, als ob ihre Gliedmaßen und ihre Muskulatur nur noch eine bloße Positionsangabe ihres Körpers in der ihn umgebenden Landschaft seien.³⁰³

Novotny empfindet ihre körperliche Präsenz demnach selber nur mehr als Markierung im Raum und auch der Geschlechtsakt kurze Zeit später wird als ein „dual communion between themselves and the continuum of time and space which they occupied“³⁰⁴ beschrieben, welches weniger sinnliches Erleben darstellt, denn stilisierte Körperhandlungen, die die Auflösung natürlicher Körperempfindungen symbolisiert.

„Undisturbed, the walls of the apartment contained the serene face of the film star, the assuage time of the dunes“³⁰⁵ lautet eine weitere, rätselhafte Textstelle, die die durchgängige Projektion des Protagonisten auf Raum und Körper erneut hervorhebt. In Rückgriff auf eine frühere Textstelle kann der Filmstar als Marilyn Monroe identifiziert werden, von der es zuvor hieß: „The annealed walls froze all the rigid grief of the actress.“³⁰⁶ Travis, so heißt es weiter, sei in das Appartement gekommen, um die

²⁹⁹ The Atrocity Exhibition, S. 56.

³⁰⁰ The Atrocity Exhibition, S. 57.

³⁰¹ Ebenda.

³⁰² Ebenda.

³⁰³ Liebe und Napalm, S. 75.

³⁰⁴ The Atrocity Exhibition, S. 57.

³⁰⁵ Ebenda, S. 60.

³⁰⁶ Ebenda.

Umstände ihres Freitodes zu klären. Sein Vorgehen bezieht sich jedoch nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, auf klassische Detektivarbeit, sondern spielt sich gänzlich in Travis' Psyche ab, in seinen Bemühungen, Raum und Zeit sinnvoll zu deuten oder mehr noch: sinnvoll zu rekreieren

Karen Novotny hingegen, Versuchsobjekt der vorangegangenen Seiten, stirbt abschließend einen erneuten Tod. Ihr Mörder, Travis, der ihre Gegenwart zuvor als „unbearable intrusion into the time geometry of the room“³⁰⁷ empfunden hat, wird von der mysteriösen Figur Koma neben der Leiche angetroffen. Ihr Körper, der durchgängig mehr einer geometrischen Figur denn einer Person glich, hat in Travis' Berechnungen keinen Platz mehr; sie stand, so heißt es wörtlich als Begründung der Bluttat, „in the angle between the walls.“³⁰⁸

3.1.6.1 Frauenpuppen

Eine weitere Zuspitzung der Verdinglichung des weiblichen Körpers wird durch wiederkehrende Vergleiche zur Figur der Puppe erreicht:

Talbot studied her broad hips, with their now empty contours of touch and feeling. Already she had the texture of a rubber mannequin fitted with explicit vents, an obscene masturbatory appliance.³⁰⁹

Er studierte ihre breiten Hüften, die nun jedes Gefühl und jede taktile Kontur verloren hatten. Ihr Körper glich bereits dem einer Gummipuppe mit übermäßig suggestiven Öffnungen – ein obszöner Apparat zur Selbstbefriedigung.³¹⁰

Das Urteil der Gefühlslosigkeit des Körpers im ersten Satz resultiert nicht etwa aus der Selbstwahrnehmung der hier anonymisierten Frau, sondern scheint die Projektion ihres Sexualpartners. Dieses Urteil gipfelt hiernach in der Überführung ihres Körpers in die Künstlichkeit einer Sexpuppe, einem artifiziellen Körper als anatomisches Modell des Frauenkörpers³¹¹, dessen Zweck in der Befriedigung sexueller Begierden liegt. Eines Innenlebens beraubt, ist die Gummipuppe dabei Inbegriff der hier weiblich konnotierten Passivität und Verfügbarkeit; die Künstlichkeit wiederum verdeutlicht die Negation zwischenmenschlichen Erlebens und Kontakts.

³⁰⁷ The Atrocity Exhibition, S. 60.

³⁰⁸ Ebenda, S. 61.

³⁰⁹ Ebenda, S. 20.

³¹⁰ Liebe und Napalm, S. 32

³¹¹ Vgl.: Käuffer, Birgit: Warum sind viele Puppen „weiblich“? In: Bellmer, Hans/Molinier, Pierre/Sherman, Cindy (Hrsg.): Obsession der Puppe in der Fotografie. Bielefeld (Transcript); 2006, S. 36ff.

Auch im Folgenden wird immer wieder mit Puppen-Vergleichen gearbeitet, u.a. mit wiederkehrenden Referenzen auf die Puppenfiguren des deutschen Surrealisten Hans Bellmer (1902-1975)³¹², dessen artifizielle Körper, so sehr sie sich im Einzelnen unterscheiden, allesamt weiblich sind und sich durch ihre vielfache Zergliederung und Fragmentiertheit auszeichnen.³¹³

Baby Dolls. Catherine Austin stared at the objects on Talbert's desk. These flaccid globes, like the obscene sculptures of Bellmer, reminded her of elements of her own body transformed into a series of imaginary sexual organs.³¹⁴

Baby Dolls. Catherine Austen musterte die Gegenstände auf Talberts Schreibtisch. Diese welken kugelförmige Gebilde glichen obszönen Skulpturen von Bellmer und erschienen ihr wie Teile ihres Körpers, die sich in imaginäre Geschlechtsorgane verwandelt hatten.³¹⁵

Die Bezugnahme erfolgt hier insofern komplex, als dass Austen die Bellmer-Puppe nicht tatsächlich erblickt, sondern sich nur durch undefinierbare Objekte auf dem Tisch an das Werk des Künstlers erinnert fühlt. Diese Wahrnehmung wird überführt in eine körperliche Selbstwahrnehmung, die durch den vorangehenden Puppen-Vergleich den eigenen Körper in die Nähe des artifiziellen Körpers stellt. Der Vergleich mit der Bellmer-Puppe öffnet einen Bildbereich, der nicht ohne kunstgeschichtlichen Wissenshorizont erschlossen werden kann, sind doch die Puppenfiguren Bellmers, anders als die ikonischen Bilder der vorangegangenen Kapitel, in der allgemeinen Rezeption eher unbekannte Größen.

Mit Hinweis auf die kugelförmige Form der Objekte liegt allerdings nahe, dass sich die Textstelle auf eben jene Bellmer-Modelle der Reihe „Les Jeux de la Poupée“³¹⁶ bezieht, die vornehmlich in den 40er-Jahren angefertigt, den weiblichen Körper zumeist nur noch als Torso darstellen, dessen Einzelteile aus besagten Kugelstücken bestehen. Darüber hinaus sind einige der Puppen so konstruiert, dass die weibliche Anatomie nur noch rudimentär, vornehmlich anhand der primären und sekundären Geschlechtsorgane, erkennbar ist. Die einzelnen Körperteile wiederum erweisen sich mitunter als verdoppelt oder mehrfach vervielfältigt und/oder gespiegelt, sie sind ihrer real-anatomischen

³¹² Für eine sorgsame Auseinandersetzung mit den Mythen, die die Puppenkonstruktionen begleiten, siehe ebenfalls Käuffer (2006), S. 51.

³¹³ Vgl. Käuffer (2006), S.18.

³¹⁴ The Atrocity Exhibition, S. 82.

³¹⁵ Liebe und Napalm, S. 104f.

³¹⁶ Wann die Puppenkörper angefertigt wurden, ist nur schwerlich rekonstruierbar. Die Fotografien zu jener Modell-Reihe wurden großteils in den Jahren von 1935-1937 angefertigt, die Veröffentlichung der Bilder erfolgte jedoch erst 1949. Vgl. Käuffer (2006), S. 132. Genauer: das Kapitel „jeux de la poupée“ (S. 85-110), in dem Käuffer sich ausführlich mit der Bilderserie auseinandersetzt.

Anordnung beraubt. „Brustkegel könnte auch Armkugel sein und vice versa“³¹⁷ bemerkt Birgit Käuffer zu Bellmers Kunstwerk(en) und stellt im Anschluss heraus, dass durch dieses Prinzip die vermeintlich als sexuell codierten Geschlechtsteile durch einen Ortswechsel ihrer Bedeutung beraubt werden, während anderen Körperteilen durch die Verschiebung ihrer Position diese zugesprochen wird, insofern die „Bedeutungen von Körperteil und Körperzone sich bedingen“ und gegenseitig „produzieren“³¹⁸.

Die Assoziation Austens, die kugelförmigen Gebilde erschienen ihr wie „elements of her own body transformed into a series of imaginary sexual organs“ scheint mit diesen Gedankengängen zu korrespondieren. Durch die Übertragung der Vorstellung der Auswechselbarkeit der Körperteile auf den eigenen Körper avancieren dessen einzelne Elemente geradezu zu willkürlichen Signifikanten, die beliebig sexuell konnotiert werden können. An dieser Stelle kommt auch die anagrammische Struktur³¹⁹ des Bellmerschen Puppenkörpers zum Tragen, das Käuffer im Anschluss an Bellmers eigene Niederschriften als markantes Charakteristikum seiner Werke herausstellt und welches auf die schier unendlich fortsetzbaren Kombinationen der künstlichen Körperelemente abhebt³²⁰, die ihrerseits mannigfache Körperbilder erzeugen.

She touched the pallid neoprene, marking the vents and folds with a broken nail. In some weird way they would coalesce, giving birth to deformed sections of her lips and armpit, the junction of thigh and perineum.³²¹

Sie strich mit dem Finger über die Falten und Austrittsöffnungen des blass schimmernden Materials. Auf eine unerklärliche Weise würden diese Elemente zusammenfließen und deformierte Teile ihrer Lippen, ihrer Achselhöhle und des Übergangs von Schenkel und

³¹⁷ Käuffer (2006), S.103.

³¹⁸ Ebenda. Anm.: Weiters führt Käuffer aus, dass „angesichts der Bellmerschen Puppenanatomie die vertraute Zuordnung von Körperteil und Körperzone nicht gelingen“, womit ein „Changement zwischen den von uns erwarteten Bedeutungen und dem Erscheinungsbild der Puppe“ entsteht. Käuffer (2006), S. 103. Käuffer, die sich in ihrer Arbeit auf die Analyse der Geschlechterrelation der Puppenfotos von Bellmer, Molinere und Sherman konzentriert, betont in diesem Zusammenhang mit Butler die „metonymische Kette der vagabundierenden Eigenschaften dar, die letztlich die Arbitrarität und Nichtessenz von Körper und Geschlecht vorführt.“ Ebenda, S. 104.

³¹⁹ Ein Anagramm bezeichnet für gewöhnlich die Umstellung von Buchstaben oder Wörtern zu einer neuen Sinnlichkeit, kann aber auch erweitert für jegliche sinnstiftende Neukombination von Materialien allerart gewertet werden. In diesem Zusammenhang erscheint es übrigens auch plausibel, der *Atrocity Exhibition* selber eine anagrammatische Struktur zu attestieren. So können, wie bereits in der Werksvorstellung angesprochen wurde, die einzelnen Kapitel unabhängig von ihrer chronologischen Reihung im Schriftsatz gelesen und somit neu zueinander positioniert werden, was auch der Intention des Autors entspricht. Vgl. Ballards Äußerungen in *The Atrocity Exhibition*, S. 152.

³²⁰ Vgl. Käuffer (2006), S. 104.

³²¹ *The Atrocity Exhibition*, S. 82.

Schambein bilden.³²²

Die mysteriöse Fusion der einzelnen Elemente zu Fragmenten Catherine Austens Physis erstaunt und verwirrt auch deswegen, da nicht ersichtlich wird, ob es sich um eine Nachahmung des weiblichen Körpers handelt, oder ob gar im Sinne einer bizarren Prothetik die artifiziellen Einzelteile die Teile des natürlichen Körpers ersetzen sollen.

An einer weiteren Stelle wird die Bellmer-Referenz wieder aufgenommen. Diesmal jedoch sind die Figuren der Situationen namenlos, werden nur als „he“ und „she“ gekennzeichnet:

He looked at her body. Humped against his right shoulder, her breasts formed a pair of deformed globes like the elements of a Bellmer sculpture. Perhaps an obscene version of her body would form a more significant geometry, an anatomy of triggers? In his eye, without thinking he married her right knee and left breast, ankle and perineum, armpit and buttock.³²³

Sie lag auf der Seite, ihre Brüste an seine rechte Schulter gedrückt; die deformierten Rundungen sahen aus wie Elemente einer Bellmer Plastik. Vielleicht würde eine obszöne Version ihres Körpers eine sinnvollere Geometrie ergeben, die Anatomie eines Fingers am Abzug? Unwillkürlich stellte er sich in seinen Augen eine Verbindung her zwischen ihrem rechten Knie und ihrer linken Brust, zwischen Fußgelenk und Perineum, Achselhöhle und Gesäß.³²⁴

Hier herrscht nicht nur der Vergleich mit einer Puppenfigur vor, sondern eine punktuelle Analogisierung: der beschriebene Körper wirkt beliebig konstruier- und zerlegbar, seine Einzelteile in einer fetischisierenden Strategie von der Gesamtheit des Körpers losgelöst.

3.1.6.2 Bildwerdungen

Neben dem hinlänglich belegten Umstand, dass die verwendeten Bildmedien mehr sind als narrative Details, kann dem Text weiters punktuell attestiert werden, dass er sich die genuinen Strukturen der diskutierten Medien des Films und der Fotografie für die eigenen Bedeutungskonstitution nutzbar macht. Die Rede ist von dem Eindruck der *fotografischen* bzw. *filmischen* Schreibweise, die als *intermediale Schreibweise* in Kapitel 2.3.2 vorgestellt wurde. Zunächst am Beispiel der Frauendarstellungen in einem nächsten Schritt aufgezeigt, soll diese verfahrenstechnische Komponente im Anschluss auf die allgemeine Körperdarstellung der Werke übertragen werden, was gleichzeitig auch den Abschluss der Betrachtungen zur *Atrocity Exhibition* darstellt.

Die Einflussnahme medial vermittelter Körperbilder auf die eigenen Körperwahrnehmung

³²² Liebe und Napalm, S. 104f.

³²³ The Atrocity Exhibition, S. 92.

³²⁴ Liebe und Napalm, S. 116f.

bzw. die Vorbildfunktion der in Filmen, Zeitschriften und Fernsehserien inszenierten Körperdarstellungen, die sich nicht selten auf klischeehafte Vorstellungen u. a. von Männlichkeit und Weiblichkeit stützen, wird auch in der *Atrocity Exhibition* explizit anhand eines kurzen Abschnitts des 7. Kapitels thematisiert. Die Rede ist hier von einer unbekanntem weiblichen Figur, welche unter dem Einfluss fotografischer Frauendarstellungen steht: „Her face, with its unintelligent eyes and pearl lips whispering like a child’s, was reflected in the stereotypes of a dozen magazine covers.“³²⁵ heißt es. Als literarische Strategie dient hier der Vergleich, aufgrund dessen auf die „Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem ‚Vergleichs‘-Objekt und bestimmten Komponenten“³²⁶ des altermedialen Referenzsystems, in diesem Falle der Fotografie, abgehoben wird. Dies ist für die Bedeutungskonstitution des Textes insofern relevant, als dass der LeserInnenschaft ermöglicht wird, sich die Text-Figur als *fotografisch* vorzustellen. Es handelt sich dabei, mit Rajewsky gesprochen, um eine basale Evokation einer Fotografie-bezogenen Illusionsbildung³²⁷, wobei nicht das Vertextungsverfahren fotografisch wirkt, sondern das *Fotografische* der Figur allein über den Vergleich hervorgerufen wird.³²⁸ Auch wenn der Bildbereich, auf den hier rekurriert wird, relativ groß ist, wird deutlich, dass es sich um klischeehafte Frauendarstellungen handelt, wie man sie bspw. aus der Mode und Werbefotografie kennt. Die junge Frau orientiert sich an der bildlichen Inszenierung von Weiblichkeit, lässt diese ihr eigenes Auftreten, ihre Körperhaltung und Gesichtsmimik bestimmen und wird auf diese Weise zur Kopie bereits vorgefertigter Kopien, verfestigt wiederum die bereits vorgefundene Stereotype.

Ein ähnliches Beispiel, diesmal für die Evokation des *Filmischen*, lässt sich im 8. Kapitel finden: „What about you, Karen? – wouldn’t you like to be in the movies?’ With a stiff forefinger she explored the knuckle of his wrist. ‚We’re all in the movies’“³²⁹ Der Eindruck der Figur der Filmhaftigkeit, der Fiktionalität des eigenen Lebens, das nicht nur *wie* im Film, sondern geradezu *als* Film wahrgenommen wird, korrespondiert mit dem allgemeinen Eindruck der Unwirklichkeit der Geschehnisse, der sich durch die gesamte

³²⁵ The Atrocity Exhibition, S. 92.

³²⁶ Rajewsky (2002), S. 91.

³²⁷ „Dem Leser wird eine Erfahrung ermöglicht, und ‚nahegelegt‘“, die sich aus seinen medialen „Erfahrungswerten“ speist. Rajewsky (2002), S. 92.

³²⁸ Die explizite Erwähnung des fotografischen Systems ist hier nicht nur einfaches Element der *histoire* des Textes, sondern elementarer Bestandteil des Eindrucks des „Fotografischen“, sie verfügt in diesem Zusammenhang über eine „marker“-Qualität und rezeptionslenkende Kraft.“ Rajewsky (2002), S. 92.

³²⁹ The Atrocity Exhibition, S. 108.

Lektüre hindurch verfestigt.³³⁰

Auch den zuvor besprochenen Referenzen auf die Bellmer-Puppen können intermediale Bezugnahmen attestiert werden. Die Inszenierung der künstlichen Körper im fotografischen Bild ist integraler Bestandteil der bellmerschen Werkskonzeption, womit nicht nur ein Vergleichsmoment zum Puppenkörper geschaffen wird, sondern auf verfahrenstechnischer Ebene eine intermediale Einzelreferenz³³¹ vorliegt. Die Referenz bezieht sich somit sowohl auf das Bildmotiv als auch auf dessen Präsentation im fotografischen Bild, die Artifizialität des Puppenkörpers respektive des Frauenkörpers wird durch die Aufrufung des Mediums der Fotografie geradezu verdoppelt. Dies gilt vor allem für den zweiten Puppenvergleich, der aus dem Blick von außen auf den weiblichen Körper resultiert und nicht als Selbstbeschreibung fungiert.

Eine weitere Stelle, an der die intermediale Bezugnahme komplex in den Text eingeflochten aufscheint, beinhaltet folgendes Zitat:

Spinal Levels. ‘Sixties iconography: the nasal prepuce of LBJ, crashed helicopters, the pudenda of Ralph Nader, Eichmann in drag, the climax of a New York happening: dead child. In the patio at the centre of the maze a young woman in a flowered white dress set behind a desk covered with catalogues. Her blanched skin exposed the hollow planes of her face. Like the pilot, Talbot recognized her as a student at his seminar. Her nervous smile revealed the wound that disfigured the inside of her mouth.’³³²

Spinale Querschnitte. Ikonographie der sechziger Jahre: die Nasenflügel von L.B.J., abgestürzte Helikopter, die Pudenda von Ralph Nadar, Eichmann als Transvestit, der Höhepunkt eines New Yorker Happenings: ein totes Kind. Im Innenhof des Labyrinths saß eine junge Frau in einem hellen geblühten Kleid hinter einem Tisch auf dem Kataloge auslagen. Die Wangen ihres bleichen Gesichts waren eingefallen. Talbot erkannte sie wieder: Wie der Pilot gehörte auch sie zu den Studenten, die an seinem Seminar teilgenommen hatten. Ihr nervöses Lächeln wirkte entstellt durch die Wunde, die in ihrer Mundhöhle sichtbar wurde.³³³

Bis zur konkreten Szenerie die junge unbekannte Frau betreffend, wirkt das Segment wie eine Aufzählung unterschiedlicher Bilderfolgen, die mehr oder weniger zusammenhangslos markante, oder zumindest hierfür markant befundene visuelle Spots der 60er-Jahre präsentieren. Dass jene Aneinanderreihung der Motive und Szenerien den Eindruck des Bildhaften erwecken, ist zunächst der Segmentüberschrift geschuldet, die – wie bereits aus dem Analysekapitel „Bildfusionen“ bekannt ist – auf medizinische Bilder

³³⁰ Ironischerweise findet sich diese Textstelle kurz vor Zeitlupenaufnahmen ihres Todes.

³³¹ Vgl. Rajewskys (2002), S. 149-155

³³² The Atrocity Exhibition, S. 22f.

³³³ Liebe und Napalm, S. 35.

verweist. Der nachfolgende Halbsatz verstärkt den Eindruck des materiell Bildhaften durch die Verwendung des kunstgeschichtlichen Fachworts der Ikonographie erneut. Eine ikonographische Vorgehensweise fragt nach dem Zusammenhang von Bild – genauer Kunstwerk – und Bildbedeutung³³⁴ und beide Sätze in Zusammenhang gestellt ergeben im vorliegenden Falle geradezu einen pathologischen Befund der 60er-Jahre, der rätselhaft in den nachfolgenden Motivfolgen verborgen liegt. Trotzdem hier also die Bildrealität der angesprochenen Motive nicht zweifelsfrei verbürgt ist, weisen die vorangegangenen „expliziten Systemerwähnungen“ darauf hin. Die anschließende Szenerie im Innenhof eines Labyrinths unterscheidet sich bereits insofern von den restlichen Motiven, als dass sie visuell deutlicher ausgestaltet ist, einzelne Details wie Raum und Positionsangaben vorhanden sind. Dazu kommt, dass der Einbezug Travis' (Talbot) die Szene an die Handlungsebene rückbindet, die Frau somit als außerbildliche Figur der Narration identifiziert wird. Isoliert man die besagte Stelle im Sinne eines Gedankenexperiments vom übrigen Segmenttext, wäre sie schlicht die Schilderung einer Situation, die sich vor Travis auftut. Nicht nur die Betrachtung der jungen Frau, auch ihre Präsenz würde sich somit außerhalb eines materiellen Bildbereichs ansiedeln. Aufgrund der vorangehenden Markierungen³³⁵ intermedialer Bezugnahmen jedoch, changiert die Position der weiblichen Figur zwischen außerbildlicher und innerbildlicher Präsenz. Wird das Lächeln der Frau als sich entfaltende Mimik, als Bewegung wahrgenommen, oder als Standbild? Auch die einleitende explizite Systemerwähnung ist in diesem Falle bei der Bestimmung der Bildkonfiguration nicht hilfreich. Dennoch kann festgehalten werden, dass sich der Terminus der Bildhaftigkeit in Bezug auf die Szenerie nicht allein auf die Beschreibung und Beschwörung visueller Merkmale bezieht, sondern aufgrund der vorangegangenen Rezeptionslenkung als bildhaft in einem konkret materiellen Sinn gelten kann.

Auch an Stellen, die dezidiert nicht auf das materielle Bild verweisen, das heißt also in Szenen, welche sich eindeutig *vor* dem Bild abspielen, wirkt der Frauenkörper teilweise *gerahmt*, als sei er eben doch auf Fotopapier oder Zelluloid gebannt, trotzdem ihn die Geschichte eindeutig jenseits des Bildes positioniert. Beispielhaft hierfür ist eine kurze Sequenz des 2. Kapitels („Interlocked Bodies“), in dem die Folgen eines kurz zuvor geschehenen Unfalls beschrieben werden.

³³⁴ Vgl. Büttner, Frank/Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung vor Bildinhalten. München (C.H. Beck); 2006.

³³⁵ Vgl. hierzu auch Rajewsky (2002) S. 93.

Webster stepped over the armless body of Karen Novotny hanging face-down from the near window. The burning fuel had traced a delicate lazework of expressed tissue across her naked thighs.³³⁶

Sie hatte beide Arme verloren und hing mit dem Gesicht nach unten aus dem hinteren Fenster. Das brennende Benzin hatte das feine Netzwerk des Gewebes auf ihren nackten Schultern herausgearbeitet.³³⁷

Der geschilderte Körper ist leblos und damit gezwungenermaßen bewegungslos, die Starre resultiert aus der Logik der Geschehnisse heraus und nicht etwa aus der Fixierung des Körpers im Bild. Gleichzeitig avanciert der weibliche Körper durch die Betonung des ästhetischen Aspekts der Situation geradezu seinerseits zum Bildträger und das tödliche Unglück gerät zu einer Art Offenbarung einer ästhetischen Logik, die sich erst durch die Verletzungen des Körpers entfalten kann. Wenn auch nicht unbedingt *wie* im Bild, erscheint der weibliche Körper hier geradezu *als* Bild.

Diese Ästhetisierung der weiblichen Leiche³³⁸ ist bereits aus vergangenen Bildbeispielen bekannt, etwa durch die Zeitlupenaufnahmen, welche in Kapitel 3.1.5 diskutiert wurden, die allerdings in der Chronologie des Romans an späterer Stelle steht.³³⁹ Auch wenn hier keine direkte intermediale Referenz vorzufinden ist, kündigt das Beispiel von der komplexen erzählerischen Verschachtelung des Romans, der thematischen (Frau als Gewaltopfer und potentiell Lustobjekt) und stilistischen Korrespondenz, die das Verharren der erzählerischen Konzentration auf dem Frauenkörper meint, der Korrespondenz der Szenarien respektive Körper *vor* und *im* Bild.

Die ständige Nennung, Einflechtung der allgegenwärtigen Bildkonfigurationen und Konfrontation der Figuren mit selbigen verweist auf deren mediale Prägung. Die äußere Welt der ProtagonistInnen konstituiert sich großteils durch Bilder, die sich ihnen unausweichlich in den Weg stellen, sie in jeder Lebenssituation begleiten. Bezeichnend ist gerade für letztgenanntes Zitat, dass, zwei Segmente zuvor, wo der Unfall bereits vorhergesagt wird, der Ort des zukünftigen Zusammenstoßes als unmittelbar vor dem Kameraturm prophezeit wird. Der Unfall, respektive der tote Frauenkörper wird somit vorab zumindest als potentielles Bildmotiv gekennzeichnet, ein Umstand, der sich

³³⁶ The Atrocity Exhibition, S. 35.

