

BILDER AUS DER FERNE

Zu Wilhelm Genazinos Poetik der Postkarte

Von Monika Schmitz-Emans (Bochum)¹⁾

Der Beitrag untersucht Wilhelm Genazinos ›Aus der Ferne, auf der Kippe‹, um die spezifische Poetik dieser Alben-Arrangements herauszuarbeiten. Die Postkarte ist hier nicht nur Thema des Erzählens in Wort und Bild, sondern auch kompositorisches Prinzip. Zentrales Element ist, was zugleich auch für die Postkarte als Medium gilt: die Überwindung von Distanzen in Zeit und Raum, fokussiert auf die Hervorbringung des Gewesenen.

Wilhelm Genazino's special kind of postcard poetic is shown in ›Aus der Ferne, auf der Kippe‹, which is a picture book that follows the tradition of photo albums. Postcards are not only a main topic of Genazino's narration, but they are also a central principle of composition. Thus Genazino shows the intrinsic qualities of postcards: They are able to overcome distances in time and space, clearly focussing on what has been.

1. ›Aus der Ferne, auf der Kippe‹

Wilhelm Genazinos Band ›Aus der Ferne, auf der Kippe‹ besteht aus einer Sequenz von Kombinationen jeweils eines Photos mit einem knappen, maximal einseitigen Text.²⁾ Als Reihung einzelner Bau-Elemente erinnert der Aufbau des aus zwei zunächst selbständigen Publikationen zusammengestellten Buchs³⁾ an ein Sammelalbum, und der zweite Teil, ›Auf der Kippe‹, wird im Untertitel auch als „Ein Album“ charakterisiert. Die verwendeten Bilder sind unterschiedlicher Provenienz und wurden laut Paratext vom Autor auch an verschiedenen Orten gesammelt. Teil 1, ›Aus der Ferne‹, bietet laut Untertitel „Texte und Postkarten“, identifiziert die Bilder also pauschal als Postkartenbilder. In Teil 2 werden Photos verschiedener Art genutzt, darunter auch Familienphotos (u. a. ein selbstgemachtes), Erinnerungsphotos, Kunstphotos, aber eine erhebliche Zahl stammt wiederum von Postkarten.⁴⁾ Die Titel der beiden zusammengeführten

¹⁾ Auf Wunsch der Autorin ist der Text nicht aus der alten Rechtschreibung adaptiert.

²⁾ WILHELM GENAZINO, *Aus der Ferne. Auf der Kippe. Bilder und Texte*, München 2012.

³⁾ Teil 1, ›Aus der Ferne‹, ist zuerst 1993 erschienen, Teil 2, ›Auf der Kippe‹ zuerst 2000.

⁴⁾ Auf den Doppelseiten des Buchs finden sich jeweils ein reproduziertes Bild rechts (meist

Bände sind jeweils mehrdeutig: ›Aus der Ferne‹ läßt sich auf Postkarten beziehen, die ja normalerweise ‚aus der Ferne‘ kommen, aber auch auf ‚aus der Ferne‘ aufgenommene Bildmotive; daß es um Ferne in einem allgemeineren und umfassenderen Sinn geht, zeigt sich dann bei der Lektüre. Die Formulierung ›Auf der Kippe‹ erinnert an eine umgangssprachliche Redensart, mit der Krisen und Unentschiedenheiten bezeichnet werden; assoziiert werden mag aber auch die Müll-Kippe als ein Ort, der funktionslos Gewordenes, Ausgesondertes, Abfälle aufnimmt. Insofern die Bilder Genazinos zu weiten Teilen auf Antiquariaten und Flohmärkten gefunden wurden, sind sie dieser Art von Kippe zumindest nahe gekommen, und die Privatbilder aus früheren Zeiten sind in dem Sinn Abfälle, daß sie von oft nicht mehr rekonstruierbaren Situationen ‚abgefallen‘ sind. Wiederum erweist sich im Durchgang durch das Buch aber, daß die Wendung ‚auf der Kippe‘ noch andere Bedeutungen annimmt.