³³⁷ Liebe und Napalm, S. S. 51.

³³⁸ Vgl. In Bezug auf die Ästhetisierung der weiblichen Leiche: Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München (Dt. Taschenbuch-Verl.); 1996.

³³⁹ In diesem Zusammenhang ist es nochmal wichtig zu betonen, dass die Kapitel unabhängig einer chronologischen Reihenfolge konzipiert wurden.

charakteristisch für zahlreiche Stellen des Romans herauskristallisiert.³⁴⁰

So scheinen sämtliche Bewegungen und Handlungen potentielle Bildmotive zu sein, ein Umstand, der, wie anschließend erläutert wird, nicht ausschließlich für die weiblichen Figuren geltend gemacht werden kann, diese jedoch im Besonderen betrifft: Immer wieder tritt der weibliche Körper als Projektionsfläche des männlichen Blicks auf, die Frau wird zum Bild im Sinne eines imaginären „Bild-Seins“³⁴¹, ein Status, der in unterschiedlichen Abstufungen und Modalitäten die gesamte Narration hindurch immer wieder hervorgerufen wird. Die Fixierung und Bewegungslosigkeit des Körpers korrespondiert somit mit den zahlreichen Fotografien, in denen der Körper per se bewegungslos und zugleich Objekt ist. Wenn auch nicht ausschließlich, erscheinen die weiblichen Figuren allgemein in ihrer körperlichen Verfassung und Präsenz oftmals erstarrt, zum Objekt degradiert und beliebig verfügbar, womit der Bildstatus der Frau darüber hinaus auch als „Gleichsetzung der Frau bzw. des weiblichen Körpers mit der Objektrealität“³⁴² des Bildes verstanden werden kann. Eine Gleichsetzung, die in der Wahrnehmung des männlichen Protagonisten, allen voran Travis, immer wieder vollzogen und in deren Folge mitunter nicht mehr zwischen Bild, dem Ding oder eben dem Frauenkörper differenziert wird.

Jedoch, so merkt Silvia Eiblmayer an, ist unbewusst „jeder Betrachter – ob männlich, ob weiblich – der Instanz des Blicks unterworfen“³⁴³. Diese Feststellung lässt sich auch auf die unterschiedlichen Szenerien der *Atrocity Exhibition* übertragen. Der weibliche Blick zurück wird nicht gänzlich ausgespart, auch wenn er quantitativ seltener nachvollzogen wird und ihm immer auch eine gewisse Form der Ahnungs- und Orientierungslosigkeit inne ist: „Conversely Karen Novotny found in Tallis a visibal expression of her own mood of abstraction [...]“³⁴⁴ heißt es bspw. im 4. Kapitel, welches – wie zuvor besprochen – die Urlaubsreise von Travis und Novotny thematisiert. Auch Travis dient hier, wenn auch ungleich weniger deutlich, als Projektionsfläche, und auch im Kontext der zweiten Bellmer-Referenz ist die Rede von der Bewegungslosigkeit des männlichen Betrachters, der erst aus der passiven Position heraus sein weibliches Gegenüber als Puppenkörper imaginiert.

³⁴⁰ Vgl. bspw. *The Atrocity Exhibition*, S. 80f., wo Mrs. Travis sich mit Aufnahmen ihrer selbst konfrontiert sieht, die in pornografisches Material eingearbeitet wurden.

³⁴¹ Vgl. Eiblmayer, Silvia: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin (Reimer); 1993, S. 10.

³⁴² Eiblmayer (1993), S. 10.

³⁴³ Ebenda, S. 34.

³⁴⁴ *The Atrocity Exhibition*, S. 57.

Vor allem aber findet sich der Protagonist auch punktuell mit Bildern seiner selbst konfrontiert, sei es, dass Studenten sein Konterfei in eine schwer ausdeutbare Bildmontage integriert haben, sei es, dass auch er vom Kamerateam verfolgt wird. All diese Vorkommnisse empfindet der Protagonist als bedrohlich. Er ist somit Schauender und Beschauer zugleich, auch sein Subjektstatus steht zur Disposition.³⁴⁵ Die Bilder dienen hier auch geschlechtsunabhängig nicht als Rückversicherung des Subjekts, sondern als Element seiner Auflösung.

Auch in Bezug auf die ikonischen Bildern muss angefügt werden, dass der männliche Starkörper ebenfalls zahlreich auftaucht und dabei immer wieder in einem gewaltsamen und sexuellen Kontext, wie etwa bei den *scientific tales*, eingebunden ist, sowie als Opfer von fetischisierenden Praktiken und Projektionsmaterial verwendet wird.

Verfahrenstechnisch interessant ist dabei die Korrespondenz zwischen der visuellen Darstellung der ProtagonistInnen und derjenigen der im Bild verbürgten Medienikonen, deren Körperlichkeit sich für die LeserInnenschaft allein aus einem Wissen außerhalb des Romans entfaltet. Über den Ausgriff ins kollektive Bildgedächtnis werden sie – im Gegensatz zu den ProtagonistInnen – eben doch mit konkretem *Aussehen* ausgestattet. Durch diese Verankerung wirken die ikonischen Körper präsenter, greifbarer. Sie werden mit „Geschichte“ ausgestattet, die sich nicht allein durch die eigentliche textuelle Narration entfaltet, sondern außerhalb der Fiktion beheimatet ist. Jenes Außerhalb lässt sich mit Blick auf die inszenatorischen Mechanismen massenmedialer Strukturen wiederum als Fiktionsmaschinerie bezeichnen und verweist auf die Produktionsbedingungen moderner Mythen. Ballard deutet diese Mythen um. Er benutzt sie zur Imagination katastrophischer Szenarien und Bilderabfolgen, welche sich nicht mehr für die Person hinter dem Bild interessieren, sondern das Bild zum Zeichen fetischisierender Praktiken kürt. Der Fetischismus, der seine Objekte isoliert, vom Ganzen abtrennt, geht hier eine Allianz mit der Fotografie ein, die letztlich auch als ein Herauslösen oder Ausschneiden des Momentes aus der Zeit verstanden werden kann.³⁴⁶

Auch für den Körper vor dem Bild gilt: nicht die Ganzheitlichkeit des Körpers interessiert

³⁴⁵ Dr. Nathan wirkt hierbei noch am souveränsten, er besitzt von allen Figuren den größten Sprechanteil, hat eine eigene unverwechselbare Stimme, die sich vornehmlich durch wissenschaftlichen Sprachduktus auszeichnet. Dennoch bleibt er, ähnlich wie Travis, in seinem äußeren Erscheinungsbild ungreifbar, ist ungleich mehr Sprachfläche, denn Figur mit eigener psychologischen Profil. Vgl. Gaziorek (2005), S 60.

³⁴⁶ Vgl. Metz, Christian: Foto, Fetisch. In: Wolf, Herta (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Band II. Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 2003, S. 215ff.

hier, vielmehr bildet sich die Fragmentierung als dominantes Verfahren heraus, welches den Blick auf die Körper bestimmt.

Durch die explizite Erwähnung von Geschlechtsteilen, die Schilderung sexueller, oftmals gewalttätiger Handlungen, integriert der Text des weiteren Elemente der pornografischen Sprache. Gleichzeitig erweisen sich jene Stellen oftmals als derart kleine narrative Einheiten und/oder sind derart dekontextualisiert, dass die pornografische Sprache zwar zitiert, aber nicht im engeren Sinne zu Entfaltung kommt, kein pornografisches Narrativ entwickelt wird.³⁴⁷ Diese Reduktion oder Sezierung der pornografischen Sprache, bringt eine Karikatur selbiger hervor.

In Bezug auf die intermediale Schreibweise, die immer wieder den Eindruck des *Fotografischen* oder des *Filmischen* über die außerbildlichen Körper legt, wie gesondert in der Gestaltung der Frauenfiguren gezeigt wurde, bleibt noch anzufügen, dass auch den Segmentüberschriften innerhalb der einzelnen Kapitel eine Rolle in der Evokation altermedialer Systeme zukommt: „Zoom Lens“³⁴⁸, „Zapruder Frame 235“³⁴⁹, „Action-Sequence“³⁵⁰ oder „B-Movie“³⁵¹. Gleichwohl korrespondieren die eigentlichen Segmente dabei nicht immer mit den Ankündigungen der Überschriften: Zoom-Linse folgen keine Deskriptionen von Details, die dank der vorangegangenen Markierung als *fotografisch* respektive *filmisch* wirken könnten; dem Zapruder-Bild schließt sich ebenfalls keine Bildbeschreibung an, das Segment weist vielmehr noch nicht einmal thematisch auf den Kennedy-Mord hin. Einzig der Action-Sequenz folgt tatsächlich eine dynamische Beschreibung einer Gewaltszene, jedoch bleibt der Eindruck des Filmischen, ähnlich wie im Segment B-Movie, brüchig. So spielt Ballard hier mit den Erwartungen und thematisiert gleichzeitig fremdmediale Darstellungsmodi im literarischen Werk.

Abschließend erscheint noch ein letzter Hinweis, dass der Konsum der Filme, die weitgehend ohne Tonspur präsentiert und immer wieder auch im Zeitlupenmodus erzählt werden, die Wahrnehmung des Protagonisten nachhaltig geprägt haben: „For days the

³⁴⁷ Vgl. zu den Merkmalen der pornografischen Sprache Sontag, Susan: Die pornografische Phantasie. In: Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. München (Hanser), 2003, S. 48-90.

³⁴⁸ The Atrocity Exhibition, S. 7.

³⁴⁹ Ebenda, S. 74.

³⁵⁰ Ebenda, S. 84.

³⁵¹ Ebenda, S. 92.

whole world had been in slow motion“³⁵², heißt es in Kapitel 8. Die Entrücktheit der unterschiedlichen Situationen, die immer wieder eher Traum denn Realität zu sein scheinen, die Entschleunigung der Handlungseinheiten, kann somit an den spezifischen filmischen Darstellungsmodus rückgekoppelt werden, der sich nicht nur für jene Passagen als prägend erweist, die aus der Sicht Travis’ wiedergegeben werden, sondern die gesamte Narration – wenn auch nicht ungebrochen – durchwirkt. Ein Eindruck, der durch die weitgehende Dialoglosigkeit, den fehlenden Ton, noch unterstützt wird. Auch losgelöst von der Slow-Motion derameratechnik ist es die kühle Distanz, die den Erzählstil über weite Strecken prägt, die Ballhausen/Edlinger an eine mimetische Bezugnahme des Textes zur „subjektlosen Aufzeichnungstechnik der Filmkamera“ erinnern, „die eine absolute Gleichgültigkeit (vielleicht könnte man in diesem Zusammenhang auch sagen: Erbarmungslosigkeit) gegenüber den Inhalten [...] zeigt“³⁵³.

3.2 Crash – Kollisionen – visuelle (Un)ordnung

Ungleich dem Vorgängerroman nimmt die Schilderung von Körper respektive Körperlichkeit einen großen Teil der textuellen Gestaltung in *Crash* ein. Der Körper vor dem Bild ist durchgängig präsent, er wird geradezu obsessiv durchbuchstabiert. Dabei ist der Körper nicht nur dominantes Bildmotiv der eingeflochtenen Bildkonfigurationen, auch die körperliche Präsenz vor dem Bild ist prägend für die gesamte Lektüre. Ihre Schilderung besetzt allgemein einen großen erzählerischen Raum, der sich auf bestimmte, immer wiederkehrende Merkmale, respektive Körperhaltungen und Verletzungen, konzentriert. Den erzählten Bildkonfigurationen – so wird in Kapitel 3.2.2 herausgestellt – wird im Textaufbau eine exponierte Stelle zugewiesen, und auch wenn sich ihre Beschreibung im Gesamtgefüge des Textes verhältnismäßig jenen Stellen unterordnet, die sich dem Körper vor dem Bild widmen, erstrecken sie sich mitunter über mehrere Seiten. Wenn auch nicht ausschließlich, so ist es doch vor allem der verletzte Körper mit seinen Wunden, Quetschungen, Hautabschürfungen und Knochenbrüchen als deutliche Spuren der Unfälle, der hier ins Bild gesetzt wird. Während der Bildfundus der *Atrocity Exhibition* weitgehend auf massenmediale Produktionsmechanismen zurückzuführen ist, entspringen die in *Crash* thematisierten Bilder³⁵⁴, vor allem die Fotografien, überwiegend privaten Bildproduktionen

³⁵² The Atrocity Exhibition, S. 110.

³⁵³ Ballhausen, Thomas/Edlinger, Thomas: Nachwort – Liebe und Napalm (2008), S. 229.

³⁵⁴ Die Fernsehlandschaft stellt ein wichtiges erzählerisches Setting dar: James wird als Produzent für

und -praktiken; zudem wird mit ihnen ungleich stärker *verfahren*, sie sind Gebrauchsobjekte, derer sich die ProtagonistInnen, allen voran Vaughan, bedienen. Fotografie und Film sind eingebunden in die Dokumentation der Geschehnisse, sie sind für das Voranschreiten der Geschichte unabdingbar und bewirken eine Strukturierung der Abläufe.

Für die Analyse von *Crash* wurde eine andere Vorgehensweise gewählt als bei den Betrachtungen zur *Atrocity Exhibition*. Auch hier richtet sich im Sinne des Gesamtprojekts die Aufmerksamkeit zwar auf die erzählten Bildkonfigurationen respektive deren Körperdarstellungen, jedoch wird ihrer Analyse eine Skizzierung allgemeiner erzählter Körperlichkeit vorangestellt, um im Anschluss die Vergleichsmomente des Körpers *vor* und des Körpers *im* Bild verdeutlichen zu können.

3.2.1 Figurendarstellung

Die folgende Annäherung an die Figurenkonzeption fokussiert auf James, Vaughan, Dr. Helen Remington, Catherine und Gabrielle.

In der Konsequenz der Erzählhaltung ist der Körper des Protagonisten James derjenige, über dessen Erscheinungsbild vergleichsweise am wenigsten zu sagen ist. Weder Körperbau noch Haarfarbe noch Kleidung oder charakteristische Bewegungsmerkmale werden ausführlich beschrieben. Informationen sein Äußeres betreffend erscheinen dennoch an einigen wenigen Stellen, wobei jene sich hauptsächlich auf die Konsequenzen des Unfalls, sprich die erlittenen Verletzungen, beziehen. Neben dem Außenblick, der sich im zehnten Kapitel im Studium der Fotografien manifestiert, ist es vor allem der Krankenhausaufenthalt, währenddessen sich der Blick des Protagonisten auf den eigenen Körper richtet. Mit Hilfe des Spiegels seiner Frau erkundet James dabei zunächst sein verändertes Gesicht:

The severed nerve in my scalp had fractionally lowered my right eyebrow, a built-in eye-patch that seemed to conceal my new character from myself. This market tilt was evident in everything around me. I stared at my pale, mannequin-like face, trying to read its lines. The smooth skin almost belonged to someone in a science-fiction film, stepping out of his capsule after an immense inward journey on the overlit soil of an unfamiliar planet. At any

Werbefilme vorgestellt, dessen aktuelles Projekt es ist, Elizabeth Taylor für einen Autowerbespot zu gewinnen. Antagonist Vaughan, der besonders aktiv/exponiert als Bildproduzent hervortritt, wird als ehemaliger Fernsehwissenschaftler vorgestellt. Doch zeigt eine Bestandsaufnahme der erzählten Bildkonfigurationen des Romans, dass Fernsehbilder nur marginal eine Rolle spielen.

moment the skys might slide...³⁵⁵

Der verletzte Nerv unter meiner Kopfhaut hatte meine rechte Augenbraue gesenkt, eine eingebaute Augenklappe, die meinen neuen Charakter vor mir zu verbergen schien. Ich betrachtete mein bleiches, mannequinähnliches Gesicht und bemühte mich, seine Falten zu deuten. Die glatte Haut gehörte fast einem Science-fiction-Schauspieler, der nach einer ausgedehnten Reise am der sonnigen Oberfläche eines fremden Planetens aus seiner Raumkapsel herauskommt. Jeden Augenblick konnte sich der Himmel teilen...³⁵⁶

Deutlich erscheint hier der Eindruck eines fundamentalen charakterlichen Wandels, den der Autounfall herbeigeführt hat und der zugleich mit dem veränderten Äußeren korrespondiert.

Die Assoziation, die die Folgen des verletzten Nervs mit dem Anschein einer eingebauten Augenklappe verknüpft, organische mit anorganischer Materie verbindet, hebt die Empfindung der Fremdheit der eigenen Erscheinung hervor. Gleichzeitig ist dieses temporäre körperliche Merkmal der markanteste Hinweis auf eine individuelle Physiognomie; zwar suggeriert die Formulierung des mannequinartigen Gesichts das gute Aussehen des Protagonisten, es ist zugleich aber die einzige Stelle im Text, an der eine ästhetische Wertung sein Äußeres betreffend vorzufinden ist. Interessant erscheint noch, dass die Betrachtung des eigenen Erscheinungsbildes in die Skizzierung einer filmischen Fantasie abgeleitet, womit die eigene Person in ein inszeniertes Setting hineinimaginiert³⁵⁷ wird und dadurch erneut entrückt erscheint. An einer anderen Stelle der Krankenhausszene registriert James aufmerksam die abgeschlagene Haut um das Schlüsselbein herum und Blutergüsse auf der Brust³⁵⁸. Diese Verletzungen werden in direkten Bezug zu den Bestandteilen des Autoinneren gesetzt, mit denen der Körper während des Unfalls zusammenstieß. Punktuell wird somit der Unfallvorgang nachvollzogen und im Anschluss durch einen Vergleich zwischen den sich verändernden Farbschattierungen der Prellungen mit dem Umspritzen einer Autokarosserie eine Parallelisierung von menschlichem Körper und metallener Substanz beschworen. Zugleich dienen die körperlichen Male gewissermaßen als Koordinaten für die Konstituierung des Automobils, dem dadurch beinahe ein identitätsähnlicher Status zugesprochen wird:

As I looked down at myself I realized that the precise make and model-year of my car could have been reconstructed by an automobile engineer from the pattern of my wounds.

³⁵⁵ Crash, S. 25.

³⁵⁶ Crash, dt. Übers. S. 56.

³⁵⁷ Hier findet sich bereits eine Evokation des Filmischen im Sinne Rajewskys Terminologie.

³⁵⁸ Crash, S.18.

The layout of the instrument panel, like the profile of the steering wheel bruised into my chest, was inset on my knees and shinbones.³⁵⁹

Wenn ich an mir hinabsah, wurde mir klar, daß ein Automechaniker aus der Anordnung meiner Verletzungen Baujahr und Modell meines Wagens hätte rekonstruieren können. Die Instrumente des Armaturenbretts hatten sich, wie auch der Abdruck des Lenkrads, deutlich in meine Brust eingegraben, die Stellung von Gaspedal und Bremse war anhand der Verletzungen meiner Knie und Schienbeine zu ersehen.³⁶⁰

Die Funktion der Haut als „symbolische Fläche zwischen Selbst und Welt“³⁶¹ ist nicht mehr allein eine „verschlossene [...] Schutzschicht“, sondern wird als „permeable Membran“³⁶² präsentiert; ihre Grenzfunktion erscheint durch den Autounfall instabil.³⁶³

The impact of the second collision between my body and the interior compartment of the car was defined in these wounds, like the contours of a woman's body remembered in the responding pressure of one's own skin for a few hours after a sexual act.³⁶⁴

Der Aufprall der zweiten Kollision, zwischen meinem Körper und dem Wageninneren, wurde durch diese Wunden eindeutig definiert, wie auch der nachhaltige Druck der Konturen eines Frauenkörpers noch einige Stunden nach dem Geschlechtsakt auf der eigenen Haut zu spüren ist.³⁶⁵

Auch wird hier die sexuelle Dimension des Crashes durch eine Gleichsetzung mit dem Geschlechtsakt beschworen: Der Vergleich wird ohne Relativierung vollzogen, der gewaltsame Akt der Kollision somit in gewisser Weise abgemildert, oder umgekehrt der sexuelle Akt in dieselbe Dimension gerückt.

Das Bewusstsein der eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten manifestiert sich besonders in der verminderten Motorik: Bewegung ist nur mit Hilfe einer Krankenschwester möglich, die den Körper zurecht schiebt, was in James die Empfindung weckt, selbst zu einer „huge jointed doll“ zu werden, „one of those elaborate humanoid dummies fitted with every conceivable orifice and pain response.“³⁶⁶ Körpergefühl wird in ein Gefühl der Künstlichkeit übersetzt, zugleich wird allerdings auch die Künstlichkeit umcodiert, indem

³⁵⁹ Crash, S. 18

³⁶⁰ Crash, dt. Übers., S. 45.

³⁶¹ Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt); 2001, Klappentext.

³⁶² Benthien (2001), S.170.

³⁶³ Vgl. zur Haut als primärem identitätsstiftendem Organ aus psychoanalytischer Perspektive auch Anzieu, Didier: Das Haut-Ich. Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 1992, S. 74, wo es heißt: „Man selber zu sein bedeutet erstens, eine eigene Haut zu besitzen, und zweitens, diese Haut als einen Raum zu verwenden, in dem die eigenen Empfindungen geordnet werden können.“

³⁶⁴ Crash, S. 18f.

³⁶⁵ Crash, dt. Übers. S. 39.

³⁶⁶ Crash, S. 28f.

die Charakteristika der Puppe vermenschlicht werden. Die Schmerzen, die der Protagonist im Laufe des Gesundungsprozesses noch verspüren wird, werden hier gewissermaßen als Möglichkeit schon mitgedacht, obgleich sie als sinnliche Einschreibung in den Körper aufgrund der Anästhetika noch nicht präsent sind und somit an dieser Stelle auch nicht als Signifikant der Echt- und Natürlichkeit des Körpers fungieren, sondern als stillgelegte und somit abstrakte Zeichen.³⁶⁷

Vaughans mit exhibitionistischen Zügen versehener Charakter wird, abgesehen von dem den eigentlichen Geschehnissen vorangestellten ersten Kapitel, zunächst rein über sein Äußeres erschlossen. Dabei wird die Markantheit von Körperbau, Händen und Gesichtszügen herausgestrichen. Entscheidendes äußeres Merkmal ist allerdings die narbenüberzogene Gesichtshaut, die zudem noch von einer Pockenkrankheit³⁶⁸ gezeichnet scheint. „Scar tissue around his forehead and mouth“ werden als „residues of some terrifying act of violence“³⁶⁹ gedeutet. Nicht allein die Schilderung des aufmerksamen Blicks des Erzählers unterstreicht die geweblichen Veränderungen der Haut. An einigen Stellen werden darüber hinaus Lichtquellen wie Sonnenlicht³⁷⁰ und Scheinwerfer³⁷¹ erwähnt, die Anomalien³⁷² des Gesichts, bestehend in schorfigem Gewebe und dem sichtbaren Bruch des Nasenbeins, das nur notdürftig wieder gerichtet wurde, illuminieren und geradezu in Szene setzen. Auffällig ist, dass Vaughans Erscheinungsbild keine (direkte) ästhetische Wertung beigelegt wird, so ist nie davon die Rede, dass sein Äußeres dem Erzähler hässlich erscheint. Wohl aber erfolgt, noch bevor die Figuren tatsächlich in Kontakt getreten sind, eine charakterliche Deutung auf Basis des äußerlichen Auftretens:

The scars on his mouth and forehead, the self-cut hair and two missing upper canine gave him a neglected and hostile appearance. The bony knuckles of his wrist projected like

³⁶⁷ Gleichzeitig, so darf nicht ausgeblendet werden, ist die gesamte Narration geprägt von einer melancholischen Spannung, welche die Verarbeitung des erlittenen Unfalltraumas begleitet. Auf die Ausformulierungen dieses psychologischen Aspekts kann hier jedoch nicht weiter eingegangen werden. Vgl. hierzu Baxter (2009), S.115

³⁶⁸ Vgl. hierzu auch die Parallelssetzung der Figur Vaughans mit dem Künstler Andy Warhol, die neben der Faszination für Autounfälle und der Faszination für Elizabeth Taylor auch über die äußerlichen Parallelen wie der weißen, problematischen Haut Bezüge herstellt. Vgl. Beckmann, Karen: Film Falls Apart: *Crash*, *Semen*, and *Pop In*: Grey Room 12, S.9.

³⁶⁹ *Crash*, S. 31.

³⁷⁰ Ebenda, S. 43.

³⁷¹ Ebenda, S. 49.

³⁷² „His lower lip had developed a small ulcer which he had opened by chewing on it. I stared with a peculiar fascination at this miniature orifice, aware of his extending sexual authority over me, an authority partly won by the accident memorialized in the scarred contours of his face and chest.“ *Crash*, S. 120.

manacles from the frayed cuffs of his leather jacket.³⁷³

Die Narben um Mund und Stirn, das selbstgeschnittene Haar und die zwei fehlenden Eckzähne verliehen ihm ein verwahrlostes und feindseliges Äußeres. Seine knorpeligen Fingerknöchel standen wie die Niete seiner abgeschabten Lederjacke hervor.³⁷⁴

Zudem erscheint in Bezug auf Vaughan wichtig, dass in späteren, dezidiert sexuell aufgeladenen Szenen, in denen auch immer wieder die überdeutliche Präsenz seines Geschlechtsteils hervor gestrichen wird, sein scharfer Körpergeruch betont wird, der in Zusammenhang mit dem ungepflegten Äußerlichen einen verwahrlosten Gesamteindruck untermauert. Auch bei Vaughan kartografiert die Narbe den Körper geradezu und bietet im Blick des Protagonisten gleichsam eine Anleitung für zukünftige taktile Berührungen:

The reflected light of Vaughan's headlamps picked out a semi-circle of five scars that surrounded his right nipple, an outline prepared for a hand that would hold his breast.³⁷⁵

Das reflektierte Licht von Vaughans Scheinwerfer erhellte den Halbkreis von fünf Narben um seine rechte Brustwarze, ein vorbereiteter Umriß für jede Hand, die seine Brust umklammern wollte.³⁷⁶

Selbst das Geschlechtsteil von Vaughan weist gemäß James' fasziniertem Blick eine Narbe auf, der sich daraufhin Fragen bezüglich einer gewaltsamen Kollision stellt, welche die Deformierung des Penis hervorgerufen haben könnte. Je mehr James über die Figur Vaughans erfährt, desto deutlicher liest er dessen körperliche Merkmale als Konsequenzen seiner Sexualität und deutet sie zugleich als Orientierungshilfen einer eigenen, sich verändernden Sensibilität.

Bilder, die in Vaughans Appartement aufgehängt sind und durchgängig ihn selbst als Motiv beinhalten, verweisen auf sein obsessives Verhältnis zum eigenen Körper. Auffällig hierbei ist, wie James bemerkt, dass alle Bilder, denen allerdings keine detaillierten Beschreibungen beigelegt werden, aus Vaughans Zeit als Fernsehmoderator vor dem Motorradunfall stammen. Diese scheinen allerdings weniger Dokumente eines melancholischen Erinnerns an die ehemalige Unversehrtheit des eigenen Körpers zu sein, sondern vielmehr durch ihren Kontrast zur Gegenwart die Bedeutung selbiger zu unterstreichen und damit auch die Bedeutung des Wandels der Persönlichkeit zu zementieren.

³⁷³ Crash, S. 49.

³⁷⁴ Crash, dt. Übers. S. 93.

³⁷⁵ Crash, S. 71.

³⁷⁶ Crash, dt. Übers. S. 127

Neben einigen expliziten sexuellen Szenen, erschöpft sich die Beschreibung Helen Remingtons in der Erwähnung ihres attraktiven und intelligent anmutenden Äußeren. Konkret werden ihre breite Stirn und ihr Pony als äußerliche Merkmale angeführt, ihr werden kalte Augen und ein kräftiger Körperbau attestiert.³⁷⁷ Während anfänglich die Trauer über den Verlust ihres Mannes die Figur zu prägen scheint, bejaht auch sie spätestens nach Beginn der Affäre mit James die neuen sexuellen Möglichkeiten, die die Kollision von Körper und Maschine eröffnen. Wie auch in der Beschreibung der Äußerlichkeit der übrigen Personen rücken die sichtbaren Spuren des Unfalls, konkret: eine Narbe im Gesicht, ins Interesse des Erzählers. „[A] seam [...] running from the corner of her right eye to the apex of her mouth“³⁷⁸ fasziniert James dabei besonders und die Haut avanciert auch hier zum Text, wenn dieser auch von einem dezidiert imaginären Narrativ kündigt:

Reading an imaginary biography into this history of the skin, I visualized her as a glamorous but overworked medical student, breaking out of a long adolescence when she qualified as a doctor into a series of uncertain sexual affairs, happily climaxed by a deep emotional and genital union with her engineer husband, each ransacking the other's body like Crusoe stripping his ship.³⁷⁹

Ich las eine imaginäre Biographie in der Geschichte ihrer Haut und stellte sie mir als glamouröse, wenn auch überarbeitete Medizinstudentin vor, die nach Erlangung der Doktorwürde eine überlange Pubertät überwand und sich in eine Reihe unsicherer Liebesaffären stürzte, die glücklicherweise in einer tiefen emotionalen und genitalen Vereinigung mit ihrem Gatten, dem Ingenieur, endeten, ein jeder plünderte den Körper des anderen wie Robinson Crusoe sein sinkendes Schiff.³⁸⁰

Hiernach gleitet die Aufmerksamkeit des Erzählers zurück auf die Narbe, die nunmehr als Markierung der dramatischen Wende im Leben der jungen Frau angesehen wird. Als ein neues Zeichen in Helens Biografie schreibt sie diese fort, wobei James' Spekulationen den Tod ihres Mannes in Zusammenhang mit dem Ende ihrer sexuellen Aktivitäten setzt: „Already the skin picked in a palisade of notches from her lower lip marked the arithmetic of widowhood, the desperate calculation that she would never find another lover.“³⁸¹

Von den bis jetzt vorgestellten Figuren ist es allein Catherine, die den Großteil des Romans körperlich unbeschadet bleibt. Von den Verletzungen ihrer Mitmenschen zeigt sie sich

³⁷⁷ Vgl. Crash, S. 54f.

³⁷⁸ Crash, S. 31f.

³⁷⁹ Ebenda, S. 32.

³⁸⁰ Crash, dt. Übers. S. 66f

³⁸¹ Crash, S. 32

weniger schockiert denn fasziniert. Eine Faszination, die sich, neben dem wieder aufkeimenden Interesse an ihrem Ehemann und ihrer daraus resultierenden Fürsorglichkeit, auch bei ihr in der beinahe obsessiven Konzentration auf das Narbengeflecht des Körpers ihres Mannes niederschlägt. Doch anstatt einer Schilderung der taktilen Empfindung, widmet sich James im Anschluss der Charakterisierung Catherines: emotions- und leblos, „as a sexual exercise doll fitted with a neoprene vagina“³⁸². käme sie ihm mitunter vor. Auch an anderer Stelle wird durch die Betonung ihrer gleichgültigen Akzeptanz jeglichen Geschehens der Frauenkörper in den Bereich des Künstlichen verwiesen. Vor allem die makellose Reinheit, die James als ihn fesselnde Eigenschaft Catherines beschreibt, wirkt hier unglaublich: so erinnert sich der Protagonist an seine Versuche, Spuren des Schmutzes wie Essensresten zwischen den Zähnen oder fäkale Rückstände im Anus beinahe vergeblich gesucht zu haben.³⁸³

At times the porcelain appearance of a face, an over-elaborate make-up like some demonstration model of a beautiful woman's face, had made me suspect that her whole identity was a charade. I tried to visualize the childhood that had created this beautiful young woman, a perfect forgery of an Ingres.³⁸⁴

Manchmal hatte mich das porzellanähnliche Aussehen ihres Gesichts, dessen überreichliches Make-up wie das Vorführmodell eines wunderschönen Frauengesichts wirkte, zu dem Verdacht gebracht, daß ihre gesamte Identität nichts als eine Charade war. Ich versuchte, mir die Kindheit vorzustellen, welche diese wunderschöne junge Frau hervorgebracht hatte, diese perfekte Nachbildung eines Ingres.³⁸⁵

Catherines Schönheit, deren spezifische Attribute sich in Allgemeinplätzen verlieren, erscheint hier als Maskerade, deren Bedeutung der Protagonist genau sowenig deuten kann wie die dahinter liegende Identität. Obwohl mit ihr verheiratet erscheint Catherine dem Protagonisten ohne verbürgten biografischen Hintergrund, oder dieser wird zugunsten einer imaginären Biografie verdrängt. Auch sie fungiert geradezu als Bild einer Frau, das sich in der bloßen Äußerlichkeit erschöpft. Nicht als Modell Jean-Auguste-Dominique Ingres', Portrait- und Historienmaler des 19. Jahrhunderts, sondern vielmehr als Kopie des Bildes deutet James ihre Erscheinung, ein Umstand, der die Ungreifbarkeit ihres psychologischen Profils erneut hervorstreicht. Dieses makellose Antlitz wird erst gegen

³⁸² Crash, S. 38.

³⁸³ Vgl. ebenda, S. 89f.

³⁸⁴ Ebenda, S. 90.

³⁸⁵ Crash, dt. Übers. S. 154.

Ende des Romans in einer gewaltsamen sexuellen Szene³⁸⁶ mit Vaughan angegriffen, der das Äußere betreffend gewissermaßen als Gegenbild zu Catherine gelten kann. Auch wenn ausnahmsweise die Schmerzensschreie des Gewaltopfers Catherine erwähnt werden, ist es weniger das Mitgefühl seiner Frau gegenüber, welches James in dieser Situation beschäftigt, als vielmehr die Deutung der Quetschungen und Prellungen als Ausdruck ihrer wahren Schönheit, welche sich dem Protagonist erst in ihrer Versehrtheit offenbart. Dabei ist es nicht der eigentliche Gewaltakt gegen den weiblichen Körper, sondern die anknüpfende Vorstellung, die körperlichen Male seien die Konsequenzen eines möglichen Autounfalls, der hier gleichsam auf der Haut entworfen wird.

Während die Vereinigung von Auto und menschlichem Körper im Falle Catherines gedanklicher Natur bleibt – sprich, James imaginiert das Zusammentreffen ihrer primären und sekundären Geschlechtsteile an mehreren Stellen, wobei diese Vorstellungen nicht zwangsläufig als Gewaltakt dargestellt werden³⁸⁷ – ist es die Figur Gabrielles, welche in der Logik der Narration nicht allein reizvolles Versprechen der Mensch-Maschine-Amalgamierung bleibt, sondern dieses Versprechen teilweise einlöst.³⁸⁸ Anhand einer fotografischen Bilderfolge, die in Kapitel 3.3.2.1 rekapituliert wird, wird über Gabrielles Erscheinungsbild noch weiteres zu sagen sein; hier sei nur erwähnt, dass der Autounfall radikale Spuren an ihrem Körper hinterlassen, diesen unwiderruflich entstellt hat: ihre Beine sind in ein Stützkorsett gefasst und ihre steife Körperhaltung veranlasst James zu der Vermutung, auch ihre Wirbelsäule werde durch ein Korsett gehalten³⁸⁹. Nicht allein Knochenbrüche sind an ihrem Körper zurückgeblieben, sondern eine tiefe Narbe, die in einem bizarren Höhepunkt der Erzählung von James penetriert wird.³⁹⁰

Neben der Beschreibung der Körper ist es die Schilderung verschiedener Wagentypen, die immer wieder in die Narration eingewoben wird. Wie bereits in Bezug auf die Parallelisierung von James' Hautstruktur und dem metallenen Äußeren eines Wagens angedeutet wurde³⁹¹, findet mitunter eine Personifizierung des Autos statt. Die Erotisierung des Autos steht dabei nicht allein für einen sexuellen Fetisch, sondern nähert das Objekt

³⁸⁶ Vgl. Crash S. 136f.

³⁸⁷ Vgl. Crash S. 90.

³⁸⁸ Vgl. Baxter (2009), S. 122

³⁸⁹ Vgl. Crash S. 74f.

³⁹⁰ Vgl. ebenda S. 146f.

³⁹¹ An anderer Stelle wird Vaughans weiße vernarbte Haut mit „unhealthy and metallic sheen, like the worn vinyl of the car interior“ (Crash S. 70) beschrieben. Auch hier erinnert Organisches an Metallenes, Körper wird in den Bereich des Künstlichen überführt und umgekehrt wird an zahlreichen Stellen geradezu eine Personifizierung des Automobils vollzogen.

gleichzeitig dem organisch Körperlichen an, es erscheint mitunter bedeutsamer als bspw. der Körper der Geliebten Renata. Am deutlichsten, so formuliert es Axel Fischer, wird dies „an der Grenze zwischen Mensch und Technik, der Karosserie, der Außenhaut des Automobils, die mehrfach als ‚cellulose‘ bezeichnet wird, der Baustoff einer Zellwand, wodurch die Vereinigung zwischen Körper und Technik gleichsam metaphorisch erleichtert wird.“³⁹²

Zusammenfassend noch einmal zurück zur Bedeutung der Haut, die auch Lori Parks als „central image in the story“³⁹³ herausstellt, als wesentliches Bild „in the desire to fuse body and technology“³⁹⁴. An einer Stelle der Erzählung mit einer „photographic plate or the still from a newsreel“³⁹⁵ verglichen, ist sie zugleich Zeichen der Erinnerung und Verweis in die Zukunft. Haut avanciert hier zum Bild und zugleich sind die Narben als Text zu verstehen, als verschlüsselte Botschaft, deren Alphabet erst noch erlernt werden muss und zur Konturierung der neuen Sexualität beiträgt, deren Ausformulierung sich durch die gesamte Narration zieht.

Mit der Auflösung der physischen Grenze stehen hier auch die „Vorstellungen des psychischen Schutzes und der Integrität des Selbst“ zur Disposition, die, wie Uwe Gieler anführt, dauerhaft „über die Haut symbolisiert“ werden³⁹⁶. Auch wenn sowohl das Trauma des Crashes³⁹⁷ als auch das Angstgefühl, das die Entfaltung der neuen Sexualität begleitet, immer wieder betont werden, dominiert letztlich der Genuss der Schutzlosigkeit James' Empfinden. Auch die erlittenen Schmerzen fungieren, einmal überwunden, weder als Warnung vor, noch, im Sinne einer masochistischen Begierde, als Anreiz für einen erneuten Crash, sondern verlieren im Verlauf der Narration schlicht an Relevanz.

Problematisch erscheint hierbei die Ausblendung der Schmerzempfindungen der übrigen Figuren; die konsequente Ich-Erzählung breitet James' Wahrnehmung über die Schilderung des übrigen Figurenpersonals, was nicht zuletzt eine feministisch informierte Kritik herausfordert.³⁹⁸ Während Vaughans radikale Handlungen von James nicht nur affirmativ

³⁹² Fischer (1997), S. 73

³⁹³ Parks, Lori: A Vulnerable Body: Negotiation and Transformation through Crash In: Coelsch-Foisner, Sabine (Hrsg.): *Fantastic body transformation in English literature* Heidelberg, (Winter); 2006, S. 204.

³⁹⁴ Ebenda, S. 203.

³⁹⁵ Crash, S. 33.

³⁹⁶ <http://www.lptw.de/archiv/vortrag/2006/gieler.pdf> [04.02.2013]

³⁹⁷ Zur Terminologie des Traumabegriffs vgl. Lieb (2009) S.119.

³⁹⁸ Vgl. hierzu auch Karen Beckmanns Anmerkung, dass – zumindest auf den ersten Blick – die männlichen Protagonisten deutlich charismatischer, selbstbestimmter und nicht zuletzt mit einem „pungent animal magnetism“ ausgestattet sind, den die Frauenfiguren entbehren, deren Beschreibung im Grunde „clichéd,

aufgenommen, sondern sogar als Vorbild für seine eigene Verwandlung gesehen werden können, gestaltet sich eine Deutung der weiblichen Perspektive als ungleich schwieriger. Dennoch ist genannten Frauenfiguren zumindest eine ambivalente Haltung zu attestieren. Die Faszination, welche von den Crahs ausgeht, macht auch vor ihnen nicht halt, wie im Folgenden vor allem anhand der sexuellen Szenarien sichtbar wird. Weder Catherine³⁹⁹ noch Helen Remington noch Gabrielle setzen den Übergriffen etwas entgegen, ihr Verhalten spiegelt eher ein mal mehr und mal weniger williges Annehmen der neuen Sexualität wieder, eine Sexualität, so sei noch einmal betont, die aus einer dezidiert männlichen Perspektive heraus entworfen wird.

Auch wenn die taktile Berührung den Kontakt zwischen den Körpern sowie zwischen Körper und anorganischem Material entscheidend beeinflusst, ist es vor allem der optische Perzeptionsvorgang, durch welchen die Erkundung respektive die Beschreibung der Körper erfolgt. Die Beschreibung fungiert nie allein als neutrale Wiedergabe des Gesehenen, sondern beinhaltet immer auch eine Interpretation und damit eine Offenlegung der Bedeutung des Gesehenen. *Sehen* wird demnach immer auch als Erkenntnisvorgang präsentiert, im Zuge dessen – auch über Einbezug einer imaginativen Ebene – die Körper durchweg in einen sexuellen Kontext gesetzt werden. Die Bedeutung der Deskription wird auch in den folgenden analytischen Schritten immer wieder eine Rolle spielen. So kann vorweg genommen werden, dass auch in jenen Szenerien, in denen konkrete Handlungsabläufe wiedergegeben werden, die Beschreibung diese mitunter dominiert, wodurch der Erzählrhythmus geradezu verlangsamt, ihm eine entrückte, vornehmlich von visuellen Eindrücken beherrschte Atmosphäre verliehen wird. Die Dominanz der Deskription schlägt sich dabei nicht zwangsläufig in einer Erweiterung des Informationspools nieder. Ähnlich der Narration ist die Wiederholung hier ein entscheidendes Element, was auch in Hinblick auf die skizzierten körperlichen Merkmalen der Figuren zu konstatieren ist, die auf einige immer wiederkehrende Aspekte beschränkt bleiben.

dry and diminutive by comparisons“ (S. 96) wirken. Dennoch sei erwähnt, dass Bergmann in ihrer Argumentationslinie an dieser Stelle auf frühere Kritiken zurückgreift, wohingegen sie selbst pointiert eine Auflösung der sexuellen Differenz herausarbeitet und eine feministische Lektüre vorschlägt, die die augenscheinlichen Zuschreibungen zu widerlegen im Stande ist und gleichzeitig einen Ausblick gibt, auf eine Neuformulierung der Problematiken der „male pop-avantgarde“, zu der sie Crash dezidiert zählt. Vgl. Beckmann (2003), S.95 -115.

³⁹⁹ Catherine wird gegen Ende des Romans Ziel von Vaughans Mordanschlägen. Jedoch bedarf es keiner großen Überredungskunst von Seiten James, um sie von ihrem Vorhaben, die Polizei zu informieren, abzuhalten.

3.2.2 Vielfältige Bildproduktionen

Vaughan ist Hersteller unterschiedlicher Bildkonfigurationen, deren Vorkommen in der Narration großteils an seine Figur gebunden sind. Im Folgenden wird diese Bildproduktion zunächst entlang der Chronologie der Ereignisse nachgezeichnet, um sich im Anschluss daran der Fotografie, ihrer Verwendung und Beschreibung zuzuwenden, bevor die Betrachtung der simulierten Unfallfilme, sowie Vaughans collagenartige Fragebögen auf ihre Bedeutung hinsichtlich des Gesamttextes untersucht wird. So geraten jene Stellen in den Fokus, die entweder die konkrete Bildproduktion, das Anfertigen von Filmaufnahmen und Fotografien thematisieren, oder eben Bildkonfigurationen *erschreiben* und *erzählen*.

Bereits im ersten Kapitel wird angezeigt, dass Vaughan Fotografien nicht nur anfertigt, sondern darüber hinaus konkret mit ihnen *verfährt*. Nach dem Tod des Freundes, welcher hier – wie bereits erwähnt – schon vorweggenommen ist, erinnert sich James u.a. an die zahlreichen Collagen, die Vaughan aus unterschiedlichen Bildtypen erstellt hat. Speziell Aufnahmen von Elizabeth Taylor wurden hier wiederholt mit Bildern medizinischer Wunden zusammengeführt.

Nach dieser Einführung tritt die Figur Vaughan bis in das fünfte Kapitel in den Hintergrund und mit ihr auch die Bilder bzw. die Bildproduktion. Vom zweiten bis zum fünften Kapitel sind die Bildnennungen, ganz zu schweigen von konkreten Bildbeschreibungen, spärlich gesät und nur marginal von Bedeutung. Im Vordergrund steht hier die Rekapitulation der Gesundungsphase des Erzählers. Sobald Vaughans erzählerische Relevanz wächst, mehren sich auch jene Textstellen, die sich den Bildern, der Fotografie und Filmaufnahmen widmen. In Kapitel 5 findet die konkrete Bildproduktion durch die Figur Vaughans wieder Einzug in das Geschehen, James selbst sieht sich durch Vaughan und das Okular seiner Kamera⁴⁰⁰ beobachtet. Im nachfolgenden sechsten Kapitel bemerkt James, wie Vaughan einen Unfall mit einer Polaroidkamera fotografiert⁴⁰¹. Daneben entsteht durch die Schilderung James' ein Überblick über die technischen Utensilien, die Vaughan auf seinen Streifzügen begleiten und die auf dem Beifahrersitz seines Autos verstreut sind. Die fotografische Ausrüstung umfasst Kameras, ein Stativ, einen Karton voller Blitzwürfel sowie eine Filmkamera, die am Armaturenbrett angebracht ist.⁴⁰² Vaughan, so erfahren wir in Kapitel 9, organisiert und inszeniert illegale

⁴⁰⁰ Vgl. Crash, S. 43.

⁴⁰¹ Vgl. ebenda, S. 48.

⁴⁰² Vgl. ebenda, S. 48.

Auto-Crashes, Nachbildungen tatsächlicher Verkehrsunfälle und veranlasst die Aufzeichnung der Ereignisse mit der Filmkamera; er ist insofern in zweifacher Hinsicht als Regisseur zu charakterisieren⁴⁰³. Kapitel 10, 13 und 14 sind, wie im anschließenden Analyseschritt gezeigt wird, für die vorliegende Fragestellung zentral. Im zehnten Kapitel präsentiert Vaughan James Teile seiner Fotografiesammlungen samt Album. Innerhalb dieses Textabschnitts werden keine Fotografien *angefertigt*, vielmehr wird mit bereits vorhandenen *verfahren* und darüber hinaus textstrategisch eine punktuell detailliertere Visualität der Bilder hervorgebracht. Letzteres ist ein Novum der Narration, bleibt doch an jenen Stellen, welche (bis dato) die aktive Bildproduktion erzählen, die genuine Visualität der Bilder weitgehend vage. Zwar ist die Motivik über die Erzählung James' greifbar, nicht aber das Bild selber. Ähnlich dem zehnten Kapitel, wird das visuelle Moment erneut in Kapitel 13 beschworen, welches von der gemeinschaftlichen Betrachtung von Zeitlupenaufnahmen handelt sowie dem 14. Kapitel, das sich den von Vaughan erstellten Fragebögen samt illustrierenden Zeitungsausschnitten widmet. Auch hier ist der Herstellungsprozess der thematisierten Bildkonfigurationen längst abgeschlossen. Es kann somit eine Unterscheidung zwischen der konkreten erzählten *Bildproduktion* und *Bildnutzung* getroffen werden. Während erstere zu einem großen Teil ohne Bildbeschreibung vonstatten geht, die auch nicht zu einem späteren Zeitpunkt nachgereicht wird, schließt letztere oftmals die Bildbeschreibung mit ein. Dieses Muster wird bis ans Ende des Romans durchgehalten. Allgemein lässt sich des Weiteren festhalten, dass in den drei letztgenannten Kapiteln das Bildvorkommen am dichtesten ist, gleichzeitig bilden sie auch ca. die Mitte des Romans, sind also auch im Textverlauf zentral gesetzt. Im weiteren Verlauf geht die narrative Präsenz der Bildmedien wieder merklich zurück; die Betrachtung der Bilder hat allerdings ihre deutlichen Spuren in der Imaginationswelt des Protagonisten hinterlassen, was noch genauer zu untersuchen sein wird.

Es bleibt anzumerken, dass Vaughans Fotografieproduktion professionalisiert ist: Abzüge und Vergrößerungen werden in einem Fotolabor und mit Hilfe eines Vergrößerungsapparates⁴⁰⁴ von ihm selbst hergestellt. Sein Fotografieren ist zielgerichtet – er hört sogar den Polizei- und Krankenwagenfunk auf Ereignisse im Straßenverkehr ab – und als rücksichtslos, beinahe gewaltsam zu beschreiben, er halte die Kamera wie eine Waffe.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Vgl. Crash, S. 66ff.

⁴⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 76.

⁴⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 48.

Vor allem in seiner Jagd auf Bilder von Elizabeth Taylor, die er, in der Hoffnung ein – für seine Zwecke – optimales Foto zu erzielen, beinahe wahllos zu fotografieren scheint, erinnert seine Figur in Zügen an die eines Paparazzo. Diese Analogiesetzung stößt jedoch zugleich an Grenzen, so stehen – im Gegensatz zum Paparazzo – keine ökonomischen Gründe hinter der Bildproduktion. Die Obsession konzentriert sich darüber hinaus vor allem auf eine einzige Prominente (Elizabeth Taylor); der übrige Bilderpool ist breit gefächert und erstreckt sich von Aufnahmen anonymer Personen, an denen ihn spezifische physiognomische Merkmale zu reizen scheinen, über entfernte und nähere Bekannte und natürlich Unfallopfer, die unterschiedlich stark in einer persönlichen Beziehung zu Vaughan stehen.

In den folgenden Analyseschritten geht es nun darum, jene Textstellen zu beleuchten, an denen auf der Handlungsebene konkret mit Bildern *verfahren* wird und die sie im Zuge dessen in ihrer Materialität und Visualität *beschreiben* und somit *erzählen*. Die Bildbeschreibungen sind naturgemäß an die Bildbetrachtung des erzählenden Protagonisten geknüpft. Sobald sein Blick auf Fotografien beziehungsweise Film fällt, übermittelt er – unterschiedlich ausführlich – das Gesehene. Die auf diese Weise vergegenwärtigten Fotografien erscheinen dabei fast vollständig eingefasst in Sammlungen, in das eben erwähnte fotografische Album sowie die mit zahlreichen Bildern versehenen Fragebögen. Wie schon in den Betrachtungen zu *The Atrocity Exhibition* findet demnach eine analytische Doppelbewegung statt: so soll die *histoire*, das heißt die Einbindung der bildlichen Körperdarstellungen, auf der Handlungsebene ebenso betrachtet werden, wie das *wie* der Bild- respektive Körperbeschreibung; letztere schließen auch immer den Körper *vor* dem Bild mit ein, dessen literarische Gestaltung jeweils im Anschluss an die einzelnen Bildkonfigurationen zu diesen in Bezug gesetzt wird.