Ein einleitender Text signalisiert, daß die Postkarte nicht nur Konstruktionselement, sondern auch Thema des Bandes ist. Er erzählt aus der Ich-Perspektive vom Erwerb einer alten Postkarte. Der Erzähler erfährt einen unerwarteten Schneefall als eine so plötzliche wie flüchtige „Veränderung der Welt“;⁵⁾ er kauft eine Postkarte, auf der er ein analoges Sujet (eine städtische Szene im Schnee) abgebildet findet und die ihm die Realität des Schnees in ihrer Eigenart erst ganz bewußt werden läßt. Während der reale Schnee bald verschwindet, bleibt das Postkartenbild unverändert.⁶⁾ Als einleitender Text gibt die kleine Geschichte den thematischen Rahmen der folgenden Text-Bild-Kombinationen vor und deutet die das Buch prägende Poetik an. Akzentuiert werden die Wandelbarkeit und damit die Zeitlichkeit der Welt, abgebildet, zugleich aber aufgehoben durch eine Photographie, die früher einmal als Postkarte diente und insofern selbst einen Zeitindex hat.⁷⁾ Auch im Folgenden erinnern die Texte zu den Photos immer wieder explizit an deren Alter.⁸⁾ So breit gestreut das Motivspektrum der Bilder und ihrer Kommentare ist: Die meisten Aufnahmen tragen stilistisch, technisch und mit Blick auf ihre Bildmotive deutlich die Signatur des Vergangenen, und in den Texten geht es um Veränderungen, Veränderliches und die Zeit – um die Kindheit, um welches Laub, um

ein reproduziertes Photo, gelegentlich auch reproduzierte Postkarten, die auf Graphiken basieren) mit einem darauf bezogenen Text verknüpft, der auf der linken Seite steht.

⁵⁾ Ebenda, S. 7.

⁶⁾ Die Feststellung „Nur auf der Postkarte, die ich bei mir trug, schneite es noch immer.“ (ebenda) suggeriert sogar, daß sich auf der Postkarte etwas ‚ereigne‘.

⁷⁾ Wer die bei einem Briefmarkenhändler erstandene Postkarte einmal abgeschickt und wer sie bekommen hat, wird gar nicht gefragt.

⁸⁾ So etwa anlässlich der folgenden Postkarte, die auf dem Meeresbild eines japanischen Photographen beruht (ebenda, S. 8f.) und zum Anlaß wird, sowohl den aufgenommenen vergangenen Moment als auch die Dauerhaftigkeit des Meeres zu thematisieren.

Reiseerfahrungen, um das Altern, um die Zerstörung von Stadträumen, um ein Filmstill aus ›Modern Times‹, um nur einige Beispiele zu nennen.⁹⁾

Die Texte wirken in anderem Sinn wie ‚aus der Ferne‘ produziert. Bildbeschreibungen im engeren Sinn finden sich nur im Ansatz; Geschichten zu den Bildern wirken skizzenhaft, tastend; Aussagen stehen oft im Zeichen von Hypothesen, Spekulationen und Fragen. Der Schreibende, so wird dabei signalisiert, hat das ihn beschäftigende Bildmotiv nicht im auktorialen Griff, er kann allenfalls ahnen, was da dargestellt wird bzw. welchem situativen Kontext das Bild entstammt. Seine über die alten Photos vollzogene Kommunikation mit der Vergangenheit ist also spekulativ, ja imaginär, und steht im Zeichen des ‚Als ob‘. Hypothetischen Charakter haben vor allem viele Aussagen über menschliche Figuren.

2. Rätselhafte Begegnungen und labile Beziehungen

Eine der Postkarten liest der Erzähler als „ein Bilderrätsel der Intimität“.¹⁰⁾ Es handelt sich um eine ältere, mutmaßlich aus den 1920er Jahren stammende Aufnahme, auf der eine Frau einen Mann auf die Wange küsst, während dieser sich gerade anschickt, auf eine deutlich weniger emphatisch wirkende Weise seinen Hut zu ziehen; Gestik und Körpersprache der beiden wirken diskrepant.¹¹⁾ Genazino skizziert „drei mögliche Auslegungen“¹²⁾ der Szene. Will die Frau durch ihren für den Mann überraschenden Kuss „Vertrautheit hervorbringen“?¹³⁾ Sind die beiden längst ein Paar? Oder sind sie einmal eins gewesen, ohne daß die Frau dieses Gewesensein akzeptiert? Hypothetisch projiziert der Bildinterpret nicht allein drei verschiedene Phasen einer Paarbeziehung in das Bild hinein, wodurch das Bild zu einer komprimierten dreiteiligen Bilder-Geschichte wird. Er betrachtet das Photo mittels seiner drei Deutungshypothesen zugleich auch, abstrakt gesprochen, als Darstellung von etwas Künftigem, etwas Gegenwärtigem und etwas Vergangenen: von einer Liebesbeziehung im Zeichen der Künftigkeit, der Aktualität und des Gewesenseins. Sind der Mann