3.2.2.1 Das Fotoalbum

Zunächst eine inhaltliche Verortung: Nach an einer missglückte Unfallnachstellung bringen James und Helen Remington den Stuntman Seagrave nach einem kurzen Aufenthalt im Krankenhaus nach Hause, wo er auch auf Vera Seagrave und Gabrielle trifft. Nach mehreren ironischen Wortwechselln, die um zukünftige Unfallprojekten kreisen, führt Vaughan James in sein Fotolabor und berichtet ihm von seinem aktuellen Projekt, der Konzeption einer Fernsehserie, zu der nähere Informationen allerdings ausbleiben. In der Mitte des Raumes stehend, betrachtet James hunderte von Fotografien, die entweder auf

dem Boden verstreut oder an die Wände geklebt sind. Die Zimmersituation wirkt chaotisch, dennoch wohnt ihr bereits ein gewisses Ordnungsschema inne: die Bilder am Boden können als fotografischer Überschuss begriffen werden, Bilder, die den Auswahlkriterien ihres Schöpfers nicht entsprochen haben. Den Fotografien an der Wand hingegen wird aufgrund ihrer Position im Raum eine größere Bedeutung zugesprochen, sie wurden *ausgewählt*. Auffällig ist, dass James' Erzählung sich den Bildern an der Wand nicht näher widmet, sondern seinen Blick über den fotografischen Abfall gleiten lässt. Die größte Aufmerksamkeit liegt jedoch auf jenem ledergebundenen Album, das James von Vaughan überreicht bekommt und das die in ihm befindlichen Bilder als engster Selektionsrahmen⁴⁰⁶ in gewisser Weise an die Spitze der Bildhierarchie der vorliegenden Szenerie setzt.

Das Album ist den beschriebenen Bildern eine Organisationsform⁴⁰⁷: zwar bewahren die Fotografien in seinem Kontext ihre ikonographische Eigenständigkeit, zugleich werden sie jedoch zu narrativen Bausteinen eines größeren, übergeordneten visuell-erzählerischen Zusammenhangs. Sowohl Simultanität als auch Linearität sind dem Album eigen. Die Simultanität des Sehens, die bereits der Betrachtung eines einzelnen Bildes innewohnt, führt sich fort bei der Betrachtung einer einzelnen Albumseite, insofern immer mehrere Bilder gleichzeitig erblickt werden.⁴⁰⁸ Gleichzeitig prädisponiert die dem Buch nachempfundene materielle Form des Albums den lesenden Konsum der Bilderfolgen.

Im Folgenden wird somit nicht nur die Schilderung der Einzelbilder und deren Körperbezug interessieren sondern auch die unterschiedlichen visuell-narrativen Stränge, die sich durch die additive Struktur des Albums, durch die Anordnung respektive Abfolge der Fotografien ergeben. Von Interesse wird dabei sein, an welchen Stellen der erzählte

⁴⁰⁶ Die Selektivität, die per se schon im Wesen der Fotografie angelegt ist, etwa durch Wahl des Bildmotivs oder auch der durch die technischen Bedingungen resultierende Form und Begrenzungen des Bildes, wird im Album weitergeführt. Dem Anlegen eines jeden Albums geht ein Selektionsprozess voraus, an dessen Ende jene Fotografien Einzug in das Album finden, die den spezifischen – und durchaus variablen – Auswahlkriterien zu Grunde liegen. Dabei ist eine solche Wahl nie unumstößlich, Bilder können ausgetauscht, Bildabfolgen umgestellt oder ergänzt werden. Der Zeitraum eines solchen Prozesses ist selber nicht zwangsläufig eingeschränkt – im Gegensatz zum Moment des Abdrückens, er kann sowohl sukzessive als auch punktuell erfolgen.

⁴⁰⁷ Vgl. Kramer, Anke/Pelz, Annegret: Album: Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen (Wallstein); 2013, S. 12f.

⁴⁰⁸ Vgl. auch Raab, Jürgen: Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 37 (2012), S. 121-142, besonders „[I]n der Anschauung sieht das Auge die Ganzheit einer Bildkomposition zusammen mit den dynamischen Wechselbeziehungen seiner Teilelemente, über die das Zugleich des Sinnganzen wiederum erst erfassbar wird.“ S. 128.

Blick des Protagonisten Aufmerksamkeitsschwerpunkte setzt und wo Aussparungen zu erkennen sind. Zunächst geht es um jene Bilderfolge, welche thematisch um den Unfall und die Rehabilitationsversuche Gabrielles kreist und die von James explizit am Anfang des Albums verortet wird. Die zweite Bilderfolge, so erfährt man nach der Schilderung der ersten, besteht aus einer Bestandsaufnahme⁴⁰⁹ James' eigenen Unfalls und bildet den Schluss des Albums.⁴¹⁰

Gabrielle

Gabrielle, die im Rahmen des zehnten Kapitels erstmals Erwähnung in der Narration findet und die aufgrund einer bizarren sexuellen Begegnung mit dem Protagonisten später noch eine Rolle spielen wird, ist also die erste thematische Bildfolge respektive die erste Teilerzählung des Albums gewidmet. „The first thirty pages recorded the crash, hospitalization and post-recuperative romance of the young social worker, Gabrielle“⁴¹¹, mit diesen Worten stellt James der eigentlichen Alumbetrachtung eine Art Kurzzusammenfassung voran. Diese wird an die Ebene der erzählten Zeit rückgebunden, indem Gabrielle als jene Figur präsentiert wird, „who was at that moment sitting on the sofa in Seagrave's sitting-room and rolling the cigarettes which they were smoking“⁴¹². Im Anschluss springt James' Bericht wieder zum Album und zu eben jenem Unfall, dessen Spuren Gabrielles Körper gezeichnet haben und der nun anhand der Fotografien fragmentarisch rekapituliert wird. „By coincidence, her small sports car had collided with an airline bus at the entry to the airport underpass not far from the site of my own accident“⁴¹³, lässt uns der Erzähler wissen, ohne jedoch die Herkunft dieser Informationen preiszugeben. Diese könnten dem Album innewohnen, etwa in textueller Form eines Kurzberichtes, aus den vorliegenden Bildern ableitbar oder aber auf eine Erklärung Vaughans zurückzuführen sein.

Es folgt die erste Bildbeschreibung, welche allerdings nicht direkt als solche zu erkennen ist: „Her sharp-jawed face, its skin beginnin to sag like the first slide of an avalanche, lay

⁴⁰⁹ Vgl. Crash, S. 80f.

⁴¹⁰ „The last part“ heißt es wörtlich und die Formulierung erscheint insofern seltsam, als dass in der somit das Gegensatzpaar der erste und der Letzte und nicht etwa der erste und der zweite genannt wird, was wiederum Raum für die Spekulation eröffnet, dass die beiden Erzählungen nicht etwa die einzigen des Albums, sondern vielmehr die einzigen von James beschriebenen Bilderfolgen darstellen.

⁴¹¹ Crash, S. 77.

⁴¹² Ebenda.

⁴¹³ Ebenda.

back against the oil-smearred seat“⁴¹⁴ Bis zur Positionsangabe des Gesichts wirkt dessen Beschreibung – auch in Anbetracht der Tatsache, dass zuvor nicht eindeutig von der Bildhaftigkeit des Gesehenen die Rede war – an die eher allgemein gehaltenen vorangehenden Angaben angeschlossen und ist somit zumindest nicht eindeutig einer Bildbeschreibung zuzuordnen. *Explizit* wird das fotografische Bild erst einen Satz später aufgerufen:

In the foreground of the first photograph a fireman with cutting equipment was severing the right-hand windshield pillar. The young woman’s injuries were not yet apparent. Her expressionless face looked up at the fireman as he held his torch, almost as if waiting for some bizarre sexual assault.⁴¹⁵

Im Vordergrund der ersten Fotografie machte sich ein Feuerwehrmann mit Schneidebrenner an der rechten Strebe der Windschutzscheibeneinfassung zu schaffen. Die Verletzungen der jungen Frau waren noch nicht zu erkennen. Ihr ausdrucksloses Gesicht betrachtete den aufrecht stehenden Feuerwehrmann mit dem Schneidebrenner, als würde sie jeden Augenblick mit einem bizarren sexuellen Angriff rechnen.⁴¹⁶

Punktuell wird hier die Bildkomposition der Fotografie dargelegt, allerdings entsteht eine eigentümliche Kluft zwischen der Genauigkeit der Angabe zum Bildvordergrund und den fehlenden Informationen bezüglich des Hintergrunds: irritierende Konkretheit, wie etwa der Information über die rechte Strebe trifft auf die mangelnde Ausgestaltung der übrigen Bilddetails. Ebenso erweist sich die Schilderung des räumlichen Verhältnisses der einzelnen Bildelemente zueinander als eingeschränkt. Die Position des verletzten Körpers bleibt somit in bildkompositorischer Hinsicht vage, ist thematisch – im Sinne der Gewichtung der Romannarration – aber zentral gesetzt. In diesem ersten Beispiel erzeugt somit nicht allein die exponierte Stellung im Bildgefüge den Fokus auf den Körper sondern der Blick des betrachtenden Erzählers.

Interessant erscheint hier außerdem die Vorwegnahme der Verletzungen des Gesichts, welche sich hier noch nicht bildlich identifizieren lassen, jedoch im Wissenshorizont des Erzählers liegen. Diese Unsichtbarkeit der Verwundungen könnte auf die Bildqualität zurückgeführt werden, auf Unschärfe oder laienhafte Fokussierung der Kameraeinstellung. Oder aber, wie der nächste Abschnitt nahe legt, auf den Umstand, dass die Verletzungen eben keine Schnittwunden oder dergleichen sind, die sofort in der Hautstruktur sichtbar sind, sondern eher Quetschungen und Prellungen, deren Ausmaß erst (nach Ablauf) einer

⁴¹⁴ Crash, S. 77.

⁴¹⁵ Ebenda.

⁴¹⁶ Crash, dt. Übers. S. 135.

gewissen Zeitspanne zu beobachten sind:

In the later photographs the bruises that were to mask her face began to appear, like the outlines of the second personality, a preview of the hidden faces of her psyche which would have emerged only in late middle age.⁴¹⁷

Auf späteren Fotos kamen die Blutergüsse langsam zum Vorschein, die ihr Gesicht allmählich Form annehmende zweite Persönlichkeit überzogen, einer Vorschau auf das verborgene Gesicht ihrer Psyche, das sich erst in mittleren Jahren offenbart haben würde.⁴¹⁸

Deutlich wird hier zunächst noch einmal, dass es sich um eine Bilderfolge handelt, eine Serie. Nahe liegt, dass diese von ein und derselben Filmrolle stammt, auch, dass sie einer chronologischen Reihung unterliegt wird durch die Schilderung des körperlichen Prozesses unterstützt.

Die Erzählung erhöht an dieser Stelle ihr Tempo: während das erste Foto noch in seiner Singularität beschrieben wurde, verschwimmen die Einzelbilder hier, erscheinen in ihrer Materialität und genuinen Visualität nicht mehr erwähnenswert und dienen vielmehr zur Unterstützung des Gedankengangs James', welcher sich in der Antizipation zukünftiger Entwicklungen als bizarrer Prophet versucht. Bereits der ersten Fotografiebeschreibung wurden an die Feststellung der fehlenden Mimik, der Ausdruckslosigkeit des Gesichts, Gedanken geknüpft, die nicht auf bildimmanent verbürgte Informationen zurückgeführt werden konnten. Die Erwartung des „bizarre sexual assault“ resultierte aus den Spekulationen James', die etwas in das Bild bzw. in das Gesicht *hineinlesen*. Während diese Mutmaßungen noch im Konjunktiv formuliert waren, sind sie in Hinblick auf das zweite Bild im Ton der gesicherten Vorwegnahme zukünftiger Geschehnisse überliefert.⁴¹⁹

Jene Bilddetails, die James' Aufmerksamkeit besonders fesseln, werden dezidiert von ihm hervorgehoben: „I was struck by the prim lines these bruises formed around her broad mouth“ heißt es dort, „[t]hese morbid depressions were like those of a self-centered spinster with a history of unhappy affairs“⁴²⁰. James' Blick eignet sich Gabrielles Körper an, fokussiert auf ein im Bild aufscheinendes körperliches Detail und vergrößert es durch die sprachliche Erwähnung, ohne dass bspw. die Verfahrenstechnik des Close-Ups

⁴¹⁷ Crash, S. 77.

⁴¹⁸ Crash, dt. Übers. S. 135.

⁴¹⁹ Auch wenn durch die Gedankengänge und Imaginationseinschübe des Erzählers immer wieder die Subjektivität der Beschreibungen betont wird, erinnert der Sprachgebrauch in seiner Distanziertheit und vermeintlichen Kühle an den Wissenschaftsduktus, der bereits in der TAE dominant war, hier in den privaten Wortschatz des Protagonisten einfließt.

⁴²⁰ Crash, S. 77.

tatsächlich von der Bildfokussierung selbst abgeleitet werden kann. Der Körper im Bild dient hier als Imaginationsgrundlage. Individuelle physiognomische Spezifika werden zu Markierungen einer Geschichte, die aber nicht etwa als verbürgt biografisch, sondern als Resultat der Fantasie des Betrachters anzusehen ist.⁴²¹

Die Visualität der Fotografien erfolgt durchaus aufgrund der deskriptiven Textanteile, der Text gleitet hiernach immer wieder von der eigentlichen Bildbeschreibung in interpretatorische Ausführungen, Vermutungen und assoziative bzw. imaginative Gedankengänge ab; die Vorstellungsbilder des Protagonisten wirken der Konzentration auf das materielle Bildsujet geradezu entgegen. Zwar werden auch im Folgenden noch hier und da erzählerische Spots auf etwaige Bilddetails gerichtet, jedoch werden Einzelbilder zusammengefasst, wodurch naturgemäß die konkreten Bildkompositionen kaum nachvollziehbar sind und diffus wirken. Die einzelnen Bilder scheinen nahtlos ineinander überzugehen, sodass die narrative Erschließung der Fotografien deren materielle Autonomie nivelliert und beinahe den Eindruck des *bewegten* Bildes erzeugt:

The next pictures showed her being lifted from the car, her white skirt heavy with blood. Her face leaned emptily against the arm of a fireman raising her from the bloody basin of driving seat like some insane cultist in the American South baptized in a front of a lamb's blood. A hatless police driver held one handle of the stretcher, his square jaw pushed to one side by her left thigh. Between these two was the darkening triangle of her crotch.⁴²²

Die nächsten Bilder zeigten, wie sie aus dem Auto gehoben wurde, ihre Bluse war blutgetränkt. Ihr Gesicht hatte sie ausdruckslos gegen den Oberarm des Feuerwehrmanns gepreßt, der ihren Körper wie ein Sektenangehöriger im amerikanischen Süden vom blutigen See des Vordersitzes aufnahm, als würde er im Blut eines Opferlammes einen obskuren Gottesdienst abhalten. Ein Polizist ohne Mütze hielt einen Griff der Trage fest, sein kantiger Kiefer wurde von ihrem linken Oberschenkel beiseite gedrückt. Zwischen den Schenkeln konnte man das dunkle Dreieck ihrer Scham erkennen.⁴²³

Neben der punktuellen Motivbeschreibung evozieren die anschließenden Vergleiche abermals weitere Bilder, die jene materiellen vorhandenen geradezu imaginativ und somit auch visuell erweitern. Die erneute Erwähnung der mimischen Ausdruckslosigkeit Gabrielles verstärkt den Eindruck ihrer Passivität. Ihre durch den Unfall erzwungene Bewegungslosigkeit, die sie in die Abhängigkeit der Helfer drängt, wird durch die Fixierung des Körpers im Bild noch verstärkt.

⁴²¹ Blutergüsse und Wundmale sähen aus „as if these lovers had beaten her out of an increasingly abstracted despair with series of grotesque implements.“ Crash, S. 77f.

⁴²² Ebenda, S. 78.

⁴²³ Crash, dt. Übers. S. 136f.

Auf den letzten Fotos, so wird übermittelt, ist Gabrielle zunächst in einem verchromten Rollstuhl zu sehen, der entweder von einem Freund geschoben oder von ihr selbst durch die Krankenhausflure bewegt wird, bis sie schließlich erste Fahrstunden in einem behindertengerechten Auto erhält: „As she pondered the complex, treadle-operated brakes and gear changes I realized the extent to which this tragically injured young woman had been transformed during her recovery from the accident“⁴²⁴, resümiert James über das Gesehene. Die Betonungen der tragischen Dimension der Ereignisse ist die erste emotionale Kommentierung der Geschehnisse im Zuge der Alumbetrachtung und hebt zugleich die Ambivalenz des Erzählers hervor, die auch in Hinblick auf seine eigenen Erfahrungen den Roman durchwirkt; wie hier changiert James’ Haltung auch im übrigen Romanzusammenhang zwischen Entsetzen, Angst und Faszination, wobei letztere seine Gefühlswelt immer deutlicher dominiert. In Bezug auf die Fotografieschilderungen bleibt es bei diesem einen empathischen Einschub, an den sich direkt wieder imaginative Weiterführungen und Schlussfolgerungen des Protagonisten anschließen: die konventionelle, junge Frau, die auf den ersten Fotografien zu sehen war, durchlaufe im Unfall eine Metamorphose; neu geboren innerhalb der „breaking contours of her crushed sportscar“⁴²⁵, so behauptet James. Jene sei zuvor ahnungslos bezüglich ihres wahren sexuellen Charakters gewesen, den erst der Unfall zum Vorschein gebracht habe. „Three months later, sitting beside her physiotherapy instructor in her new invalid car, she held the chromeo treadles in her strong fingers as if they were extension of her clitoris“⁴²⁶ heißt es weiter, eine komisch-groteske Adaption der McLuhanschen Interpretation von Medien als Erweiterungen und Verlängerungen des menschlichen Körpers.⁴²⁷ Die Passivität Gabrielles in den Anfangsbildern weicht nicht nur ihrer wiedererlangten Bewegungsfreiheit, ihr steigendes Handlungsvermögen manifestiert sich auch in ihrem steigenden sexuellen Bewusstsein. Sie scheint sich, so suggeriert die folgende Bildbeschreibung, bewusst den frivolen Blicken ihres Therapeuten auszusetzen:

Her knowing eyes seemed well aware that the space between her crippled legs was constantly within the gaze of this muscled young man. His eyes roved among the damp

⁴²⁴ Crash, S. 78.

⁴²⁵ Ebenda, S. 79.

⁴²⁶ Ebenda. Anm.: Die relativ genaue Angabe der Zeitspanne von 3 Monaten verwundert insofern, als dass im gesamten Album keine Bildunterschriften vorzukommen scheinen, die eine derartige Information vermitteln könnten

⁴²⁷ Vgl. McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Düsseldorf (Econ); 1992, S. 17 ff. sowie S. 57ff.

moor of her pubis as she moved the gear lever through its cage.⁴²⁸

Ihre wissenden Augen schienen sich durchaus darüber im Klaren zu sein, daß das Dreieck ihrer Genitalien ständig vor dem muskulösen jungen Mann entblößt war. Seine Augen weideten sich an der feuchten Spalte ihrer Vagina, während sie den Schalthebel der Gangschaltung bediente.⁴²⁹

Ausgehend von dieser bildimmanenten Beobachtung schließt James seine Gedankengänge zur Bedeutung des Gesehenen an. Der „crushed body of her sportscar“, stellt er fest,

had turned her into a creature of free and pervers sexuality, releasing within its twisted bulkheads and leagin engine coolant all the deciant poissibilities of her sex. Her crippled thighs and wasted calf muscles were models for fascinating perversity.⁴³⁰

hatte sie in ein Geschöpf mit entfesselter und perverser Sexualität verwandelt und innerhalb seiner zusammengedrückten Kotflügel und ausströmenden Kühlerflüssigkeit alle Möglichkeiten ihrer Sexualität freigesetzt. Ihre verkrüppelten Schenkel und unnützen Beckenmuskeln wurden Modelle faszinierender Perversionen.⁴³¹

Gabrielles Metamorphose aufgrund des Autounfalls wird hier erneut geradezu euphorisch beschworen. Nicht nur ihr menschlicher Körper rückt in den Fokus der Überlegungen, sondern auch die Spuren, die der Unfall *am Auto* hinterlassen hat, das ebenfalls als Körper beschrieben wird. Mensch und Ding werden auch hier sprachlich parallelisiert: so erinnert die Schilderung der Verformung der Karosserie an die vorangehende Beschreibung des verletzten Körpers; die ausgeronnene Kühlerflüssigkeit kann mit dem zuvor erwähnten erregten Geschlechtsteil Gabrielles gleichgesetzt werden. In jedem Fall wird das Auto als Verwandlungsraum gedeutet, als geradezu mystischer Ort, dessen Kraft erst durch das Ereignis des Crashes zur Entfaltung kommt. Auffällig ist des Weiteren, dass die Transformation Gabrielles hier mehrere Ebenen berührt. Zunächst ist es die gewaltsame Veränderung ihrer körperlichen Substanz, von der aus der Erzähler einen inneren Wandel ableitet, der ihre psychische Verfasstheit, ihr Bewusstsein betrifft. Im zuletzt zitierten Satz avanciert der Körper *im* Bild im Auge des Betrachters darüber hinaus zu einem bizarren Zeichensystem. Diese Semantisierung des Körpers reduziert selbigen erneut auf seine physische Substanz, Gabrielles Schenkel und Becken erscheinen *für* James *als* Modelle von Perversionen, sie werden zum (visuellen) Material eines sexuellen Konzeptes.

„As she peered through the window at Vaughan’s camera her canny eyes were clearly

⁴²⁸ Crash, S. 79.

⁴²⁹ Crash, dt. Übers. S. 138.

⁴³⁰ Crash, S. 79.

⁴³¹ Crash, dt. Übers. S. 138.

aware of his real interest in her“⁴³², lautet die nachfolgende Stelle und suggeriert somit wiederum das Vorhandensein einer Interaktion zwischen Fotograf, Kamera und Bildobjekt.⁴³³ Dadurch wird Gabrielle aus der Passivität gelöst und als Mitwisserin und freiwillige Teilnehmerin der Szenerie gedeutet. Die fotografische Pose der jungen Frau avanciert für den Erzähler zu einer souveränen Handlung. Die anschließenden Ausführungen James’ werden jedenfalls im bekannten interpretativen und assoziativen Stil fortgesetzt:

The posture of her hands on the steering wheel and accelerator treadle, the unhealthy fingers pointing back towards her breasts, were elements in some stylized masturbatory rite. Her strong face with its unmatching planes seemed to mimic the deformed panels of the car, almost as if she consciously realized accessible anthology of depraved acts, the keys to an alternative sexuality.⁴³⁴

Die Stellungen ihrer Hände am Lenkrad und auf dem Gashebel, bei denen die kranken Finger zurück auf ihre Brüste deuteten, waren Elemente eines stilisierten Masturbationsrituals. Ihr markantes Gesicht, dessen Züge nicht recht zueinander passen wollten, schien die deformierte Karosserie des Autos nachahmen zu wollen. Es war fast so, als würde sie bewußt erkennen, daß diese verbogenen Schalthebel eine rasch verfügbare Anthologie entarteter Geschlechtsakte boten, daß sie Schlüssel zu einer alternativen Sexualität waren.⁴³⁵

James

Die zweite Bildnarration thematisiert James’ eigenen Unfall. Vorweggenommen sei, dass zu Beginn sämtliche im Text beschriebenen Fotografien nicht als Einzelbilder erzählt werden. Zwar gibt es mitunter Angaben über spezifische Bilddetails, allerdings sind die einzelnen Fotografien im Unterschied zur Gabrielle-Erzählung zunächst stärker eingebunden in die thematische Bildfolge, wodurch die Grenzen zwischen den Bildern nicht nur punktuell durchlässig werden, sondern gänzlich verschwimmen.

Die Bildbetrachtung verhilft dem Protagonisten zu Erkenntnissen über seinen Unfall, er erfährt von Vorgängen, derer er sich in der eigentlichen Situation nicht gewahr war⁴³⁶ sowie seiner fremdbestimmten Rolle als Bildmotiv.⁴³⁷ Vaughan entpuppt sich als

⁴³² Crash, S. 79.

⁴³³ Anm.: Hier zeigt sich einmal mehr, wie viele Blicke, die darüber hinaus verschiedenen Zeitebenen angehören, im Bild kulminieren.

⁴³⁴ Crash, S. 79.

⁴³⁵ Crash, dt. Übers. S. 139.

⁴³⁶ James erkennt auf den Fotografien, dass die Verbände an seinem Körper diesen zum Großteil bedecken, ein Umstand, den er so gar nicht wahrgenommen hatte. Vgl. Crash, S. 80.

⁴³⁷ Der Erzähler fühlt sich durch diesen Umstand allerdings nicht belästigt, wie er später staunend feststellt. Vgl. Crash, S. 82.

unsichtbarer Begleiter der vergangenen Wochen, der James als Darsteller seiner Bilderfolge auserkoren hat; dessen Erfahrungen finden sich im Bild wieder und werden im gleichen Zug durch die Außenperspektive der Fotografie erweitert, sie ermöglichen James einen Blick auf sich selbst. Im Unterschied zur Bilderreihe zum Unfall von Gabrielle setzt die Dokumentation der Geschehnisse um James erst nach dem eigentlichen Unfall ein. Die ersten Fotografien, deren Anzahl nicht ersichtlich ist, widmen sich James' Ankunft im Krankenhaus. Bereits hier liefert der Erzähler mit der Bemerkung die „sequence of pictures formed a record of Vaughan rather than myself, far more of the landscape and preoccupations of the photographer than of his subject“⁴³⁸ eine Art Resümee über die ihn betreffende Fotografiesammlung. Im Folgenden erfährt die LeserInnenschaft in einer Art Schnelldurchlauf von etwaigen Bildmotiven, denen sich im Detail kaum gewidmet wird. Außer den Bildern des Krankenhausaufenthaltes, die, so wird nachgereicht, mit einem Teleobjektiv durch das offene Fenster aufgenommen wurden, ist auf sämtlichen Fotografien James' Auto zu sehen. Diese konsequente motivische Verzahnung der Bilder lässt die Beziehung zwischen Besitzer und Objekt geradezu symbiotisch erscheinen. Nicht das Einzelbild, sondern die Serie ermöglicht die Kenntnisnahme einer visuellen Narration, welche hier eine eigene motivische Bildsprache entwickelt.