⁹⁾ Der Abbildungsnachweis zu ›Auf der Kippe‹ am Bandende (ebenda, S. 135) ist einerseits Paratext, deutet die Poetik des Werks aber so prägnant an, daß er andererseits als dessen Bestandteil gelesen werden kann: „Die Originale der in diesem Band publizierten Fotos fand der Autor auf Flohmärkten, bei Trödlern und in Mischantiquariaten. Sie sind Übrigbleibsel von Umzügen, Wohnungsaflösungen und Todesfällen. Ihr Absinken in die Anonymität macht aus den Fotos Abfallbilder, für die es weder eine Nachfrage noch eine ästhetische Wertschätzung zu geben scheint. Erst die Einzelbetrachtung beendet das Schicksal der Vergessenheit und gibt den Bildern die Dignität von Dokumenten zurück. | W.G.“

¹⁰⁾ Ebenda, S. 22.

¹¹⁾ Ebenda, S. 23.

¹²⁾ Ebenda.

¹³⁾ Ebenda.

mit Hut und die küssende Frau der dritten Deutung zufolge „bis vor kurzem ein Paar“,¹⁴⁾ so differenzieren sich in der Erzählerhypothese ihre Haltungen zu diesem ehemaligen Zustand nochmals aus: Der Mann hat unterdessen eine andere Frau, hat mit der gemeinsamen Vergangenheit also abgeschlossen; die Frau aber akzeptiert die Trennung nicht. Ja sie erhoffe sich vielleicht, so die ostentativ vage Spekulation weiter, vom eben entstehenden Photo einen öffentlichen Hinweis auf das, was gewesen ist, und eine „diffuse Hilfe“.¹⁵⁾ Hilfe wobei?

Dies wird nicht weiter ausgeführt; entscheidend ist, daß dieser dritten Deutung zufolge für die Frau etwas „gewesen ist“, was für den Mann „war“ – und das Photo vielleicht von der Frau als Verbündeter im Kampf um das betrachtet wird, was da „gewesen ist“. Im spannungsvollen Gegenüber von Mann und Frau (deren Gesten so seltsam diskrepanz wirken) mag man das Gegenüber von Bild und Betrachter bzw. Interpret bespiegelt sehen: Der Betrachter möchte dem Bild näher kommen, dieses aber zieht höflich lächelnd den Hut und öffnet sich der Annäherungsgeste nicht. „Welche Auslegung ist die plausibelste?“, so die das Gesagte offen belassende Frage,¹⁶⁾ in die alle Hypothesen über das Dargestellte münden. Eine weitere Frage steht zwischen den Zeilen, seit einleitend das Bild als „Postkarte“ ausgewiesen wurde: Wer schickt wem aus welchem Anlaß solch eine Postkarte? Deutungsoffen, in der Schwebelage, sind damit gleich mehrere Relationen zwischen Partnern: die zwischen Mann und Frau auf dem Bild, die zwischen Sender und (möglichem) Empfänger der Karte – und die zwischen Bild und Betrachter.

3. *Prekäre Korrespondenzen*

Vergangenes oder ‚Gewesenes‘, Gegenwärtiges, Künftiges: die Bildkommentare Genazinos gelten der Zeitlichkeit der Dinge unter verschiedenen Akzentuierungen. Dies geschieht häufig explizit, stets aber implizit, mit Blick auf die Photographie als Darstellungsmedium von Zeitlichkeit sowie auf die Postkarte in ihrer Eigenschaft als Trägermedium von Photos und als Kommunikationsmedium mit besonderem Vergangenheitsindex.

Eine der älteren Postkarten wird in einer Weise kommentiert, die gleich auf verschiedenen Ebenen Distanz und eine allenfalls prekäre, wenn nicht illusorische Kommunikationssituation evoziert: eine mit handschriftlichen Zügen versehene und auf 1907 datierte Karte aus einem Ort namens „Platten“, auf deren Vorderseite ein Platz vor einem größeren Haus zu sehen ist; hier stehen unter

¹⁴⁾ Ebenda.

¹⁵⁾ Ebenda.