Auch im direkten Anschluss spielt die Ästhetik des Einzelbildes keine Rolle, an Stelle der Beschreibung treten Interpretationen und Schlussfolgerung des Gesehenen: die Fotografien vermittelten den Eindruck, so der Erzähler, als verbrächte er sein Leben hauptsächlich im Auto. Vaughan, so folgert er weiter, habe nur wenig Interesse an ihm als Person mit individueller Biografie, sondern konzentriere sich gänzlich auf „the interaction between an anonymous individual and his car, the transits of his body across the polished cellulose panels and vinyl seating, his face silhouetted againsts the instrument dials.“⁴³⁹ Die visuelle Erzählung wird im weiteren Verlauf noch erweitert, das eigentliche Leitmotiv der Fotografien bildet sich für James erst auf jenen Fotografien heraus, die die Zeit nach der akuten Krankheitsphase dokumentieren: es besteht im Beziehungsgeflecht zwischen James und seinen jeweiligen Sexualpartnerinnen Renata, Catherine und Helen Remington, das sich innerhalb der durch den Unfall veränderten Rahmenbedingungen aufspannt. Das Automobil wird auch hier zur Bedingung einer neuartigen technologisch determinierten Sexualität präsentiert, deren Entfaltung punktuell in den Fotografien nachvollzogen wird.

⁴³⁸ Crash, S. 80.

⁴³⁹ Ebenda.

„In this crude photographs, Vaughan had frozen my uncertain embraces as I edged my wounded body into its first sexual encounters since the accident“⁴⁴⁰ schildert James die fotografischen Szenerien. Die Metapher des „Einfrierens“ zur Beschreibung des fotografischen Effekts ruft Assoziationen von Leblosigkeit hervor, die zwangsläufige Stilllegung der Bewegung gerät hier zur Erstarrung.⁴⁴¹ Auch wird der eigentliche sexuelle Akt im Rückblick nicht etwa als lustvolles Ereignis präsentiert, sondern geradezu als Resultat der Selbstüberwindung: der „wounded body“ habe zu den ersten sexuellen Aktivitäten gezwungen werden müssen.⁴⁴²

Im anknüpfenden Textabschnitt werden schließlich spezifische Bilddetails erfahrbar:

He had caught my hand stretching across the transmission tunnel of my wife's sportscar, the inner surface of my forearm dented by the the chromium gear lever, my bruised wrist pressing against the white flank of her thigh; my still-numb mouth against Renata's left nipple, lifting her breast from her blouse as my hair fell across the window-sill; Helen Remington sitting astride me in the passenger seat of her black saloon, skirt hitched around her waist, scarred knees pressing against the vinyl seat as my penis entered her vulva, the oblique angle of the instrument panel forming a series of blurred ellipses like globes ascending from our happy loins.⁴⁴³

Er hatte meine Hand fotografiert, die ich über die Schaltung zu meiner Frau hinübergestreckt hatte, der Chromhebel des Ganges drückte an meinen rechten Unterarm, meine geschwollene rechte Hand preßte ihren weißen Oberschenkel. Dann meinen immer noch tauben Mund, der Renatas linken Nippel liebte, während ich ihre Brüste aus dem Kleid befreite und mein Haar über den Fensterrahmen fiel. Helen Remington saß in ihrem Sportwagen auf mir, ihre Bluse war über die Taille hochgeschoben, während mein Penis in ihre Vulva eindrang, die beleuchteten Skalen des Armaturenbretts bildeten im Hintergrund verschwommene Ellipsen. Sie erinnerten an Globen, die von unseren erregten Lenden herabsanken.⁴⁴⁴

An dieser Stelle setzt zum ersten Mal die Schilderung von einzelnen Fotografien ein. Der Übergang zwischen den Bildern ist jedoch fließend gestaltet, die Bildergrenzen sind allein durch die wechselnden Partnerinnen markiert. Auf welche Weise sich die geschilderten Frequenzen im jeweiligen bildhaften Gesamtgefüge eingliedern, bleibt aufgrund der fragmentarischen Übermittlung der jeweiligen Bildkompositionen unklar. Deutlich wird

⁴⁴⁰ Crash, S. 80.

⁴⁴¹ Der Formulierung des „Einfrierens“, die hier als metaphorische Umschreibung des Bildeffekts bemüht wird, kommt an späterer Stelle der Analyse in Hinblick auf die außerbildlichen Körperkonzeptionen noch Relevanz zu.

⁴⁴² An dieser Stelle wird noch einmal hervorgehoben, dass die Entwicklung James' in verschiedenen Stufen vollzogen wird und dass, obwohl den Möglichkeiten des Crashes retrospektiv von Anfang an eine große Faszination zugeschrieben wird, die körperlichen Spuren, die der tatsächliche Unfall hinterlassen hat, nicht nahtlos sich in dieses neue Konzept einfügen lassen.

⁴⁴³ Crash, S. 80f.

⁴⁴⁴ Crash, dt. Übers. S. 140f.

jedoch, dass sich die erzählerische Aufmerksamkeit erneut auf Körperhaltungen und physische Details fokussiert. Im Unterschied zur vorangehenden Erzählung die Fotoreihe Gabrielle betreffend gleiten die Bildbeschreibungen seltener in imaginative Weiterführungen ab und auch bildhafte Vergleiche werden deutlich sparsamer eingesetzt, sodass der letzte Satz des zitierten Textabschnitts eine der wenigen Stellen darstellt, an denen dem Geschilderten ein Vergleich zur Seite gestellt wird.

Hiernach wird zunächst wieder kurz Abstand von den Fotografien genommen und die eigentliche Handlungsebene eingeflochten: Vaughan, der sich „like an instructor ready to help a promising pupil“⁴⁴⁵ beugt, richtet seine Finger auf ein Bilddetail, das James Augenmerk bei der Betrachtung der zweiten der zuletzt genannten Fotografien entgangen war:

With a broken thumbnail, its rim caked with engine oil, he pointed to the chromium window-sill and its junction with the over-stretched strap of the young woman's brassiere. By some freak of photography these two formed a sling of metal and nylon from which the distorted nipple seemed to extrude itself into my mouth.⁴⁴⁶

Mit einem abgebrochenen Daumnagel, dessen Rand ölverschmiert war, deutete er auf die verchromte Fensterscheibe und ihren Winkel mit dem überdehnten Büstenhalter der jungen Frau. Durch eine seltsame Laune des Schicksals formten diese beiden eine Schlinge aus Metall und Nylon, aus der der steife Nippel sich direkt in meinen Mund zu erstrecken schien.⁴⁴⁷

Hiernach wendet sich die Aufmerksamkeit des Protagonisten zunächst Vaughan zu, der das Album mittlerweile übernommen hat. Nach einer kurzen Beschreibung des körperlichen Erscheinungsbildes Vaughans, erhält das Album abschließend noch einmal erzählerische Relevanz, wenn es heißt: „He turned through the photographs, now and then tilting the album to emphasize an unusual camera angle for me“⁴⁴⁸. Dieser Aussage zufolge scheint das Album mit dem Ende seiner narrativen Erschließung durch James nicht aufzuhören. Im Rückgriff auf die eingangs erhaltenen Informationen, dass die James betreffenden Bilder das Album abschließen, ist es demnach seine Geschichte, deren Bilder an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Interessant ist darüber hinaus die Erwähnung der originellen Kamerapositionen; derartige kompositorische Details fanden bis dato nur vereinzelt

⁴⁴⁵ Crash, S. 81.

⁴⁴⁶ Ebenda.

⁴⁴⁷ Crash, Übers. dt. S. 141. Anm.: Vgl. hierzu vertiefend Baxters Argumentation, die Vaughans Fotografie hier als surrealistisch deutet und hinzufügt, sie (die Fotografie) „isolates these details from historical continuum and places them within alternative trajectories of meanings.“ Baxter (2008), S. 123.

⁴⁴⁸ Crash, S. 81.

Erwähnung. Die konkrete Bildinszenierung sowie die bildkompositorischen Aspekte scheinen aber – wie auch anhand des letztgenannten Bildbeispiels aufgezeigt – vor allem für ihren Hersteller sehr wohl von Bedeutung zu sein

Vermischungen

Das fotografische Album, dessen Beschreibung, wie bereits erwähnt, in der Mitte des Romans vollzogen wird, nimmt im Gesamtgefüge des Romans unterschiedliche Funktionen ein. Zunächst ist es geradezu als narrative Insel zu charakterisieren, die dem eigentlichen Geschehen, so wirkt es, visuelle respektive erzählerische Informationen hinzufügt.

Die Bilderfolge James betreffend bringt jedoch nur bedingt neue Angaben hervor und auch die erzählten Bildkonfigurationen sind der LeserInnenschaft nur punktuell zu einer visuellen Spezifizierung der Ereignisse dienlich. Hier erweist sich das Album vor allem als Erinnerungsraum, der die Rekapitulation der Geschehnisse anhand des fotografischen Außenblicks unterstützt. Die additive Struktur des Albums gliedert die im Bild festgehaltenen Ereignisse und setzt sie in einen Zusammenhang für den Protagonisten, der sie seinerseits wiederum erzählerisch kontextualisiert. Dabei werden gemäß der medialen Bedingtheit von Fotografie und Album auch Leerstellen sichtbar, die der Protagonist durch die eigene narrative Erschließung nicht gänzlich füllen kann und die mitunter durch ein Abgleiten in Imagination überbrückt werden. Gabrielles Geschichte hingegen ist ein vorher nicht existenter narrativer Strang. Hier spielt weniger die Erinnerung eine Rolle, als vielmehr die Funktion der Fotografie als „Sichtbarmachung“ von Ereignissen. Ungleich stärker als in der James-Erzählung ist das Album hier nicht als bloßer Erinnerungsraum zu verstehen, sondern als Ort der Antizipation kommender Ereignisse. Das Bild und der Körper als Bildmotiv werden hier gleichsam zur Imaginationsfläche von Szenerien, deren erhoffte Futurisierung im Verlauf der weiteren Narration zumindest stückweise erfüllt wird.

Während sich die bisherige Analyse rein auf die Art und Weise, *wie* Fotografien respektive das Album im Roman narrativ erschlossen wurden, konzentrierte, geht es im Folgenden darum, sich die Einbindung des Albums im Romanzusammenhang genauer anzusehen.

Dazu erfolgt zuerst eine Betrachtung zweier Stellen, die in die Albumverzählung eingelassen sind, jedoch deutlicher auf die eigentliche Handlungsebene verweisen.

Zunächst geht es um den Einschub, der im Anschluss an die Bilderfolge rund um Gabrielle erfolgt: hier beginnt James, ohne nachzudenken, wie er betont, sich eine „series of imaginary pictures“ vorzustellen, die er von ihr machen könne:

In various sexual acts, her legs supported by sections of complex machine tools, pulleys and trestles; with her physical education instructor, coaxing this conventional young man into the new parameters of her body, developing a sexual expertise that would be an exact analogue of the other skills created by the multiplying technologies of the twentieth century.⁴⁴⁹

Sie selbst bei unterschiedlichen Geschlechtsakten, ihre Beine von komplexen mechanischen Werkzeugen gestützt, von Flaschenzügen und Hebebühnen; als Partner der Psychotherapeut. Sie würde diesen jungen Mann in die neuen Parameter ihres Körpers einweihen und ihm eine Sexexpertise ausstellen, die ein exaktes Analogon zu anderen Fähigkeiten sein würde, die die Technologie des zwanzigsten Jahrhunderts hervorgebracht hatte.⁴⁵⁰

Neben dem euphorischen Sprachstil, der wiederum der den Crashes entspringenden neuen Möglichkeiten huldigt und zugleich die Einbindung von modernen technologischen Entwicklungen ankündigt (ohne hier jedoch konkret zu werden), fällt auf, dass der Terminus der *Bilder* hier nicht etwa allein auf James' Vorstellungsbilder verweist, sondern vielmehr zwischen sexueller Fantasie und konkret materiellem Bild changiert. Auch wenn der inszenatorische Aspekt der fotografischen Situation betont wird, scheint weniger der Akt des Fotografierens im Vordergrund zu stehen und damit die Anwesenheit des Erzählers beim eigentlichen Geschehen sowie sein Blick auf den fleischlichen Körper, sondern vielmehr das fotografische Produkt. Die Argumentationsstruktur scheint hier auf etwas zu verweisen, das Bredekamp als „substitutiven Bildakt“ beschrieben hat: Das Bild wird hier geradezu zum Körper selbst, beides erscheint austauschbar. Die Wirkung des Bildes beruht darauf, dass der Körper unvermittelt zum Bild wird, welches „auf diese Weise zum Medium einer Doppelexistenz“⁴⁵¹ wird.

Die Verbindung dieser Vorstellungsbilder mit den fotografischen Bildern des Albums wird auch hiernach hervor gestrichen:

Thinking of the extensor rictus of her spine during orgasm, the erect hairs on her undermuscled thighs, I stared at the stylized manufacturer's medaillon visible in the

⁴⁴⁹ Crash, S. 79f.

⁴⁵⁰ Crash, dt. Übers. S. 139

⁴⁵¹ Bredekamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Berlin (Suhrkamp); 2010, S. 183.

photographs, the contoured flanks of the window pillars.⁴⁵²

Ich dachte an den vorstehenden Riktus ihrer Wirbelsäule während des Orgasmus, an die aufgestellten Härchen ihrer untermuskulösen Schenkel, während ich das auf den Fotografien sichtbare stilisierte Symbol der Scheibenverstreben betrachtete.⁴⁵³

Es kann vorweggenommen werden, dass der Innerlichkeit der Figur der Gabrielle auch im Folgenden keine Aufmerksamkeit geschenkt wird: sie hat kaum mehr Redeanteil, der die Bilddeutungen des Erzählers bestätigen oder widerlegen könnten. Ihre Affirmation der neuen sexuellen Logik jedoch lässt sich teilweise anhand des sexuellen Kontakts mit James im 19. Kapitel festmachen. Die Wiedergabe dieser sexuellen Szene, die sich auf der eigentlichen Handlungsebene ansiedelt, erinnert dabei streckenweise stilistisch an die Gabrielle betreffenden Bildbeschreibungen:

My eyes were fixed on her leg brace, on her deformed thighs and knees, her swinging left shoulder, these portions of her body that seemed to beckon towards the immaculate machines on their revolving stands, inviting them to confront her wounds.⁴⁵⁴

Mein Blick war auf ihren Beinpanzer konzentriert, auf ihre deformierten Schenkel und Knie und ihre schwingende linke Schulter, kurz, auf alle Partien ihres Körpers, sie (sic!) sich ständig den makellosen Maschinen auf ihren Drehscheiben und Plattformen zuzuwenden und diese aufzufordern schienen, ihre Verletzungen zu konfrontieren.⁴⁵⁵

Freilich kann nicht von einer mimetischen Nachahmung des fotografischen Bildes gesprochen werden. Zunächst erscheint, anders als bei den Fotografiebeschreibungen, der Blick auf den Körper näher am Betrachtungsobjekt. Er schwenkt zwischen den einzelnen Körperteilen hin und her, welche, um einen fotografischen *terminus technicus* zu benutzen, *herangezoomt* wirken. Die Deskription ist dabei ähnlich distanziert und klinisch wie im Zuge der Album Erzählung. Das Auge fährt ihren Körper ab, wie es zuvor mit einzelnen Bilddetails geschah. Die bis dato erfolgte Lektüre ermöglicht es hier – auch wenn keine explizite Systemerwähnung vorliegt, welche den fotografischen Eindruck des Geschilderten unterstützen könnte – die Körperbeschreibung mit den Fotografiebeschreibungen rückzukoppeln. Unterstützt wird dieser Vorgang dabei von der grundsätzlichen körperlichen Versehrtheit, die die Bewegung per se einschränkt und somit auch den Körper vor dem Bild tendenziell bewegungsloser erscheinen lässt, Ähnlichkeit zu

⁴⁵² Crash, S. 80.

⁴⁵³ Crash, dt. Übers. S. 139.

⁴⁵⁴ Crash, S. 144.

⁴⁵⁵ Crash, dt. Übers. S. 231

seiner Arretiertheit *im* Bild erzeugt.

Auch wenn zuvor und im Folgenden die Involviertheit James' in die Szenerie klar zum Ausdruck kommt, dominiert auch weiterhin der visuelle Eindruck, den die Situation beim Protagonisten hinterlässt. Die Hinzunahme der Bewegung, der taktilen Berührung erfolgt dabei zunächst vergleichsweise sparsam:

As I pressed her left shoulder against my chest, I could see the contoured seat which had been moulded around her body, hemispheres of padded leather that matched the depressions of her brace and backstraps. I slipped my hand around her white breast, already colliding with the strange geometry of the car's interior.⁴⁵⁶

Als ich ihre linke Schulter gegen meine Brust preßte, konnte ich den konturierten Sitz sehen, der um ihren Körper herum gegossen schien, da seine Lederhalbkugeln den Eindrücken ihres Stützkorsetts angepaßt worden waren. Ich umfaßte ihre rechte Brust mit der Hand und kam auch schon in Kollision mit der seltsamen Geometrie des Wageninneren.⁴⁵⁷

Zudem überdeckt die Schilderung des Sehvorgangs die eigentliche Handlung. Die Anpassung des Autoinneren an den deformierten Körper ist das eigentliche Faszinosum. Bevor nun tatsächlich die sexuelle Handlung beginnt, wird eine weitere Beschreibung des Innenraums und der Positionierung beider Körper in selbigem vorangestellt.⁴⁵⁸

Nur langsam beschleunigt die Dynamik der Erzählung, unterschiedliche taktile Berührungen werden geschildert, Narben mit Speichel bestrichen und abgetastet, das Wageninnere dezidiert wahrgenommen.⁴⁵⁹ Einzelne Formulierungen künden dabei von der Verwendung eines wissenschaftlichen Sprachregisters, welches den Körper der klinischen Beschreibung unterordnet, ihn zu einem distanziert wahrgenommen (Versuchs-)Objekt umformt. Die Enttäuschung, die James angesichts der Tatsache verspürt, dass die Brust Gabrielles keinen anorganischen Teil ihres Korsetts darstellt sondern aus ihrem eigenen Fleisch besteht⁴⁶⁰, verweist einmal mehr auf die „pure Potentialität der Signifikation“⁴⁶¹, der vor allem in der Imagination keine Grenzen gesetzt sind, worauf gleich noch einmal

⁴⁵⁶ Crash, S. 145f.

⁴⁵⁷ Crash, dt. Übers. S. 233.

⁴⁵⁸ Vgl. hierzu Fischer: „Räumlichkeit bildet im Roman nicht nur eine notwendige Voraussetzung für die Verortung des Subjektes, bzw. dessen Körper und seiner Sexualität, sondern erweist sich als bestimmender Parameter für die Sexualität. Hierin liegt eine Gemeinsamkeit mit der Pornographie, in der der Körper gleichsam eine künstliche Setzung erfährt, in der sich der innere Ausdruck des Subjekts dem äußeren radikal unterordnet.“ Fischer (1997), S. 68.

⁴⁵⁹ Vgl. hierzu Fischer: „Die Beschreibungen des Körpers und des Innenraumes des Autos fusionieren in einem abstrakten geometrischen Raum, der keine Unterschiede mehr zwischen seinen Elementen macht.“ Fischer (1997), S.68

⁴⁶⁰ Vgl. Crash, S. 147.

⁴⁶¹ Fischer (1997) S. 66.

zurückzukommen sein wird. Die gegenseitige Erkundung der Narben und Wundmale der Körper wird somit erneut zu einer Entzifferung der „codes of a sexuality made possible by our two car-crashes.“⁴⁶²

Auch wenn hier das faktische Erleben der Szenerie als Rahmung gesetzt ist, die Handlungsmomente nicht nur Bewegung sondern auch das taktile Empfinden des Protagonisten beschwören, erzeugt die Deskription sowohl eine unwirkliche Verlangsamung als auch Distanziertheit zum Geschehen. Die zuvor besprochenen Fotografiebeschreibungen entpuppen sich somit nicht nur als motivischer Anreiz der faktischen Situation, sondern sie wirken auf den Protagonisten dergestalt zurück, das sie seine Wahrnehmung formen, den geschilderten Körper *fotografisch* wirken lassen. Die Schilderung Gabrielles in der realen Szene wird dem fixierten Bild zumindest punktuell angenähert, wodurch ihre Objektivität erneut betont wird.

Ein konkretes Inbezugsetzen der fotografischen Darstellung mit dem Körper *vor* dem Bild findet an anderer Stelle statt, an der die Körperhaltung Helens den Erzähler an jene Gabrielles rückbindet, die bis dato vornehmlich nur im Album präsent war: „Her body formed an awkward geometry with the windshield pillars and the angle of the steering column almost as if she were consciously mimicking the postures of the crippled young woman, Gabrielle“⁴⁶³. Was in der Wiedergabe der fotografischen Bilder bereits anklang, nämlich die Nivellierung der Differenz zwischen Organischem und Anorganischem, wird hier gewissermaßen auf den Körper *vor* dem Bild übertragen, welcher zugleich *bildhaft*, bzw. als Kopie eines Bildes erscheint. So wird auch rückwirkend in Bezug auf Gabrielle deutlich, dass, obwohl sie durch ihre physiognomische Abnormalität individuell erscheint, dies nicht auf eine detaillierte Persönlichkeitsgestaltung verweist, die ihren Entwicklungsprozess psychologisch nachvollziehbar aufbaut. Letztlich erscheint ihr Körper hier – ähnlich wie der Helen Remingtons' – als nichts anderes als ein weiteres Element des sexuellen Konzepts, als ein Element im komplex verflochtenen Imaginationsteppich, in dem Erlebtes und Abgebildetes gleichwertige Positionen einzunehmen scheinen.

Der Einfluss des fotografischen Albums auf die imaginäre Welt des Protagonisten nimmt im Anschluss an die James-Erzählung noch einmal eine exponierte Position ein. Erneut führt der Protagonist erneut das Gesehene in eine imaginäre Sphäre über, wobei

⁴⁶² Crash, S. 148.

⁴⁶³ Ebenda, S. 97f.

Ausgangspunkt zunächst der anwesende Vaughan ist:

I looked down at Vaughan's long thighs and hard buttocks. However carnal an act of sodomy with Vaughan would have seemed, the erotic dimension was absent. Yet this absence made a sexual act with Vaughan entirely possible. The placing of my penis in his rectum as we lay together in the rear seat of his car would be an event as stylized and abstracted as those recorded in Vaughan's photographs.⁴⁶⁴

Ich betrachtete Vaughans Schenkel und die straffen Gesäßbacken. So sinnlich ein Akt der Sodomie mit Vaughan auch auf mich wirkte, die erotische Dimension fehlte völlig. Und doch machte gerade dieses Fehlen die Möglichkeit eines sexuellen Aktes mit Vaughan nur wahrscheinlicher. Wenn ich meinen Penis in seinem Rektum plazierte, während wir gemeinsam auf dem Rücksitz seines Wagens lagen, würde dies ein Ereignis sein, das ebenso stilisiert und abstrakt sein würde wie die Aufzeichnungen und Vaughans Fotografien.⁴⁶⁵

An die Stelle der Erotik als zwischenmenschliche Empfindung tritt das Verlangen *nach* und die Vorstellung *von* jeglichen denkbaren Möglichkeiten einer geschlechtsunabhängigen Vereinigung zwischen Körpern. Der Unfall als Ausgangspunkt dieser neuen Entwicklungen bindet hierbei stets das Automobil als potentiellen „Geschlechtspartner“ mit ein und verwässert die Grenze zwischen Organischem und Anorganischem hierbei erneut. In diesem Sinne entbehrt auch das sexuelle Interesse an Vaughan eine erotische Dimension, sondern steht, ähnlich den übrigen gedanklichen sexuellen Szenerien, dafür, die Sexualität von einem biologischen⁴⁶⁶ oder zwischenmenschlich emotional aufgeladenen Moment hin zu einem Konzept von unbegrenzten körperlichen Möglichkeiten umzugestalten.⁴⁶⁷ Dabei ist weniger das Prinzip der Lust entscheidend als das Prinzip der Machbarkeit, was die Vorstellung der fleischlichen Körperlichkeit wiederum an die Vorstellung einer „mechanischen“ Körperlichkeit annähert.

Erst am Ende des Zitats erfolgt eine Bezugnahme auf das fotografische Medium. Die Formulierung der Abstraktheit und Stilisierung zukünftiger Ereignisse greift hier erneut ein strukturelles Merkmal der Fotografie auf, welche allerdings noch deutlicher als zuvor auf den spezifischen Effekt der bildlichen Darstellungsweise in der Wahrnehmung des Protagonisten abhebt.⁴⁶⁸ Eine Stilisierung von Objekten zielt entweder auf die -- zumeist

⁴⁶⁴ Crash, S. 81f.

⁴⁶⁵ Crash, dt. Übers. S. 142.

⁴⁶⁶ Vgl. hierzu Fischer, Axel: Die Logik der Devianzin J.G. Ballards *Crash, Masterarbeit Konstant (1997)* Kapitel 52.1 Nach der Natur – die fehlende Differenz S. 72 - 74

⁴⁶⁷ Eine Umdeutung des Ereignisses des Autounfalls erfolgt hier explizit als notwendig zur Verarbeitung desselbigen.

⁴⁶⁸ Vaughan ist motivisch nur marginal im Album vertreten. Auf einer Fotografie, die Gabrielle-Erzählung betreffend, inszeniert er sich dabei selber in einer „Byronic pose“, wobei James Vaughans kräftiger Penis,

künstlerische – Darstellung nach einem bestimmten Stilideal (etwa einer Epoche) oder aber auf eine Darstellung des betreffenden Objekts in einer einfachen Form ab, um dessen „Grundstrukturen sichtbar zu machen“.⁴⁶⁹ Somit wird die Bedeutung eng mit der Idee des Modells geführt, welche u.a. ebenfalls auf die „vereinfachte Darstellung der Funktion eines Gegenstands od. Ablaufs eines Sachverhalts“ verweist bzw. „die eine Untersuchung od. Erforschung erleichtert od. erst möglich macht“⁴⁷⁰.