¹⁶⁾ Ebenda.

einem Bäumchen ein Mann und zwei Kinder, dem Betrachter zugewandt. Die in Österreich produzierte Karte, so der Kommentator, stamme „vom Anfang des Jahrhunderts, als Postkarten noch ‚Korrespondenzkarten‘ genannt wurden“.¹⁷⁾ Wird damit scheinbar beiläufig auf die Postkarte als Medium der Korrespondenz zwischen entfernten Parteien, also der Überwindung räumlicher Distanzen, angespielt, so besteht doch eine deutliche Spannung dieses „Korrespondenz“-Konzepts zu den folgenden Bemerkungen. Denn hier geht es vor allem um Nicht-Kommunikation – und zwar auf der Ebene des beschriebenen Bildes ebenso wie auf der des Bezugs zwischen Betrachter und Postkarte. Über das Aufnahmedatum (war es ein Sonntag?) kann nur spekuliert werden, desgleichen über die drei Figuren (war der Mann Bauer oder Knecht?) und die Ursache ihrer Präsenz auf dem leeren Platz; ihre Namen sind ohnehin unbekannt. Statt sich weiter auf die Bildszene einzulassen, erinnert sich der Kommentator an selbst erfahrene öde Sonntagnachmittage in den fünfziger Jahren, bei denen man in Sonntagssachen isoliert herumgestanden habe. Aber diese momentan suggerierte Analogie zwischen der Jugendzeit des Betrachters und der Lebenszeit der Figuren auf dem Bild erweist sich schnell als relativ, ja scheinbar. So ähnlich die Szenen, so unterschiedlich die Photoästhetiken: Was dem Photographen von 1907 offenbar abbildenswert erschien, würde heute niemand mehr zur Postkarte machen. Dargestellt sei auf dem Bild nämlich, so der Interpret, „etwas schwer Faßbares [...], was sich erst heute [an dem Bild] zeigen kann: eine für niemand hergerichtete Welt“.¹⁸⁾

4. *Programmatische Unscheinbarkeiten*

Ausgerechnet die ‚Unscheinbarkeit‘ eines Postkartenphotos wird in einem Fall gleich einleitend als dessen Besonderheit hervorgehoben. Das historische Photo zeigt einen von einem einzelnen Mann überquerten, ansonsten leeren Platz, dahinter Gebäude und ein sich dem Blick öffnender Straßenzug.¹⁹⁾ Der Kommentar verweist einleitend auf das nicht feststellbare Aufnahmedatum, die Nichtfeststellbarkeit des konkreten Bildgegenstandes – und die eigene Angewiesenheit auf Spekulationen.

Von allen Postkarten, die hier vorgestellt werden, ist dies die unscheinbarste. Sie stammt vermutlich aus den zwanziger oder dreißiger Jahren, sie zeigt vermutlich eine osteuropäische Stadt, und zwar vermutlich den Bahnhofsvorplatz. [...] In meiner Beschreibung kommt das Wort ‚vermutlich‘ deshalb mehrmals vor, weil die Postkarte über sich selbst

¹⁷⁾ Ebenda, S. 60.

¹⁸⁾ Ebenda.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 30.

nichts mitteilt. Weder auf der Vorder-, noch auf der Rückseite steht ein Hinweis, woher die Karte kommt und was sie zeigt. Diese Voraussetzung ist ungewöhnlich und kurios, aber ergiebig. Denn wenn wir nicht erfahren können, was uns gezeigt wird, ersetzen wir das Defizit, indem wir über die Bilder phantasieren.²⁰⁾

Gerade historische Bilder verweigern dem späteren Betrachter oft die Aussage, wenn er wissen will, was sie zeigen. Für als Postkarten verkaufte Photos von Orten gilt dies (verglichen etwa mit Aufnahmen aus der eigenen Familie) in besonderem Maße, da sich fehlende Informationen über das Bildmotiv hier oft nur schwer oder gar nicht rekonstruieren lassen. Die von Genazino auf dieser Postkarte nur entsprechend allgemein und unspezifisch ausgemachten Bildmotive sind – kaum zufällig – mit Durchgang, also mit Flüchtigkeit, und mit Leere, also mit Ungreifbarem, assoziiert: ein Bahnhof, ein Bahnhofshotel und ein leerer Platz. Die Aufnahme gibt Anlaß zur Kommentierung der literarischen Stimulationen, die von Postkarten ausgehen können, Stimulationen durch visuelle und semantische Leerstellen:

Phantasieren ist nichts weiter als vermutendes Erzählen. Damit ist aus der unscheinbaren plötzlich eine produktive Postkarte geworden. Ihr Mangel macht sie interessanter als manche andere, die direkt mit Namen nennt, was sie abbildet.²¹⁾

Für den Erzähler prägen Spannungen das betrachtete Bild, so die zwischen Stadt und Land, Lähmung und Bewegtheit, Geselligkeit und Vereinzlung. Als Repräsentant letzterer erscheint der einzelne Mann auf dem Platz; er wird zum Anlaß von (evidenter- und programmatischerweise unbeantwortbaren) Fragen des Erzählers nach seiner Herkunft, dem Grund seines Hierseins, seiner Vorgeschichte, seinen sozialen Beziehungen, insbesondere nach erlebten Trennungen von Frau oder Freund, Heimat oder Wohnort. Indem das Postkartenbild – gerade als Postkartenvedute, auf der Figuren anonym bleiben – diese Fragen aufwirft, verweise es, so der Erzähler, auf eine zentrale Thematik moderner Literatur:

Diese Fragen führen mitten in einen Roman hinein, und das ist kein Zufall. Der unbekannte Fotograf hat, ohne es ahnen zu können, auf dieser Postkarte die Grundkonstellation der Literatur des 20. Jahrhunderts abgebildet: Der Roman der Moderne ist der Roman des einzelnen [sic], der sich entfernt.²²⁾

Den Abschluß des Textes bildet eine Geste des Sich-selbst-Entfernens: „Bevor der Roman jetzt wirklich beginnt, ziehe ich mich schnell zurück – nicht ohne ein Gefühl des Dankes für die Leere des Bildes, die voller Mitteilung steckt.“²³⁾

²⁰⁾ Ebenda.

²¹⁾ Ebenda.

²²⁾ Ebenda.

²³⁾ Ebenda.

Gerade die „Leere“ vieler Bildpostkarten zieht – wie auch andere Beispiele aus dem „Album“ Genazinos belegen – den Erzähler besonders an, aber nicht nur die Leere auf visueller Ebene, sondern auch die Informations-Leere anonymen, alter Bilder ‚aus der Ferne‘. Wiederholt geschieht es, daß sich der Erzähler von den vorgeführten Bildern gleichsam sprachgestisch ‚abwendet‘; die Geschichten pflegen skizzenhaft zu bleiben, und das Album bietet insofern eine Sammlung von Leerstellen.

5. Bekräftigte Distanzen

Bringen Photopostkarten den Betrachter der abgebildeten ‚fernen‘ Welt überhaupt je näher? Dezidiert negativ beantwortet ein dritter Postkartentext diese Frage. Er steht neben der Reproduktion einer recht konventionellen älteren Schwarzweiß-Postkarte, die den Arno und das Arno-Ufer in Florenz mit der Ponte Santa Trinità zeigt – einer Karte ohne bestimmbares Produktionsdatum („vermutlich aus den fünfziger, vielleicht auch aus den vierziger Jahren“)²⁴). Das Bild, so der Tenor des Textes, schaffe nicht Nähe, sondern bekräftige Distanz. Es ist nicht nur die (schwarzweiße) Beschaffenheit des Photos,²⁵ sondern wohl auch seine Platzierung auf einer Postkarte (also auf einem Medium für Fernkommunikation, nicht für ‚Einheimische‘), welche aus seiner Sicht einen paradoxalen Effekt erzeugt, der die scheinbar angestrebte Distanzüberbrückung in Distanzierung umkippen läßt: Was man zu kennen glaubte, präsentiert sich in Gestalt einer schwarzweißen Postkarte als fremd.²⁶ Nicht dem Wiedererkennen im Sinne einer gefühlten Wiederbegegnung dient das Bild, sondern der Wahrnehmung von Distanzen. Der Photograph ist „unbekannt[...];“ sichtbar wird das „Alter“ der Stadt – „und damit die Wahrheit unserer Entfernung von ihr“ – einer Entfernung, die wir, „als wir selber in Florenz waren, nicht bemerkt“ haben.²⁷ Und so wird ein falsches, weil falsche Nähe suggerierendes Bild der Stadt korrigiert durch ein Bild von fremder Hand, das die Fremdheit der altgewordenen Stadt sinnfällig macht.²⁸ Entscheidend dafür ist, daß das

²⁴) Ebenda, S. 46.