Bereits innerhalb der Albumbeschreibung wurden neben Objekten auch Körperhaltungen als *stilisiert* ausgewiesen. Zum einen kann dies als Verweis auf die spezifische Bildsprache gewertet werden, die im Album entwickelt wird und die zunächst als motivische Sprache gesehen werden kann: sämtliche Bilder folgen einem gewissen Ideal, das die Auswahl der Fotografien bestimmt. Gleichzeitig ist ein Foto eben nicht modellhaft abstrakt, sondern durchaus konkret. Dennoch wird durch die narrative Erschließung gleichsam die zweite Bedeutung des Verbs *stilisieren* evoziert: Konzentration und Interpretation der visualisierten Körperhaltungen erzeugen den Eindruck ihrer Stilisiertheit, die erst durch die Arretierung des Körpers im Bild überhaupt möglich wird. Auch kann, wie am Ende der James-Erzählung sichtbar wurde, dem Fotografen Vaughan eine gewisse Absicht bezüglich des kompositorischen Aspekts der Fotografien unterstellt werden. Diese trachtet danach, die Körper aus jenen Winkeln abzulichten, in denen sie erst in Hinsicht auf Vaughans Projekt für die Konzeption der neuen Sexualität dienlich sind und somit zugleich konkret in einem bildlichen Sinne und abstrakt in einem konzeptuellen Sinne erscheinen. So empfindet auch James in der Folge den sexuellen Akt zwischen seiner Frau und Vaughan als „ritual devoid of ordinary sexuality, a stylized encounter between two bodies which recapitulated their sense of motion and collision.“⁴⁷¹ Nicht die Bewegungslosigkeit, sondern die unnatürlich wirkende Verlangsamung dient hier als Entwurf einer Sexualität, der sich weniger für das Lustempfinden der Figuren interessiert, als vielmehr modellhaft auf die Möglichkeiten der Körper abzielt.

Auch wenn die äußere Erscheinung Vaughans in der Folge immer wieder in ihrer Symbolhaftigkeit für den Protagonisten präsentiert wird, ist es erstaunlicherweise gerade der konkrete sexuelle Kontakt mit ihm in Kapitel 21, der sich von den übrigen sexuellen

der durch den Stoff der engen Jeans zu sehen ist, auffällt. Vgl. Crash, S. 78.

⁴⁶⁹ Duden. Mannheim (Dudenverlag); 2007, S. 1288, Stichwort: Stilisierung

⁴⁷⁰ Ebenda, S.892, Stichwort: Modell

⁴⁷¹ Crash, S.132.

Szenarien markant unterscheidet: auch wenn über Strecken die altbekannten beschreibenden Stellen der sich abwechselnden Körperhaltungen eingesetzt werden, herrscht eine deutlich lebendigere Sprachgestaltung, die in der Folge auch das Körperempfinden sinnlicher transportiert: „The nerves in my legs and arms began to jump with irritation, my limbs flexing themselves in a series of nervous spasms“⁴⁷², heißt es an einer Stelle und auch der Einbezug von Geschmack und Geruch des Sexualpartners entfernt die Szenerie von der abstrakten Atmosphäre der Gabrielle-Szenerie, auch wenn gleichsam der statische Erzählstil beibehalten wird. Zugleich ist es auch die einzige Stelle, an welcher der Protagonist unter Einfluss von Halluzinogenen steht. Erst diese, so wirkt es, erweitern die Möglichkeiten der sinnlichen Wahrnehmung, gestalten die Situation sowohl sinnlicher als auch irrealer als vergleichbare Stellen im übrigen Romanverlauf.

Vor allem der Umstand, dass die skizzierte sexuelle Szene mit Gabrielle⁴⁷³ erst nach dem Albumkonsum James' folgt, ist insofern interessant, als dass die LeserInnenschaft erst über die Lektüre des gesamten Romans die Dominanz des Sehsinns und die Distanziertheit des menschlichen Blicks an die Strukturen der Bildmedien anlegen können. Von der Erzählperspektive aus argumentiert, hat die „Begegnung“ mit bildmedialen Konfigurationen schon vor dem eigentlichen Erzählakt stattgefunden und prägt diese rückwirkend. Dabei ist es wichtig, zu betonen, dass es sich um eine punktuelle Evokation des Fotografischen handelt, andere sexuelle Szenen, wie etwa mit Helen, erscheinen deutlich „lebendiger“. Sowohl Bewegung als auch Taktilität sind hier, wenn auch durch deskriptive Stellen, seltsam entzerrt, sprachlich detailliert ausgestaltet, Sprache und Geruch in die Szenerie dezidiert eingebaut, obgleich auch hier die erzählerische Distanz bereits eine Irritation im Lesevorgang darstellt. Auch, dass die sexuelle Szene mit Helen vor dem Albumkonsum stattfindet, ist nur bedingt dafür verantwortlich zu machen, dass sich der Eindruck des *Fotografischen* an dieser Stelle deutlich weniger durchsetzt, wie auch in Hinblick auf die sexuelle Szene mit Vaughan gezeigt wurde. In Bezug auf den gesamten Romanzusammenhang ist das Durchwirken der fremdmedialen Struktur nicht durchgängig gegeben. Sperrig erweist sich im Sinne meiner Argumentation auch die Schilderung des sexuellen Kontakts mit Catherine in Kapitel 13 – also nach der Albedurchsicht – die durch den Einsatz der sprachlichen Kommunikation die Konzentration auf das Bildhafte

⁴⁷² Crash, S. 166.

⁴⁷³ Anm.: Ebenso der zuletzt angeführte Vergleich Helens mit Gabrielle.

der Szenerie aufweicht. Hier ist, als eine der wenigen Stellen, die gesprochene Sprache als stimulierendes Element eingesetzt, auch wenn sich der Dialog ausschließlich auf imaginäre Situationen und Vermutungen die Sexualität Vaughans betreffend bezieht.⁴⁷⁴

Noch einmal zusammenfassend: ähnlich wie durch die in der Figureschilderung skizzierte Konzentration auf die Narben avanciert der Körper im fotografischen Album durch das Studium der Bilder seinerseits wiederum zum Zeichensystem, das durchgängig von der neuen Sexualität kündigt. Die Fotografien fungieren hierbei als Rückversicherung und Bestätigung selbiger, sie manifestieren das gedankliche Konzept materiell.⁴⁷⁵ Gleichzeitig, so wurde gezeigt, stellt das fotografische Bild auch ein wahrnehmungstechnisches Modell zur Verfügung, welches in der Folge punktuell auf die Körperdarstellung der Figuren *vor* dem Bild übertragen wird, was diese wiederum mitunter *zum* Bild erstarren lässt. Das Fotografische der Situationen respektive Körperdarstellung ist dabei nicht ungebrochen, es schleicht sich vielmehr an mehreren Stellen ein, ist mal mehr mal weniger greifbar und präsentiert sich dennoch als integraler Bestandteil einer Körperkonzeption, in der die Distanz zum und die Stilisierung des menschlichen Körpers mit seiner fotografischen Darstellung eng geführt werden kann. Dabei sind Körper vor und im Bild klar markiert, die Beschreibungsmodi jedoch punktuell ähnlich gestaltet und durch die permanente Einbeziehung der imaginativen Ebene erneut strukturell miteinander verbunden.

Bereits im Verlauf der Albumnarration wurde angedeutet, dass durch die Aussparung der materiellen Entität einzelner Fotografien eine erzählerische Raffung erzeugt wird, die die fixierten Bilder mitunter dem bewegten Bild annähern. Dieses Changieren zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen statischer und dynamischer Beschreibung, ist auch für die Erzählmomente vor dem Bild zu beobachten und verweist darüber hinaus auf eine zweite bildmediale Konfiguration, die innerhalb des Romans thematisiert wird und die, wie im Folgenden ausgeführt wird, sich wiederum als entscheidend für Körperdarstellung und -wahrnehmung erweist: die filmische Zeitlupenaufnahme.

3.2.2.2 Unfall(film)

Die (realen) Unfälle in *Crash* werden immer in ihrer Nachzeitigkeit thematisiert, vor dem Hintergrund dessen, dass ein Unfall im Moment des Geschehens von den Beteiligten im

⁴⁷⁴ Vgl. *Crash*, S. 92ff.

⁴⁷⁵ Bezeichnend hierfür ist auch die Bemerkung James', dass der Geschlechtsakt zwischen ihm und Helen ohne die fotografische Beobachtung Vaughans sinnlos erscheine. Vgl. *Crash*, S. 97.

Allgemeinen nicht in seinen Einzelheiten wahrgenommen werden kann. Die Schilderung des eigenen Unfalls, der bereits im zweiten Kapitel thematisiert wird, ist dabei zunächst eine Schilderung des unmittelbaren *Vorhers*: erstaunliche Detailinformationen, etwa die Wagentypen jener Autos, denen James noch ausweichen konnte, sowie die zeitliche Verortung des Reifenplatzens sind dem Protagonist noch im Gedächtnis.⁴⁷⁶ Auch das *Danach* hat sich in seine Erinnerung gegraben.

Wenngleich gemäß der Erzählsituation die Erlebnisse allesamt in der Retrospektive geschildert werden, wird das erinnernde Moment nur selten dezidiert angesprochen. So wird es auch bei der Wiedergabe der unmittelbaren Situation nach dem Crash nur implizit berührt:

The man, a chemical engineer with an American foodstuffs company, was killed instantly, propelled through his windshield like a mattress from the barrel of a circus cannon. He died on the bonnet of my car, his blood sprayed through the factured windshield across my face and chest.⁴⁷⁷

Der Mann, Lebensmitteltechniker bei einem amerikanischen Nahrungsmittelhersteller, wurde auf der Stelle getötet, er wurde wie die Matratze aus einer Zirkuskanone durch die Windschutzscheibe geschleudert. Er starb auf dem Kühler meines Wagens, sein Blut spritzte durch die zerschellte Windschutzscheibe meines Autos auf mein Gesicht und meine Brust.⁴⁷⁸

Im Folgenden sind geschilderte Bilder allerdings dezidiert als Erinnerungsbilder gekennzeichnet:

During my first hours in Ashford Hospital all I could see in my mind was the image of us locked together face to face in these two cars, the body of her dying husband lying between us on the bonnet of my car. We looked at each other through fractured windshields, neither able to move.⁴⁷⁹

Während meiner ersten Stunden im Ashford Hospital konnte ich in meinem Verstand immer nur das Bild sehen, wie wir beide von Angesicht zu Angesicht in den beiden Autos eingekellt waren, während der Körper ihres sterbenden Mannes auf meiner Kühlerhaube zwischen uns lag. Wir betrachteten uns gegenseitig durch die zerschellten Windschutzscheiben, keiner war einer Bewegung fähig.⁴⁸⁰

Die visuelle Erfassung der Situation steht auch hier wieder im Vordergrund, Gefühlsregungen oder Schuldbewusstsein klingen noch nicht an, vielmehr geht es um die

⁴⁷⁶ Vgl. Crash, S. 11.

⁴⁷⁷ Ebenda.

⁴⁷⁸ Crash, dt. Übers. S. 35.

⁴⁷⁹ Crash, S. 12.

⁴⁸⁰ Crash, dt. Übers. S. 35.

Rekapitulation der Blickbewegungen zwischen James und Helen, die auf ihre zukünftige Beziehung voraus zu deuten scheinen. Obwohl also am Beginn des Abschnittes als Erinnerung gekennzeichnet, reiht sich die Stilistik hiernach wieder ein in die übrigen Situationsschilderungen, womit auch die Erinnerungsleistung in den Hintergrund rückt:

Supported by her diagonal seat belt, his wife sat behind her steering wheel, staring at me in a curiously formal way, as if unsure what had brought us together. Her hands and face, topped by a broad intelligent forehead, had the blank and unresponsive look of a madonna in an early Renaissance icon, unwilling to accept the miracle or nightmare sprung from her loins. Only once did any emotion cross it, when she seemed to see me clearly for the first time and a peculiar rictus twisted the right side of her face, as if the nerves had been pulled on a string.⁴⁸¹

Seine Frau, die vom Sicherheitsgurt aufrecht gehalten wurde, saß hinter dem Lenkrad, als wäre sie sich noch nicht im klaren, was uns beide zusammengeführt hatte. Ihr hübsches Gesicht, das von einer breiten, intelligenten Stirn gekrönt wurde, hatte das ausdruckslose Aussehen von Madonnen auf frühen Renaissance-Ikonen. Nur einmal huschte eine Gefühlsregung darüber hinweg, als sie mich zum ersten Mal klar zu sehen schien, ein spezielles Zittern ließ ihre linken Gesichtshälfte beben, als würde jemand die Nerven wie bei einer Marionette mit der Schnur kontrollieren [...].⁴⁸²

Auffällig erscheint erneut die rhetorische Mechanisierung des Körpers, der in seiner Versehrtheit unkontrollierbar erscheint. Trotzdem die Darstellung der Szene weitläufig ist, betont der Erzähler im Anschluss, dass seine Aufmerksamkeit nur auf der „unusual junction of her thighs opened towards me in this deformed way“ liegt, „it was not the sexuality of the posture that stayed in my mind, but the stilization of the terrible events that had involved us the extremes of pain and violence“⁴⁸³. Dem Ereignis wird rückwirkend eine neue Bedeutung zugewiesen und die bereits thematisierte Stilisierung der Körperhaltungen wird hier zum ersten Mal dezidiert erwähnt und weist bereits auf das Gestaltungsmerkmal der Körperdarstellungen voraus.

Der Crash selber bleibt aber eine Leerstelle. Im Folgenden soll es nun um eben jene Leerstelle gehen, die das eigentliche Ereignis in der Erinnerung hinterlässt und die eine Sehnsucht nach der genauen Erfassung der Vorgänge heraufbeschwört, welche durch den Konsum von Unfallfilmen etwa in der Mitte des Romangeschehens zumindest im Ansatz befriedigt werden kann.

Im dreizehnten Kapitel findet sich James zusammen mit Helen und Vaughan in einem Labor für Verkehrsüberwachung ein. Vaughan scheint zwar ständiger Besucher des Labors

⁴⁸¹ Crash, S. 12.

⁴⁸² Crash, dt. Übers. S. 36.

⁴⁸³ Crash, S. 14.

zu sein, koordiniert hier allerdings nicht die Unfälle, anders als in Kapitel neun.⁴⁸⁴ Schon vor dem eigentlichen Filmkonsum inspizieren Helen und James die Ausstattung der Settings. Dabei fällt der Blick auf die Plastikpuppen, die in den bereits demolierten Autos sitzen und als Spuren vorangegangener Testunfälle mit Filzstift angebrachte Markierungen aufweisen. Besonders Helen zeigt sich von den künstlichen Körpern fasziniert; sie betrachtet diese, so James, als würden Patienten vor ihr sitzen, die sie behandeln könne und streichelt hin und wieder über Plastikarme und -köpfe.⁴⁸⁵ Gleichzeitig erscheinen die übrigen Besucher dem Protagonisten selber als künstlich: das Licht des Nachmittags, der von einer traumhaften Logik geprägt sei, lässt ihn die Zuschauer als nicht realer wirken „than the plastic figures which would play the roles of driver and passengers in a front-end collision between a saloon car and a motorcycle“⁴⁸⁶. Dazu kommt, dass der Protagonist sich selber künstlich, unwirklich fühlt. Das Gefühl der Körperlosigkeit, „the unreality of [...] muscles and bones“⁴⁸⁷ wird noch gesteigert, als Vaughan die Szenerie betritt. Kurz wird der Aufbau der Teststrecke rekapituliert, die von zwei Filmkameras in Szene gesetzt werden soll: „the first mounted alongside the track, lens aimed at the point of impact, the second pointing downwards from an overhead gantry“⁴⁸⁸. Diese Angaben sind gleichsam auch die einzigen, die Kameraführung und -position andeuten, im Folgenden bleiben Informationen über die Bildausschnitte oder Kameraführung gänzlich ausgespart. Nur am Anfang der Filmbeschreibung wird dezidiert die Zeitlupentechnik erwähnt und auch, wenn es heißt, dass nur einzelne Phasen der Kollision in diesem Modus wiedergegeben werden, dreht sich James' Erzählung vornehmlich um jene Passagen, welche in Slow-Motion vorgeführt werden:

In a dream-like calm, the front wheel of the motorcycle struck defender of the car as the rim collapsed, the tyre sprung inwards upon itself to form a figure of eight. The tail of the machine rose into the air. The mannequin, Elvis, lifted himself from his seat, his ungainly body at last blessed by the grace of the slow motion camera. Like the almost brilliant of all stunt men, he stood on his pedals, legs and arms fully stretched. His head was raised with its chin forwards in a pose of almost aristocratic disdain.⁴⁸⁹

Mit traumhafter Langsamkeit und Ruhe traf der Vorderreifen des Motorrads auf die Stoßstange des Autos. Als der Rahmen brach, schnellte der Reifen einwärts und bildete die

⁴⁸⁴ Vgl. Crash Kapitel 9.

⁴⁸⁵ Vgl. Crash 165.

⁴⁸⁶ Ebenda, S. 98.

⁴⁸⁷ Ebenda, S. 98.

⁴⁸⁸ Ebenda, S. 98.

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 102.

Form einer Acht. Das Hinterteil der Maschine wurde in die Luft geworfen. Die Puppe, Elvis, wurde vom Sitz emporgeschleudert, sein plumper Körper wurde nun endlich von der Anmut der Zeitlupe gesegnet. Er stand wie der brillianteste Stuntman auf den Pedalen und hatte Arme und Beine voll ausgetreckt. Kopf und Kinn hatte er in einer Geste fast aristokratischer Würde emporgehoben.⁴⁹⁰

Die Zeitlupe ermöglicht hier die Wahrnehmung der Simultanität der Abläufe, die mit pathetischer Wortwahl rekapituliert und somit in eine ästhetische Sphäre gerückt werden. An keiner Stelle, so kann vorweggenommen werden, bindet der Erzähler dabei die simulierte Vorführung mit künstlichen Körpern an die Brutalität realer Unfälle rück. Weiterhin stehen die Sichtbarkeit und das Nachvollziehen der Bewegungen im Vordergrund:

Already, as the vehicle moved back under the impact of the first collision, before occupants of the car were themselves moving towards the second collision. Their smooth faces pressed on into the advancing windshield as if eager to see the chest glider soaring up the bonnet of the car. Both, the driver and his woman passenger rolled forwards to meet the windshield touching it with the crowns of their lowered heads at the same moment as the motorcyclist's profile stuck the glass. A fountain of spraying crystal erupted around them, through which, as if in celebration, their figures were taking up ever more eccentric positions.⁴⁹¹

Während das Fahrzeug von der Wucht des Aufpralls zurückgeschleudert wurde, bewegten sich die vier Insassen bereits ihrer zweiten Kollision entgegen. Die ausdruckslosen Gesichter preßten sich gegen die Windschutzscheibe, als wäre jeder einzelne begierig zu sehen wie die Brust des Motorradfahrers den Lack abschürfte. Fahrer und Beifahrer bewegten sich nach vorne auf die Windschutzscheibe zu und trafen mit den gesenkten Köpfen im selben Augenblick auf, als der Motorradfahrer im Profil gegen das Glas geschleudert wurde. Eine Fontäne von Glassplittern stob um sie herum in die Höhe, hinter der die Gestalten, wie zur Feier des Augenblicks, immer exzentrischere Posen einnahmen.⁴⁹²

Auch wenn die Beschreibung immer wieder durch bildliche Vergleiche erweitert wird, bleibt sie im Vergleich zu der Album-Narration dichter am Gesehenen, sie geht nicht in eine Bildimagination über. Auffällig ist weiters, dass die Puppen hier geradezu vermenschlicht werden, ihre Künstlichkeit somit ein Stück weit ausgeblendet bleibt. Nicht der fiktive Gehalt der Szenerie ist damit entscheidend: durch den menschenähnlichen Status, den die Unfallopfer durch den Protagonisten zugeschrieben bekommen, scheint der Reiz der filmischen Illusion eben darin zu bestehen, sich die künstlichen Körper wiederum als Menschen vorzustellen. Die Objektivität des Körpers *im* Bild wird hier in der

⁴⁹⁰ Crash, dt. Übers. S. 171

⁴⁹¹ Crash, S. 102.

⁴⁹² Crash, dt. Übers. S. 172.

Wahrnehmung James' nicht verdoppelt, sondern vielmehr der Körper *vor* dem Bild in der Folge als künstlich angesehen: „As we watched, our own ghostly images stood silently in the background, hands and faces unmoving while this slow-motion collision was re-enacted. The dream-like reversal of roles made us seem less real than the mannequins in the car.“⁴⁹³ Nicht die fiktiven Bilder, das eigene Leben erscheint hier als eine Simulation und die Differenzierung von Realität und Fiktion wirkt – zumindest an dieser Stelle – für den Erzähler obsolet.⁴⁹⁴

Der letzte Unfall

Der Stuntman Seagrave, dessen Verhalten im Laufe der Narration als immer unberechenbarer charakterisiert wird, kommt Vaughans Vorhaben, in einer Kollision mit Elizabeth Taylor zu sterben, zuvor. Wie später Vaughan scheitert aber auch er insofern, dass der Schauspielerin selbst nichts geschieht, wohingegen Seagraves Tod beim Unfall James nachhaltig schockiert. Zunächst erfolgt eine statische Beschreibung des Unfallortes – mit seinen Toten und Verletzten – die gegen Ende wieder in imaginäre Bilder abdriftet. Entscheidend für den vorliegenden Kontext ist, dass James sich den zuvor erfolgten Unfall dezidiert in Zeitlupe vorstellt:

I saw the actress colliding with her instrument panel, steering column buckling under the weight of her heavy-breasted thorax; her slim hands, familiar from a hundred panel games, fainting with the razor-sharp louvres of the ash tray and instrument clusters; her self-immersed face, idealized in a hundred close-ups, three-quarter profiled by the most flattering light densities, striking the upper rim of the steering wheel; her nasal bridge crushed, upper incisors driven back through her gums into her soft palate. Her mutilation and death became a coronation of her image at the hands of a colliding technology, a celebration of her individual limbs and facial planes, gestures and skin tones.⁴⁹⁵

Ich sah die Schauspielerin mit ihrem Armaturenbrett kollidieren, die Lenksäule bog sich unter dem Druck ihres schwerbrüstigen Thorax, ihre schlanken Hände, die mir aus Dutzenden Fernsehshows geläufig waren, wurden von rasiermesserschafenen Kanten von Aschenbecher und Armatureneinfassungen zerschnitten, ihr in sich gekehrtes Gesicht, in hundert Nahaufnahmen im Dreiviertelprofil beleuchtet und mit schmeichelhafter Beleuchtung idealisiert, prallte gegen den oberen Rand des Lenkrads, ihr Nasenbein brach, der Knochen wurde durch die Wucht des Aufpralls durch den Rachenraum in den Gaumen gestoßen. Ihre Verstümmelungen und ihr Tod wurden zu einer Krönungsfeier ihres Abbildes unter den Händen einer kollidierenden Technologie, ein Zelebrieren ihrer individuellen Gliedmaßen und Gesichtsebenen sowie ihrer Gesten und Hauttönungen.⁴⁹⁶

⁴⁹³ Crash, S. 103f.

⁴⁹⁴ Vgl. hierzu Luckhurst (1997), S. 125.

⁴⁹⁵ Crash, S. 155f.

⁴⁹⁶ Crash, dt. Übers. 249f.

Hier liegt nun eine eindeutige Evokation des filmischen Systems vor⁴⁹⁷, das nicht allein durch die explizite Markierung des Zeitlupenmodus, sondern auch in dem Umstand, dass die Kollision tatsächlich entzerrt erzählt wird, einzelne Bewegungsabläufe schildert, die das bloße Auge nicht wahrnehmen könnte.

Nicht der äußere Sehvorgang des Erzählers wirkt hier jedoch filmisch, sondern der Ablauf der Vorstellungsbilder mutiert zu inneren (Zeitlupen-)Filmbildern. Gleichwohl wird im eigentlichen Schilderungsvorgang die imaginäre Dimension vorangestellt; hiernach jedoch mit dem Verb ‚sehen‘ weitergeführt, wodurch die klare Abgrenzung zwischen dem äußeren optischen Perzeptionsvorgang und Imaginationsvorgang zwar nicht aufgehoben, in der Textstrategie aber zumindest aufgeweicht wird.⁴⁹⁸ Auffällig ist, dass die Imaginationen hier ungleich brutaler zu sein scheinen, als jene Ereignisse, die in der Realität des Romans tatsächlich geschehen, ein Umstand, der im nachfolgenden Kapitel noch einmal aufgenommen werden wird. Sowohl die Wiedergabe des Filmkonsums als auch der imaginäre Nachvollzug des Crashes im Zeitlupenmodus präsentiert jene Darstellungsweise als optimale Sichtweise auf die Unfallvorgänge, als Mittel zur zeitlichen Entzerrung des Ereignisses, das seine Einzelheiten sichtbar macht.

Doch auch in der Wahrnehmung der Geschehnisse in James' Umwelt manifestiert sich der Filmmodus punktuell: der sexuelle Akt zwischen Catherine und Vaughan, den der Erzähler sich nicht nur vorstellt, sondern beobachtet, erscheint ihm als „ritual devoid of ordinary sexuality, a stylized encounter between two bodies which recapitulated their sense of motion and collision“⁴⁹⁹.

Genannte Beispiele stammen dabei alle aus der zweiten Romanhälfte, also nachdem die konkreten Zeitlupenaufnahmen bereits vorgestellt wurden. Ähnlich wie zuvor bei den Fotografien muss hier auf die Differenz zwischen RezipientInnenhorizont und der rekapitulierenden Schilderung des Erzählers hingewiesen werden, den der Filmkonsum vor dem Erzählakt geprägt hat. So findet auch hier eine LeserInnen-abhängige Rückkoppelung statt, welche erst im Rückblick den Darstellungsmodus der Zeitlupe mit der narrativen Strategie in Verbindung setzt. Somit kann auch in Bezug auf den Gesamtkontext nicht nur das fotografische sondern auch das filmische Kameraauge als ein immer wieder evozierter

⁴⁹⁷ Vgl. hierzu erneut Rajewsky (2002), S. 152.

⁴⁹⁸ Interessant ist des Weiteren, dass im Anschluss den sämtlichen möglichen Zeugen des Unfalls eine Faszination und imaginäre Weiterführung des Gesehenen attestiert wird; die Übertragung des Genusses der gewaltsamen Vorgänge wendet so die Pathologie in James' Gedankengängen in die Normalität.

⁴⁹⁹ Crash, S. 132.

Erzählmodus gelten: Die den Text dominierende Deskription, die die eigentlichen Handlungspassagen immer wieder bis hin zum Stillstand der Bewegungen verlangsamt, was im vorangegangenen Kapitel als Annäherung an das fixierte Bild herausgestellt wurde, lässt sich auch in Bezug auf die punktuelle Evokation der Zeitlupentechnik umlegen: Über weite Strecken wird nicht gesprochen, Bedeutungen werden vor allem über die erzählten Bilder, seien sie materiell, imaginär oder auf die tatsächlich erlebten Szenerien bezogen, und deren Interpretationen transportiert; der fehlende Ton der zwischenmenschlichen Begegnungen, gepaart mit den verlangsamt Handlungseinheiten verweist wiederum zurück auf den Zeitlupenfilm. Diese Evokation bleibt, deutlicher noch als das Moment des Fotografischen, immer brüchig, die Distanziertheit gegenüber den Geschehnissen, die bei den Schilderungen des Protagonisten jedoch immer mitschwingt, ist auch technologisch bedingter Effekt der thematisierten Bildmedien, womit menschliche Wahrnehmung erneut mit den Gestaltungsprinzipien von Film respektive Fotografie verbunden wird.

Die Grenzen zwischen Bildbeschreibung, Schilderung des Sehvorgangs und der Imagination sind dabei immer klar gekennzeichnet und erweisen sich im Lesevorgang dennoch mitunter als durchlässig. Es sind gerade die Bilder und in der Folge die Imagination, die die tatsächlichen Ereignisse stetig an Radikalität und Brutalitäten überbieten. Auf Seiten der Bilder handelt es sich dabei allerdings nicht um jene Abbildungen, die aus Vaughans selbst produziertem Fundus stammen, was im Folgenden dargelegt werden wird, und die wiederum der Imagination des Erzählers immer gewaltsameres Ausgangsmaterial bieten.

3.2.2.3 Fragebögen

Im vierzehnten Kapitel gewinnen Vaughans Sammeltätigkeiten erneut an Relevanz. Die unterschiedlichen Fotografien sind hier allerdings nicht in einem Album verfügbar, sondern Bestandteile von Fragebögen, welche Vaughan zwecks der Evaluierung der Unfallfantasien seiner Mitmenschen entwickelt hat.⁵⁰⁰ Jeder Fragebogen enthält eine Liste mit Berühmtheiten aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen (Politik, Unterhaltung, Sport, Verbrechen, Wissenschaft, Kunst), deren Namen zunächst nicht genannt werden. Den Befragten werden unterschiedliche Möglichkeiten dargeboten, jene

⁵⁰⁰ Die Fragebögen, so erfahren wir später, werden in einem Ordner zusammengehalten; unklar bleibt, ob die Fragebögen ident gestaltet sind, jeweils die selben Wahlmöglichkeiten und Bebilderungen enthalten oder divergierend zusammengesetzt sind. Auch in Bezug auf die Chronologie der Gestaltung ergeben sich einige Unklarheiten, worauf im Folgenden noch zurückzukommen sein wird.

Prominente in einem Autounfall imaginär sterben zu lassen, was an die Experimentsituation des Kapitels *Crash!* der *Atrocity Exhibition* erinnert.⁵⁰¹ Einige der Prominenten seien bereits verstorben u. a. in einem Autounfall, wie James anmerkt, der Großteil jedoch sei noch am Leben. Im Gegensatz zum Vorgängerroman sind die Befragten, welche allesamt bereits in irgendeiner Form in einen Unfall involviert waren, nicht durchgängig anonym, sondern bilden „a cross-section of Vaughan’s world“⁵⁰²; so haben u.a. Gabrielle, Seagrave und seine Ehefrau den Fragenkatalog bearbeitet. Folgt man James’ Bericht, gestalten sich die Fragebögen zunächst rein textuell: während die Namen der potenziellen Unfallopfer – so wirkt es auf James – relativ wahllos zusammengetragen wurden, unterstreicht er die Ausführlichkeit der Beschreibung diverser Variationen einer „violent confrontation between the automobile and its occupants“⁵⁰³. Die Wiedergabe möglicher Todesarten durch den Erzähler ist jedoch knapp gehalten, wirkt somit eher zusammenfassend als konsequent dem Wortlaut der Fragebögen folgend. Unter den aneinandergereihten Ursachen der Verletzungen befinden sich u.a. „mechanisms of passenger ejection, [...] the amputation of limbs by roof assemblies and door sills during roll-over, [...] scalp and cranial injuries caused by rear-view mirrors and sun-visors“⁵⁰⁴. Zahlreiche Varianten von Genitalverletzungen schließen die befremdlichen Wahlmöglichkeiten ab.⁵⁰⁵ Wurden bis dato nur die textuellen Anteile der Fragebögen wiedergegeben, geht der Erzähler nun zu einer Betrachtung der bildlichen Elemente über. Ob sich die beiden unterschiedlichen Gestaltungsmodi tatsächlich in der Chronologie der Fragebögen ablösen, bleibt unklar. Einerseits suggeriert die mehrmalige Erwähnung des Seitenumblätterns eine konsekutive Betrachtung derselben, andererseits illustrieren die Fotografien die Fragen, wie James ausdrücklich anmerkt; dies scheint eher darauf hinzudeuten, dass der textuelle und der bildliche Teil nicht voneinander getrennt in unterschiedlichen Abschnitten des Ordners zu finden sind, sondern sich nebeneinander auf den Seiten ergänzen.

⁵⁰¹ Auch wenn das Thema des Starkults nicht in der gleichen Ausführlichkeit – man möchte fast sagen Penetranz – behandelt wird, wie in der *Atrocity Exhibition*, können mitunter deutlich Parallelen zum Vorgängerroman festgestellt werden, so kann – unabhängig der divergierenden Stilistik der Textgestaltung(en) – auf motivischer Ebene konstatiert werden, dass die Verbindung von Prominenz, Tod und Sexualität im Kontext von Versuchsanordnungen in beiden Romanen aufgegriffen wird.

⁵⁰² *Crash*, S. 107.

⁵⁰³ Ebenda.

⁵⁰⁴ Ebenda, S. 108.

⁵⁰⁵ Letztere, so mutmaßt James, faszinieren Vaughan besonders, im Vergleich zu den übrigen Verletzungsbeschreibungen werden sie jedoch in der Erzählung nicht weiter explizit aufgelistet.

Obwohl die Fotografie als Bildtypus explizit genannt wird, scheint es sich nicht um klassische Papierabzüge zu handeln, sondern um vielfältiges Bildmaterial „torn from the pages of forensic medical journals and textbooks of plastic surgery“, aus Monographien fotokopiert oder aus Operationsreports⁵⁰⁶ entnommen, welche Vaughan im Krankenhaus gestohlen hat. Zurückgegriffen wird hier also, wie bereits erwähnt, nicht auf Vaughans selbst geschossene Fotos, sondern auf bereits produziertes, vorgefundenes Material, welches seinem ursprünglichen Kontext entnommen hier in neue Bedeutungszusammenhänge überführt wird. Dass es sich dabei um Bilder und nicht um Text handelt, ist hier nur dank der einleitenden Bemerkung nachvollziehbar, die narrative Erschließung unterscheidet sich stilistisch anfangs kaum von der Wiedergabe des textlichen Teils der Fragebögen und beschränkt sich zunächst auf eine (bloße) Auflistung der Bildmotive.⁵⁰⁷ Sie scheinen einer thematischen Ordnung zu unterliegen, sind nach Brust-, Genital- und Gesichtsverletzungen unterteilt: „The Breasts of teenage girls deformed by instrument binnacles, the partial mammoplastics of elderly housewives carried out by the chromium louvres of windshield assemblies“⁵⁰⁸ heißt es beispielsweise. Der Betrachtung einer Fotoreihe „of mutilated penises, sectioned vulvas and crushed testicals passed through the flaring light“⁵⁰⁹ folgen nun erstmals auch Informationen bezüglich der Bildgestaltungen, wie der Erwähnung der Nahaufnahme aufgeschlitzter Geschlechtsteile.⁵¹⁰ Das Verhältnis der Bildsujets zueinander deutet der Erzähler als Einheit, als eine Serie „disturbing modules, units in a new currency of pain and desire“⁵¹¹, womit der Sprachduktus der faszinierten Bildinterpretation der Albumfotografien punktuell wieder aufgenommen wird. War die Schilderung zuvor von einem relativ teilnahmslosen Ton durchdrungen, tritt nun bei der Beschreibung der Gesichtsverletzungen eine weitere emotionale Wertung des Gesehenen ein, die – vom Pathos abrückend – erneut das ambivalente Moment in James’ Wahrnehmung verdeutlicht: Obwohl hier dieselben Konjunktionen wie bei den anderen Verletzungen zu sehen sind, empfindet James diese Art der Verwundungen als „all the more terrifying when they seemed to evoke the

⁵⁰⁶ Vgl. Crash, S. 108.

⁵⁰⁷ Mit der Erwähnung eines kurzen Aufenthalts an einer Tankstelle unterbricht die Handlungsebene die Deskription. Rotes Neonlicht eines Markenschildes über den Zapfsäulen scheint durch die Fensterscheiben und illuminiert die als grobkörnig beschriebenen Aufnahmen.

⁵⁰⁸ Crash, S. 108.

⁵⁰⁹ Ebenda, S. 109.

⁵¹⁰ Vgl. Ebenda.

⁵¹¹ Ebenda.

underlying elements of character⁵¹². Deutlicher durchweben hier die Gedankengänge des Protagonisten die Deskription: die Verletzungen seien wie „medieval manuscripts with the inset details of instrument trim and horn bosses, rear-view mirrors and dashboard dials“⁵¹³, assoziiert er.

Beim Vergleich der Fragebögen fokussiert James auf die Antworten der Personen seines Umfelds. Seagrave ist der einzige, der den männlichen Prominenten keine Beachtung geschenkt und stattdessen eine „small target gallery of five film actresses“⁵¹⁴, konkret Greta Garbo, Jayne Mansfield, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot und Raquel Welch ausgewählt hat. Bis auf Raquel Welch werden somit jene Namen genannt, die bereits hinlänglich aus der *Atrocity Exhibition* bekannt sind. Auch im Folgenden werden Prominente erwähnt, die bereits im Vorgängerroman, speziell im Kapitel *Crash!*, vorkommen: neben den Fotografien von Jayne Mansfield wurden die Bilder von John F. Kennedy, Albert Camus und James Dean von den Befragten bearbeitet; Brüste und Wangenknochen sind mit farbigen Filzstiften markiert, spezifische Körperteile wie Nacken und Geschlechtsorgane durch Bleistiftkreise hervorgehoben oder mit Sektorlinien versehen, die über Mundwinkel und Mägen laufen. Alle in diesem Zusammenhang genannten Personen sind in einem Auto zu Tode gekommen, auch wenn nicht zwingend bei einem Unfall, wie J.F. Kennedy. Publicityaufnahmen von Jayne Mansfield wurden von Gabrielle mit imaginären Verletzungen bemalt, die sie auf den Brüsten und Schenkeln sowie jenen Teilen des Automobils lokalisiert, welche sich mit dem Körper der Schauspielerin vereinigen sollen. Rund um die Fotografien finden sich Vaughans handschriftliche Anmerkungen, viele davon, bemerkt James, enden mit Fragezeichen „as if Vaughan were speculating about alternative death modes, accepting some as plausible and rejecting others as too extreme.“⁵¹⁵

Die De- bzw. Rekontextualisierung des Gestaltungsprinzips der Collage ist hier bestimmend, wie auch Jeannette Baxter herausstellt:

Vaughans assembles graphic montages of car wounds [...] in order to expose James (and the reader) to images of violent mutilation which are conventionally concealed from public viewing. Surrealist juxtapositions of wounded flesh and wounding metal utterly refuse any Futurist notion of technology as the arbitery of a clean and modern world. Handbrake units and gear-sticks levers may appear beign when viewed within the context of car catalogues,

⁵¹² Crash, S. 109.

⁵¹³ Ebenda.

⁵¹⁴ Ebenda.

⁵¹⁵ Ebenda, S. 110.

but, as Vaughan's collection of recontextualised images show, the ostensibly harmless structures of meta and plastic also have the potential to be weapons of disfigurements and destruction.⁵¹⁶

Darüber hinaus ist es auch die radikalste Körperfragmentierung: nur noch einzelne Körperteile werden, zunächst textuell, aufgerufen, aber auch in den Fotografien selber scheinen sie immer wieder als alleiniges Bildmotiv zu fungieren. Diese fotografische Isolierung potenziert den Effekt der Fragmentierung und treibt gleichzeitig die Fetischisierung der Körperteile auf die Spitze.⁵¹⁷ Gleichzeitig durchwirkt auch hier ein anagrammatisches Prinzip die Gestaltungslogik: das Zusammensetzen und Verbinden von Körperteilen mit medizinischen Bildern sowie die Beschriftung und Markierungen, wirken im Sinne von Vaughans Projekt sinnstiftend.⁵¹⁸

In Bezug auf die starke außerfiktionale Referenz⁵¹⁹ lässt sich darüber hinaus festhalten, dass der Berufsstand der SchauspielerInnen hier karikiert wird: Ihr Körper dient als totale Projektionsfläche, die in beliebige Kontexte gesetzt, für die Fantasien des Protagonisten zur Verfügung stehen. Gleichzeitig liefert die Einbindung von Bildmaterial, das außerfiktional zumindest möglicherweise existiert, für die LeserInnenschaft konkrete Anhaltspunkte, die Visualität der Fotografien betreffend; ähnlich wie in der *Atrocity Exhibition* wird die Öffnung eines Bildbereichs erzeugt, der gerade wegen seiner potentiellen Realität die literarische Darstellung plastischer erscheinen lässt.

Zunächst nur als Vaughans Fetisch präsentiert, dient der Starkörper spätestens nach der sexuellen Begegnung mit Gabrielle auch James als Projektionsfläche; so beginnt er im Anschluss daran, berühmte Persönlichkeiten imaginär an gewaltsamen Unfalltoden sterben zu lassen, bevor er seine Vorstellungen auf seine Frau und zuletzt seine Mutter ausweitet.⁵²⁰ Diese imaginäre Übersteigerung der eigentlichen Geschehnisse markiert die Differenz zwischen Fantasie und Umsetzung. Weder Unfälle noch Fotografien des Figurenpersonals sind von einer derartigen Brutalität geprägt, die erst in der Imagination ihren Höhepunkt findet. Umgekehrt bedeutet dies aber auch, dass die unterschiedlichen Bereiche, so sehr sie sich stilistisch ähneln, immer auch unterscheidbar bleiben. Letztlich

⁵¹⁶ Baxter (2009), S. 127f.

⁵¹⁷ Vgl. Metz (2003), S. 219

⁵¹⁸ Vgl. Fischer (1997), S. 69.

⁵¹⁹ Auch kann hier, wie schon bei der *Atrocity Exhibition*, eine Satire auf die Sexualforschung der 60er-Jahre, namentlich auf den McKinsey-Report gedeutet werden. Vgl. Baxter (2009), S. 114. Der kalte Blick der Wissenschaft korrespondiert hier demnach mit dem kalten Blick der Kamera, bzw. m. E. des Erzählers.

⁵²⁰ Vgl. Crash, S. 148f.

muss auch Vaughans Projekt als gescheitert angesehen werden: er stirbt zwar in einem Autounfall mit Elizabeth Taylor, diese bleibt dabei jedoch erneut unversehrt. Sein eigener Tod verfehlt die Imaginationen, vermag es aber gleichzeitig nicht im Sinne eines heilenden Schocks, den Erzähler von der Weiterführung des Projekts abzuhalten, der in Erwartung seines eigenen Todes die Narration beendet.

4 Schlussbetrachtungen

Die Konfrontation von Körper und Bild in den vorliegenden Werken und damit auch die thematische und verfahrenstechnische Korrespondenz der Darstellung der Körper *vor* und *im* Bild zu untersuchen, war Ziel der vorgenommenen Analyse.

Bilder, so hat die vorliegende Arbeit gezeigt, sind in J.G. Ballards *Atrocity Exhibition* und *Crash* bestimmende Kommunikationsmedien. Beide Werke reflektieren das, was als *Allgegenwart der Bilder* zu einem gebräuchlichen Slogan geworden ist. Interdisziplinär richtet sich das Forschungsinteresse, nicht zuletzt angestoßen durch die Ausrufung des *pictorial* bzw. *iconic turn*, immer häufiger auf bildkonzentrierte Fragestellungen, wodurch gleichzeitig die Konturierung einer Bildwissenschaft stetig vorangetrieben wird. Ein allgemeiner Überblick über die Entwicklungsstadien, Prämissen und Perspektiven unterschiedlicher Forschungsinteressen schloss sich in der vorliegenden Arbeit an die Werksvorstellungen an. Für die hier relevanten Frage- und Problemstellungen wurde das Verhältnis zwischen Wort und Bild beleuchtet; ein Verhältnis, das von der jüngeren literaturwissenschaftlichen Forschung vermehrt auf komplementäre Aspekte der unterschiedlichen „Zeichens- und Verstehensmodi“⁵²¹ zugespitzt wird. Bei der Betrachtung der ballardschen Werke wurde entsprechend die Aufmerksamkeit auf den literarischen Transformationsprozess gerichtet, im Zuge dessen die Bilder sprachlich in die Romane eingelassen werden, ohne dabei die jeweilig spezifische Materialität und Medialität zu nivellieren.

Hinführend zur Analyse der Beziehung von Körper und Bild in den Texten wurden allgemeine Eckpunkte dieses Themenkomplexes skizziert. Neben der mimetischen Qualität von Film und Fotografie konnte der Einfluss der bildmedialen Konfigurationen auf die menschliche (Selbst-)Wahrnehmung als zentrales Merkmal für die vorliegende Untersuchung herausgestellt werden.

Im Anschluss wurde das Konzept der literarischen Visualität vorgestellt. Die Beschreibung als maßgebliches Element der literarischen Visualität sowie der visuellen Wahrnehmung erhielt gesonderte Aufmerksamkeit und ihre Bedeutung wurde im Hinblick auf die vorliegenden Darstellungen der inner- und außerbildlichen Körper herausgearbeitet. Obgleich bei einer Betrachtung Letzterer Komponenten wie Innerlichkeit, Emotionalität

⁵²¹ Brosch (2004), S. 23.

und allgemeine sensorische Kompetenzen der Figuren einbezogen werden müssen, konnte vorläufig festgehalten werden, dass gerade bei den hier diskutierten Romanen Äußerlichkeit und äußere Wahrnehmung elementare Bestandteile der Figurenkonzeptionen darstellen. Als entscheidend erwies sich hierbei der Umstand, dass die Deskription sowohl in der *Atrocity Exhibition* als auch in *Crash* immer über eine visuelle Ausgestaltung hinaus vielfältige Bedeutungsschichten zu evozieren im Stande ist. Neben einer bloßen Anschaulichkeit der beschriebenen Objekte wird somit eine Semantisierung derselben erreicht. In einem weiteren Schritt wurde der Terminus der intermedialen Schreibweise aufgenommen, um sie für das Analyseprojekt nutzbar zu machen. Hier wurde erneut betont, was im Zuge der Sichtung der Intermedialitätsforschung als (selbst)reflexives Potential literarischer Werke bereits zur Sprache kam: das Wesen der Literatur, ihre eigene mediale Beschaffenheit sowie moderne Medienerfahrungen und Wahrnehmungsbedingungen zu thematisieren. Konkret wurde dies anhand der literarischen Möglichkeiten festgemacht, Strukturen von Fremdmedien zu „vertexten“, sie zu integrieren und gleichzeitig zu reflektieren und damit letztlich über eine bloße Thematisierung der Bildmedien als Elemente der *histoire* hinaus, diese textstrategisch in ihren *discours* aufzunehmen. Die Körper *vor* dem Bild, so das Ergebnis der Lektüre, wirken in beiden Werken mitunter *fotografisch* bzw. *filmisch* und mit Hilfe einer Skizzierung von Rajewskys Systematisierung intermedialer Bezugnahmen wurden konkrete methodische Prämissen vorgestellt, die diesen Eindruck textpragmatisch in der Analyse bestätigen sollten. Den theoretischen Teil der Arbeit abschließend ging es noch einmal darum, den Fokus auf die textuelle Generierung von Körper und Körperlichkeit zu richten. Im Gegensatz zu Fotografie und Film, so das Resultat, kann Literatur Körper immer nur als abstraktes Zeichen wiedergeben; durch ihre genuin sprachlichen Möglichkeiten besitzt sie jedoch die Fähigkeit, ungleich stärker *in* die Figuren zu blicken, Einblick in ihre Gefühlswelten und ihr Körperempfinden zu geben.

Die Analyse richtete sich zunächst auf eine Betrachtung der *Atrocity Exhibition*. Es wurde aufgezeigt, dass Visualität von Bild und Körper *im* Bild hier größtenteils über einen Ausgriff in den ikonischen Bildfundus der 50er- und 60er-Jahre erzeugt wird. Konkrete Bilddetails erwiesen sich nur vereinzelt als visuell ausgestaltet. Wenn auch nicht durchgängig, sind die Medienikonen in verstörende, gewaltsame und sexuelle Kontexte gebettet, was wiederum mit der außerbildlichen Handlungsebene in Bezug gesetzt werden konnte.

In der von (Medien-)Bildern dominierten Welt treten die eigentlichen ProtagonistInnen der *Atrocity Exhibition* mitunter in den Hintergrund. In thematischer Hinsicht werden aber auch sie immer wieder Opfer von Gewaltakten, und diese Gewaltakte wiederum punktuell im Bild festgehalten, was insbesondere für die Frauenfiguren zu konstatieren ist. Deren visuelle Ausgestaltung erweist sich als spärlich, die dargestellten Figuren wirken, auch aufgrund der weitgehenden Aussparung der weiblichen Perspektive, abstrakt. Gleichzeitig konnte gezeigt werden, dass die fremdmedialen Strukturen vor allem in Bezug auf die Darstellungen der Protagonistinnen entscheidend sind: diese wirken, auch wenn explizit vor dem Bild verortet, mitunter gerahmt, ihrer Bewegung beraubt, *zum* Bild gefroren. Dieser Eindruck ist dabei nicht allein Resultat einer grundsätzlich passiven weiblichen Figurenkonzeption, sondern konnte punktuell auch als discourspezifisches Verfahren herausgestellt und gleichzeitig auf den evozierten Darstellungsmodus der Fotografie zurückgeführt werden. Aber auch der Eindruck des *Filmischen* konnte an einzelnen Stellen nachgewiesen werden; die entschleunigte Handlung, ihre irrealen und damit traumhafte Logik, lässt punktuell den Modus der Zeitlupenaufnahmen durchscheinen, welche wiederum auch vermehrt bei den erzählten Bildern zum Einsatz kommt. Zuletzt ist es auch die Distanz zum Geschehen, die ähnlich wie im Nachfolgeroman *Crash* die Erzählhaltung bestimmt und an die Beobachtung von Körpern durch die Kamera erinnert. Die Thematisierung der unterschiedlichen bildmedialen Konfigurationen, ihre beinahe durchgängige Einbindung in die Geschehnisse, ist demnach nicht allein inhaltlicher Bestandteil des Romans, sondern erweist sich, so die Quintessenz der Analyse, auch für die Figurendarstellung *vor* dem Bild als prägend.

Ungleich stärker als in der *Atrocity Exhibition* nimmt in *Crash* die Schilderung der Körper *vor* dem Bild einen großen erzählerischen Raum ein. In einer ausführlichen Sichtung der erzählten Bildkonfigurationen konnte dabei eine starke Korrespondenz der Darstellungen der Körper *vor* und *im* Bild festgestellt werden: beschriebene Fotografien wurden von der Untersuchung dabei nicht nur als Erweiterung des visuellen Horizonts herausgestellt, es ging darüber hinaus um das spezifische Potential der Fotografie, Bewegungen festzuhalten und den Körper zu arretieren, diesen als Bild in einem zweifachen Sinne zu inszenieren: als Bildmotiv, aber darüber hinaus auch als Sinnbild der Logik einer neuen Sexualität. Diese zweifache Inszenierung konnte auch bei den außerbildlichen Körperdarstellungen festgestellt werden. Stilistisch erfolgt die Beschreibung beider Seinsmodalitäten ähnlich,

sodass auch in den Handlungseinheiten vor dem Bilde immer wieder der Eindruck des *Fotografischen* erweckt wird. Der Modus der Zeitlupentechnik wurde im Anschluss als optimale Sehmodalität in Bezug auf das Ereignis des Unfalls präsentiert, als Möglichkeit der Sichtbarmachung und Entzerrung von Kollisionen, welche in der Gedankenwelt des Protagonisten in imaginäre Zeitlupenchrashs überführt werden. Gleichzeitig konnte auch hier die entrückte, verlangsamte Erzählhaltung der gesamten Narration – die *Crash* noch deutlicher als den Vorgängerroman dominiert – strukturell an den Modus der Zeitlupe rückgekoppelt werden, welcher damit auch immer wieder den Blick auf die Körper *vor* dem Bild prägt.