²⁵) Schwarzweißphotos, so der Bildkommentator, „verzichten von vornherein auf [...] falsche Nähe“ und „versetzen unsere Kenntnis von einem kleinen Weltausschnitt in eine eigentümliche Zwiespältigkeit“ (ebenda).

²⁶) „[...] Ist es nicht seltsam? Obwohl wir schon öfter in Florenz waren, haben wir plötzlich das Gefühl, in Wahrheit vielleicht noch nie dort gewesen zu sein“ (ebenda).

²⁷) Was (laut Genazinos Kommentar) das alte Photo in seinem eigenen ostentativen Altsein letztlich zeigt, ist das Altsein der abgebildeten Stadt, das man erst jetzt wahrnehme: „Obwohl die Stadt an jeder Ecke ihr Alter eingesteht, haben wir sie doch, weil wir nicht anders können, wie eine heutige Stadt aufgenommen“ (ebenda).

²⁸) „Erst später, vielleicht mit Hilfe einer selber alt gewordenen Postkarte, korrigiert sich unsere Erfahrung und wird erstmals authentisch“ (ebenda).

Photo selbst alt wirkt. Der Zeitindex seines Aussehens macht seine Stärke aus, weil er auf das ‚Vergangensein‘ des Gegenstandes verweist – und das heißt: auf dessen Entfernung vom Betrachter.²⁹⁾

6. *Imaginäre Gegenseiten*

Unter verschiedenen Akzentuierungen enthalten die Postkarten-Kommentare Genazinos Anspielungen auf die Postkarte als Medium oder Nicht-Medium besonderer Art. Dafür ein weiteres Beispiel: Neben dem Bild (das als Postkarte explizit ausgewiesen wird)³⁰⁾ einer auf einem Stuhl sitzenden Frau, aufgenommen in Rückenansicht, steht ein Text über eine von hinten gesehene Frau auf einem Stuhl, angeblich beobachtet vom Erzähler selbst auf einer vergangenen Reise. Die Beschreibung dieser Frau weicht aber in inhaltlichen Details von dem ab, was das Postkartenphoto zeigt, und bald bestätigt sich auch, daß das Postkartenphoto gar nicht die im Text erwähnte Frau abbildet, sondern nur zur Verdeutlichung von dessen Thematik ausgewählt wurde. Zudem hat, wie man weiter erfährt, aber auch die Reise gar nicht stattgefunden; die Erzählung von der ‚gesehenen‘ Frau ist fiktional. Einmal mehr geht es um Distanz, um Ferne. Die angeblich gesehene Frau blieb ‚fern‘, und durch die Differenz zwischen beschriebener und photographierter Frau wird diese Ferne bekräftigt: Nicht einmal der Anblick des Frauenrückens läßt sich wiederholen. Daß es sich um ein Postkartenbild handelt, welches als veröffentlichtes Multiple auch keine Aussicht auf eine Identifikation der Abgebildeten eröffnet, kommt hinzu: Insofern entspricht gerade das Medium Postkarte der reflektierten Thematik einer ersehnten, aber verweigerten Nähe, einer verpaßten Präsenz ganz besonders. Aber auch das doppelt eingesetzte Motiv „Frau in Rückenansicht“ als solches korrespondiert dem Medium Postkarte: Wer Postkartenbilder betrachtet, dem wendet ja eine andere Seite der Karte ihren „Rücken“ zu: die eigentliche, oft persönliche Botschaft. Die abgebildete Frau schaut gleichsam in Richtung der anderen Seite der Postkarte. Allerdings ist klar, daß man ihr auch beim Umdrehen der Karte nicht wird ins Gesicht sehen können. Die Konstruktion um die fingierte sowie die von hinten photographierte und auf einer Postkarte abgebildete Frau signalisiert insgesamt, daß die Wirklichkeit selbst dem Erzähler den Rücken zuge-

²⁹⁾ „Wir verdanken die Korrektur der Wahrnehmung einer gewissen Undeutlichkeit des Abbilds. [...] Ein wichtiger Teil des Transformations-Effekts verdankt sich dem Schicksal des Materials selber. Fotos verwandeln sich, je älter sie werden, mehr und mehr in Zeichnungen. Erst diese Verschiebung bringt die Distanz zum Abgebildeten hervor, die wir in der Realität nicht empfinden können“ (ebenda).