In beiden Werken bleibt dabei die Evokation fremdmedialer Systeme, der textuelle Nachvollzug der bildlichen Darstellungsmodi, immer brüchig, war nur punktuell fassbar und dennoch im Gesamtgefüge der Romane, im Blick auf die Körperdarstellungen, präsent: die fremdmedialen Darstellungsmodi werden jeweils genutzt, um eine punktuelle Auflösung der Grenzen zwischen Fiktion und Realität (aber auch zwischen Organischem und Anorganischem) zu erzeugen, was den Körper in der Folge erstarrt, unnatürlich verlangsamt, mechanisiert und entfremdet erscheinen lässt.

Dieser Umstand wird in den Werken dabei nicht nur als negativer Effekt massenmedialer Prozesse präsentiert, sondern auch – vor allem in *Crash* – als Bedingung neuer sexueller Möglichkeiten. Besonders in der *Atrocity Exhibition* ist – trotz der zahlreichen fetischisierenden Praktiken – die sexuelle Energie seltsam stillgelegt, erscheint diesbezüglich geradezu als tote Strategie. Auch *Crash* überführt die Sexualität, ungeachtet mannigfacher expliziter und pornografischer Szenen, letztlich in ein abstraktes gedankliches Konzept, wobei hier die Potentialität der Grenzüberschreitungen deutlich plastischer ausgestaltet ist und ihr gleichzeitig ein subversives Moment innewohnt.

Während in der *Atrocity Exhibition* die Bilderfluten als Elemente der Auflösung der Subjekte fungieren, dienen sie in *Crash* als Vergewisserung: allerdings nicht in einem das Subjekt stärkenden Sinne, sondern vielmehr als eine materielle Manifestation des gedanklichen Konzepts der neuen Sexualität.

Ballards Werke weisen einen deutlichen Anschluss an die Bildkritik der 60er-Jahre auf; die Verwandtschaft zwischen dem Debordschen Spektakel bspw. und den ballardschen Medienlandschaften ist nicht schwer auszumachen. Das unmittelbare Erleben, heißt es in

Debords *Gesellschaft des Spektakels*, sei nur noch Vorstellung, Gesellschaft selber eine „ungeheure Ansammlung von Spektakeln“⁵²². Die der Annahme inhärente Kulturskepsis hebt ab auf ein Nicht-Unterscheiden-Können zwischen echt und künstlich. Die Definition von Realität, so die Folgerung, kann nicht mehr in Abgrenzung zur Fiktion bestehen vielmehr durchdringen und bedingen sich die beiden Bereiche. Debord fußt seine Feststellung auf dem von ihm konstatierten Warenfetischismus, der in einer spätkapitalistischen Logik alles zum Handelsgut werden lässt. Bilder sind in diesem Prozess Surrogat für eine ursprünglich sinnlich erlebte Welt:

Die Bilder, die sich von jedem Aspekt des Lebens abgetrennt haben, verschmelzen in einen gemeinsamen Lauf, in dem die Einheit dieses Lebens nicht wiederhergestellt werden kann. Die *teilweise* betrachtete Realität entfaltet sich in ihrer eigenen allgemeinen Einheit als *abgesonderte* Pseudo-Welt, Objekt der bloßen Kontemplation. Die Spezialisierung der Bilder der Welt findet sich vollendet in der autonom gewordenen Bildwelt wieder, in der sich das Verlogene selbst belogen hat. Das Spektakel überhaupt ist als konkrete Verkehrung des Lebens, die eigenständige Bewegung des Unlebendigen.⁵²³

Die Rede ist hier gleichsam von einer autonomen Bilderwelt, die sich über die Gesellschaft gestülpt hat und die für die Zersetzung zwischenmenschlicher Beziehungen und damit für die individuelle Isolation des Einzelnen verantwortlich ist.

Auch wenn die Grundannahmen von Ballards Literatur und der Debordschen Theorie hier in vielerlei Hinsicht übereinstimmen, fällt auf Seiten der Literatur – trotz des apokalyptischen Grundtons – die Bilderkritik anders aus: Im Gegensatz zu Debord zelebriert Ballard die Bilderflut geradezu. Obwohl die Skepsis gegenüber modernen Gesellschaften als Kernstück des ballardschen Oeuvre, seines gedanklichen Kosmos, gelten darf, begegnet man durch die Etikettierung des Kulturpessimismus diesem nur verkürzt. Das Zugeständnis des möglichen Genusses von Gewalt, ein Annehmen des Irrationalen und der unbewussten Wünsche und Ängste begleiten die Texte, verleihen ihnen eine Unentschiedenheit in Bezug auf die Wertung der Geschehnisse. Es ist eine Logik am Werke, die sich teilweise mit dem Begriff der Devianz erfassen lässt, jedoch nicht gänzlich in ihm aufgeht; deutlich spürbar ist der Einfluss des Surrealismus, der mit seiner Forderung, das Unbewusste zu vergegenwärtigen, die Logik des Traums ernst zu nehmen und mit seinem Interesse an Tabus bzw. deren Überschreitung (durch künstlerische Ausdrucksmittel) Kriterien definierte, derer sich Ballard in seinem Schreiben

⁵²² <http://theoriepraxislokal.org/books/GdS1.php> [03.02.2013]

⁵²³ Ebenda.

annimmt. Die beunruhigende Verbindung, ja pathologische Mischung von Sexualität und Gewalt wird dabei in der *Atrocity Exhibition* und *Crash* aus dem Unbewussten gelöst, an die Oberfläche geholt, in konkrete Szenarien übersetzt und in literarische Bilder gegossen. Ballards Werke haben sich dabei nicht als ein Bejahen von Chaos und Vernichtung herausgestellt, vielmehr drückt sich in dem Annehmen der Ambivalenz eine Weltsicht aus, der nicht daran gelegen ist, moralische Maßstäbe zu fixieren. Es ist aber gerade das Spiel mit eben jenen Maßstäben, das Ausloten und Überschreiten der Regeln von Darstellbarkeit und Dargestelltem, das Ballard, wenn nicht zu einem moralischen, so doch zu einem explizit politischen Autor werden lässt.

Hans Belting hat die Formulierung vom *Körper als Ort der Bilder* geprägt, „in welchem Bilder sowohl entstehen und projiziert als auch wahrgenommen und gespeichert werden.“⁵²⁴. Die Definition stellt gleichzeitig den Dualismus zwischen exogenen und endogenen (wie Vorstellung und Traum), äußeren und inneren Bildern, in Frage. Er werde in dem Moment durchlässig, in dem man erkenne, dass beide „zwei Seiten eines Phänomens“ darstellen:

Das ist deshalb so, weil beides in uns den selben Urheber hat. Ohne unseren Blick (ohne unser Bewusstsein) wären die Bilder etwas anderes oder gar nichts. Zwar empfangen wir Bilder der Welt oder solche im sozialen Raum von außen, aber wir machen sie zu unseren eigenen Bildern, sowohl im kollektiven wie im persönlichen Sinne. Wir selbst sind „Ort der Bilder“.⁵²⁵

Ballards Werke, so konnte gezeigt werden, formulieren eben diesen Tatbestand für die fiktiven Welten; gleichzeitig kann der Befund jedoch auch auf die LeserInnenschaft übertragen werden. Im Hinblick auf weiterführende Forschungsaktivitäten wäre eine methodische Vertiefung hinsichtlich der Visualisierungsstrategien der RezipientInnen lohnenswert, schließlich erzeugen die Texte auch die inneren Bilder der LeserInnen, zwingen diese im Verlauf der Lektüre, die imaginäre Grenzüberschreitung stetig nachzuvollziehen. So sind die erzählten materiellen Bilder der Romane nicht nur als Imaginationsmaterial für die ProtagonistInnen zu werten; die gesamten fiktiven Welten, deren starker visueller Moment die Narrationen bestimmt, verkörpern auch die Imaginationsgrundlage der LeserInnenschaft.

⁵²⁴ Schulz (2009), S. 207.

⁵²⁵ Belting, Hans: Vorwort. Zu einer Anthropologie de Bildes In: Belting, Hans/Kamper, Dietmar (Hrsg.): Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion. München (Fink); 2000, S. 7.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Ballard, James Graham: The Atrocity Exhibition. London (Harper Perennial); 2006.
- Ballard, James Graham: Liebe und Napalm. (Übers.: Carl Weissner) Wien (Milena); 2008.
- Ballard, James Graham: Crash. London (Harper Perennial); 2008.
- Ballard, James Graham: Crash (Übers.: Joachim Körber) Erfstadt (Area Verlag) 2004.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: Résumé über die Kulturindustrie. In: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. München (DVA); 2000, S. 202-208.
- Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorien der Fotografie. Band I von IV; München (Schirmer und Mosel Verlag); 2006.
- Anzieu, Didier: Das Haut-Ich. Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 1992.
- Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin (Erich Schmidt); 2011.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt); 2006.
- Ballard, James Graham: The disaster area. London (Flamingo); 1992.
- Ballhausen, Thomas/Edlinger: Nachwort. In: Liebe und Napalm. Wien (Milena); 2008, S. 220-230.
- Bast, Helmut: Der Körper als Maschine. Das Verhältnis von Descartes Methode zu seinem Begriff des Körpers. In: List, Elisabeth/Fiala, Erwin (Hrsg.): Leib Maschine Bild – Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne. Wien (Passagen Verlag); 1997, S. 112.
- Baxter, Jeannette: J.G. Ballard's Surrealist Imagination - Spectacular Authorship. Surrey (Ashgate); 2009.
- Beckmann, Karen: Film Falls Apart: Crash, Semen, and Pop In: Grey Room 12, 2003 S.9
- Belting, Hans: Bildanthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München (Fink Verlag); 2001.
- Belting, Hans: Vorwort. Zu einer Anthropologie des Bildes. In: Belting, Hans (Hrsg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München (Fink); 2000 S. 7-10.

- Bence, Nanay: Narrative Pictures. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Nr. 67; Malden, USA (Blackwell); 2009, S. 119-129.
- Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt); 2001.
- Blazejewski, Susanne: Bild und Text - Photographie in autobiographischer Literatur. Würzburg (Königshausen und Neumann); 2002.
- Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München (Fink Verlag); 2001, S.11-38.
- Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Kön (DuMont); 2004, S. 28-43
- Bredenkamp, Horst: Drehmomente – Merkmale und Anspruch des iconic turn. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Kön (DuMont); 2004, S. 15-26
- Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Berlin (Suhrkamp); 2010.
- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München (Dt. Taschenbuch-Verl.); 1996.
- Brosch, Renate: Einleitung. In: Brosch, Renate (Hrsg.): Ikono-Philo-Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern. Berlin (Trafo-Verl.); 2004. S. 7-24
- Brosch, Renate: Visualisierungen in der Leseerfahrung: Fokalisierung – Perspektive – Blick. In: Brosch, Renate/Tripp, Ronja: Visualisierungen. Textualität, Deixis, Lektüre. Trier (WVT, Wiss. Verl. Trier); 2007, S. 47-86.
- Bukatman, Scott: Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction. Durham (Duke University Press); 1993.
- Büttner, Frank/Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München (C.H. Beck); 2006.
- Doll, Martin/Gaderer, Rupert: Geister versammeln. Vorwort. In: Camiletti, Fabio/Doll, Martin/Gaderer, Rupert/Howe, Jan Niklas (Hrsg.): Phantasmata. Techniken des Unheimlichen. Wien (Turia + Kant); 2011.
- Dyer, Richard: Heavenly bodies – film stars and society. London (Routledge); 2004.
- Dyer, Richard: Stars. London (British Film Inst.); 1998.

Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin (Reimer); 1993.

Falkenhausen, Susanne von: Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse. Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft. In: Helas, Philine (Hrsg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Berlin (Akad.-Verl.); 2007, S. 3-14.

Fischer, Axel: Logik der Devianz in J.G. Ballards *Crash*. Diplomarbeit Universität Konstanz (1997)

Fliedl, Konstanze/Rauchenbacher, Marina/Wolf, Joanna (Hrsg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne, Berlin [u.a.] (Walter de Gruyter); 2011

Fusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen (European Photography); 1992.

Fox Talbot, William: The Pencil of Nature: London - Chicago (Phaidon); 2011.

Frank, Gustav/Lange, Barbara: Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur. Darmstadt (Wiss. Buchges.); 2010.

Frank, Gustav (Hrsg.): Nachwort. In: Mitchell, W.J.T.: Bildtheorie. Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 2008, S. 445-487.

Frank, Gustav: Literaturtheorie und Visuelle Kultur. In: Sach-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, K. Sachs-Hombach (Hrsg.): Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 2009, S. 354-392

Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg (Junius); 2009.

Geimer, Peter: Das Bild als Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma. In: Krämer, Sibylle (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt a. M. (Suhrkamp); 2007, S. 95-120.

Gasiorek, Andrzej: J.G. Ballard. Manchester - New York (Manchester University Press); 2005.

Hahn, Torsten: Im Kampf um die Meinung der Welt. Der Fernsehkrieg und die Selbstbeobachtung der Massenmedien. In: Schneider, Irmela/Hahn, Torsten/Bartz, Christina (Hrsg.): Medienkultur der 60er- Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945 Band 2, Göttingen (Vandenhoeck & Rupp); 2003.

Hallin, Daniel C.: The Uncensored War. The Media and Vietnam. Berkley (University of California Press); 1989.

Holert, Tom: Regimewechsel. Visual Studies, Politik, Kritik. In: Sach-Hombach, Klaus: Anthropologische Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 2009, S.

328-353.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug. In: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M. (Fischer Verlag) 2004, S. 128-177.

Huntley, Jake: Disquieting Features: An Introductory Tour of *The Atrocity Exhibition*. In: Baxter, Jeanette (Hrsg.): J.G. Ballard. London (continuum); 2008, S. 23-33.

Kämpfer, Frank: Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert. Hamburg (Kämpfer); 1997.

Kauffmann, Linda S.: Bad Girls and Sick Boys. Berkley (University of California Press); 1998.

Käuffer, Birgit: Obsession der Puppe in der Fotografie. Bielefeld (Transcript); 2006.

Kramer, Anke/Pelz, Annegret: Album: Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen (Wallstein); 2013.

Kremer, Detlef: Literaturwissenschaft als Medientheorie. Münster (Aschendorff); 2004

Lieb, Claudia: Crash – der Unfall der Moderne. Bielefeld (Aisthesis Verlag); 2009

Katschnig-Fasch: Die Magie der Bilder: Kulturelle Veränderungen durch die Wiederkehr des Körpers. In: List, Elisabeth/Fiala, Erwin (Hrsg.): Leib Maschine Bild – Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne. Wien (Passagen Verlag); 1997, S.103-120.

Luckhurst, Roger: 'The Angle Between Two Walls' -- The Fiction of J.G. Ballard. Liverpool (Liverpool University Press); 1997.

Metz, Karl Heinz: Ursprünge der Zukunft : die Geschichte der Technik in der westlichen Zivilisation. Paderborn - Wien (Schöningh); 2006.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Düsseldorf (Econ); 1992.

Metz, Christian: Foto, Fetisch. In: Wolf, Herta (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Band II. Frankfurt a.M. (Suhrkamp); 2003, S. 215ff.

Mitchell, W.J.T.: Der Pictorial Turn. In: Kravagna, Christian (Hrsg.): Privileg Blick. Berlin (Ed. ID-Archiv); 1997

Neitzel, Britta: Massen-Medien-Kultur. Zur Einführung. In: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. München (DVA); 2000, S. 197-201

Nöth, Winfried: Bildsemiotik. In: Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, K. Sachs-Hombach (Hrsg.): Frankfurt a.M. (Suhrkamp);

2009. S. 235-254.

Nöth, Winfried: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft In: Sachs, Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln (von Halem); 2005. S. 33-44.

Parks, Lori: negotiation and transformation in Crash In: Coelsch-Foisner, Sabine (Hrsg.): Fantastic body transformation in english literature Heidelberg, (Winter); 2006.

Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder: Bildatlas 1949-heute. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht); 2008.

Der große Ploetz : die Enzyklopädie der Weltgeschichte. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht); 2008.

Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht); 2007.

Poppe, Sandra: Literarische Medienreflexion. Eine Einführung. In: Poppe, Sandra/Seiler Sascha (Hrsg.): Literarische Medienreflexionen: Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur. Berlin (E. Schmidt); 2008, S. 9-26.

Pynchon, Thomas: Inherent Vice. London (cape); 2009.

Raab, Jürgen: Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 37 (2012), S. 121-142.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen (Francke); 2002.

Rajewsky, Irina: Medienbegriffe - reine diskursive Strategien? Thesen zum relativen Konstruktcharakter medialer Grenzziehungen. In: Fischer-Lichte, Erika/ Hasselmann, Kristiane/ Rautzenberg, Markus (Hrsg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld (Transcript); 2010, S. 33-47.

Rajewsky, Irina: Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung. In: Hoff, Dagmar/Spies, Bernhard (Hrsg.): *Textprofile intermedial*. München (Meidenbauer); 2008, S. 19-47.

Rippl, Gabriele: Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie. In: Brosch, Renate (Hrsg.): Ikono-Philo-Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern. Berlin (Trafo-Verl.); 2004. S. 43-60.

Rippl, Gabriele: Intermediale Poethik: Ekphrasis und der ‚iconic turn‘ in der Literatur/-wissenschaft. In: Rippl, Gabriele/Hoffman, Torsten (Hrsg.): Bilder: ein (neues) Leitmedium? Göttingen (Wallstein); 2006, S. 93-107.

- Vale, V/Juno, Andrea (Hrsg.): *Re/search: J.G. Ballard*. San Francisco (V Search); 1984.
- Sage, Victor: *The Gothic, the Body, and the Failed Homeopathy Argument: Reading Crash*. In: Baxter, Jeanette (Hrsg.): *J.G. Ballard*. London (continuum); 2008, S. 34-49
- Schmitz-Emans, Monika: *Im Reich der Königin Loana. Einführende Bemerkungen zum Stichwort "Visual Culture"*. In: Schmitz-Emans, Monika; Lehner, Gertrud (Hg.): *Visual Culture*. Heidelberg (Synchron); 2008, S. 9.
- Schneider, Irmela: *Anthropologische Kränkungen*. In: Becker, Barbara (Hrsg.): *Was vom Körper übrig bleibt*. Frankfurt am Main [u.a.] (Campus Verl.); 2000.
- Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München (Fink Verlag); 2009.
- Schwarte, Isabel: *Embedded Journalists - Kriegsberichterstattung im Wandel*. Münster (Westfälisches Dampfboot); 2007.
- Schor, Gabriele, / Brugger, Ingrid (Hrsg.): *Birgit Jürgenssen*. Wien München (Prestel); 2010.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Frankfurt a.M (Fischer Verlag); 2006.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. Frankfurt a.M (Fischer Verlag); 2008.
- Sontag, Susan: *die pornografische Phantasie*. In: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst*. München (Hanser), 2003, S. 48-90.
- Steiner, Wendy: *Körper der Schönheit. Das Modell*. In: Hauststein, Lydia/Stegmann, Petra: *Schönheit: Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur*. Göttingen (Wallstein); 2006.
- Sachs-Hombach: *Bilder, technische*. In: Roesler, Alexander/ Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, München (Fink Verlag); 2005, S. 38-44.
- Tripp, Ronja: *Wer visualisiert? Narrative Strategien als Gegenstand einer leser-orientierten kognitiven Narratologie*. In: Brosch, Renate/Tripp, Ronja: *Visualisierungen. Textualität, Deixis, Lektüre*. Trier (WVT, Wiss. Verl. Trier); 2007, S. 21-46.
- Tschiltschke, Christian von: *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen (Narr); 2000.
- Virilio, Paul: *Fahrzeug*. In: Claus Pias/Joseph Vogl/ Lorenz Engell/Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München (DVA); 2000, S. 166-184.
- Wirth, Uwe: *Intermedialität*. In: Anz, Thomas (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe*. Band 1; Stuttgart/Weimar (Metzler); 2007, S. 254-262.

Enzyklopädien

Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 6., überarb. und erw. Aufl. Mannheim (Dudenverlag); 2007

Der Große Ploetz: die Enzyklopädie der Weltgeschichte. Göttingen (Vandehoeck & Ruprecht); 2008.

Internetquellen

http://www.zeit.de/2005/37/Ballard_Interview [21.04.2009]

<http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F05%2F09%2Fa0177&cHash=6480224505> [09.05.2009]

http://www.jgballard.ca/criticism/jgb_mediascape.html [07.01. 2013]

<http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F05%2F09%2Fa0177&cHash=6480224505> [09.05.2009]

<http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/futurismus.htm> [15.01.2013]

<http://walterbenjamin.ominiverdi.org/wp-content/kunstwerkbenjamin.pdf> [08.01.2013]

<http://www.iconicturn.de/2004/11/jenseits-der-sprache/> [15.11.2004]

<http://de.goldenmap.com/Bildfusion> [08.02.2013]

http://manybooks.net/_scripts/download-ebook.php [8.12.2012]

<http://www.headpress.com/Interviews.aspx> [13.11.2012]

http://home.arcor.de/fra07/am/ernst/fram_ernst.html [03.01.2013]

Anhang

I. Abstract

Die Expansion der Bilderwelten, die ubiquitäre Präsenz visueller Medien, hervorgerufen nicht zuletzt durch die medientechnischen Umbrüche des 20. Jahrhunderts, kann als Tatbestand formuliert werden, der sich vermehrt auch in literarischen Werken niederschlägt, sich in diese einschreibt. Mit den Romanen *The Atrocity Exhibition* (1970) und *Crash* (1973) hat der britische Schriftsteller James Graham Ballard (1930-2009) Werke geschaffen, denen diese Prägung attestiert werden kann. Vor allem Fotografie und Film sind in beiden Romanen allgegenwärtig. Die literarischen Texte nehmen altermediale Konfigurationen in sich auf, thematisieren und reflektieren sie; dabei lotet die Literatur zugleich ihre eigenen Möglichkeiten und Grenzen aus, setzt sich in ein Verhältnis zu den Bildmedien und verhandelt somit implizit auch immer Fragen nach der Relation von Text und Bild. Jenes Verhältnis steht in einer theoretischen Rundschau im Vordergrund, innerhalb der zentrale Frage- und Problemstellungen speziell den literaturwissenschaftlichen Zugang betreffend skizziert werden. Methodisch verortet sich die Arbeit in der jüngeren Intermedialitätsforschung, die gerade im Zuge des *pictorial* bzw. *iconic* turn Aufschwung erfahren hat. Darüber hinaus werden verschiedene diskursive Verbindungen von Bild und Körper beleuchtet, die in der eigentlichen Analyse im Fokus des wissenschaftlichen Interesses stehen: sowohl in der *Atrocity Exhibition* als auch in *Crash* werden die unterschiedlichen medialen Bildkonfigurationen beinahe durchgängig in eine Relation zum menschlichen Körper gesetzt; eben jenes Zusammenspiel bzw. jene Konfrontation von Körper und Bild in den literarischen Werken will die vorliegende Arbeit beleuchten. Dabei geht es nicht allein um punktuelle inhaltliche Aufschlüsselungen, ebenso werden die jeweiligen literarischen Strategien, die Art und Weise *wie* der Körper *im* und *vor* dem Bild erschrieben wird, genauer befragt, die verfahrenstechnische Seite nachgezeichnet. Es findet demnach eine analytische Doppelbewegung statt: so wird die *histoire*, das heißt die Einbindung der bildlichen Körperdarstellungen, auf der Handlungsebene ebenso betrachtet, wie das *wie* der Bild- respektive Körperbeschreibung; letztere schließen auch immer die Körper *vor* dem Bild mit ein. Diese wirken mitunter *fotografisch* bzw. *filmisch*, was wiederum auf das textuelle Verfahren der intermedialen

Schreibweise verweist, die punktuell innerhalb der Texte nachgewiesen werden kann. Die außerbildlichen Körper stehen mit ihren bildlichen Darstellungen in enger Beziehung, interagieren mit jenen, wobei die Grenze zwischen Realität und Fiktion mitunter verschwimmt und sich das Spannungsfeld zwischen Substanz und Semiotik als prekär entpuppt.

II. Lebenslauf

Name:	Julia Meyer
Geburtsdatum, -ort:	05.10.1983/Willich, NRW, Deutschland
Schulbildung:	
1990 - 1994	Katholische Grundschule, St.Tönis
1994 – 2003	Ernst Moritz Arndt Gymnasium, Krefeld abgeschlossen mit Abitur
Studium:	
Seit 10/2003	Komparatistik (Dipl.), Universität Wien Schwerpunktmodule: Germanistik / Cultural Studies / Italienisch
Praktika (Auswahl):	
02/2003 - 07/2003	Praktikum u. freie Mitarbeit „Rheinische Post“, Krefeld
07/2009 – 10/2009	Praktikum Freibeuterfilm
01/2010 – 04/2010	Praktikum beim Milena Verlag, Wien
Berufliche Tätigkeiten:	
Seit 05/2004	Mitarbeiterin „Bank Austria Kunstforum“
05/2005 – 10/2007	Ehrenamtliches Redaktionsmitglied „Koryphäe“, Medium für feministische Naturwissenschaft und Technik
10/2008 - 02/2009	Mitarbeit „Das Outing“, Dokumentarfilm Regie: Sebastian Meise
10/2011-12/2011	Produktionskoordinationsassistentin „Die Vermessung der Welt“, Spielfilm Regie: Detlev Buck
Auslandsaufenthalte:	
02/2004	Sprachkurs in Florenz
12/2005	Teilnahme am internationalen „Pirandello-Kongress“, Agrigento, Sizilien
02/2007 - 08/2007	Erasmusaufenthalt an der „Universita La Sapienza“, Rom
Sprachen:	
	Englisch (fließend in Wort und Schrift)
	Italienisch (fließend in Wort und Schrift)
	Grundkenntnisse Französisch und Latein (in Schrift)