³⁰⁾ Ebenda, S. 52.

kehrt hat.³¹⁾ Die an die Frauenepisode anschließenden Bemerkungen umreißen abstrahierend Grundzüge von Genazinos Poetik der Postkarte: Im Mittelpunkt steht deren Ausschnitthaftigkeit; Postkarten bieten Bildausschnitte, die als Segmente einer als größerer Zusammenhang gerade nicht greifbaren Wirklichkeit erscheinen. Aber gerade das Ausschnitthafte stimuliert die Imagination – ebenso wie das Anonyme typischer Postkartenbildmotive. Postkarten sind, bezogen auf Präsenz- und Vollständigkeitserwartungen, in mehrerlei Hinsicht defizient. Aber gerade durch dieses Defizit eröffnet sich das Imaginäre.

Ich will nur mit Hilfe einer anregenden Postkarte darauf hinweisen, daß unsere Einbildungskraft mit Undeutlichkeit immer mehr anzufangen weiß als mit Deutlichkeit. Die fertige Totalität eines Bildes entmutigt uns, während das Detail, der Ausschnitt, die eigenen Kräfte anstachelt. Genauigkeit können wir zur Kenntnis nehmen, sicher auch bewundern, aber Ungenauigkeit weckt unsere Phantasie. Oder, auf Menschen angewandt: Die ‚Selbstgegebenheit‘ (Husserl) der meisten Personen ist so massiv und nötigend, daß sie uns keine Wahl läßt: Wir müssen uns, auch wenn wir nicht wollen, mit ihren besonderen Existenzweisen auseinandersetzen, wir müssen die je einmaligen Daten bestimmter Biographien auf uns wirken lassen. Deswegen haben wir Grund, uns über die anonyme Flüchtigkeit einer Rückenansicht zu freuen: Ihre Unvollständigkeit erlaubt uns die Abschweifung, die erfindende Geschichte.³²⁾

7. Die Ferne der Postkarten

Im Durchgang durch Genazinos Text-Photo-Kombinationen zeichnen sich diverse miteinander verknüpfte Kernmotive seines Interesses am Medium Postkarte ab: Es sind poetologische Motive, und sie eröffnen auf die Postkarte als solche spezifische Perspektiven. Vorausgesetzt wird ein Alltagswissen über Postkarten, das die Bildersammlung in Erinnerung ruft. Postkarten – darauf spielt u. a. der Titel ›Album‹ an – sind mit Blick auf ihr konkretes Vorkommen in der Alltagskultur nicht nur als Träger postalisch versandter Botschaften in Gebrauch, sondern auch als Souvenirs und als Sammlerstücke. Man kauft sich insbesondere Postkarten, um sich an bereiste Orte zu erinnern, ähnlich wie man an solchen Orten Photos macht. Und man sammelt Postkarten, weil sie metonymisch für Anderes stehen: für historische Bildwelten und Bildprogramme, für spezifische Motive und Themen, für die Familiengeschichte etc.

³¹⁾ „Wie gespannt ich war [so heißt es über die (hier noch angeblich betrachtete) Frau], sie aus der Nähe zu sehen, sie sprechen zu hören und ihre Geschichte kennenzulernen!“ Und dann ‚kippt‘ der Text und negiert seine eigenen Behauptungen: „Natürlich habe ich die Frau nie gesehen, ich war auch nicht auf den Ålands-Inseln, und alles, was über die Frau hier zu lesen ist, kann sofort vergessen werden“ (ebenda).

³²⁾ Ebenda.

Als Sammelstücke sind Postkarten Repräsentationen: Metonymien privater Lebensgeschichten, historischer Epochen und Erscheinungen oder anderer Gegenstände. Abstrakt gesprochen, sind sie immer auch ‚Semiophoren‘, also Objekte, die die Kommunikation mit etwas ‚Jenseitigem‘, ‚Nichtpräsentem‘, Imaginärem begründen,³³⁾ mit vergangenen Geschichten oder der Geschichte, mit direkt oder indirekt repräsentierten Wunsch- und (seltener) Schreckensphantasien, aber auch mit Ideen und abstrakten Konzepten (wie etwa der durch eine Kunstpostkartensammlung repräsentierten ‚Kunst‘). Geht es um Postkarten, die tatsächlich einmal verschickt wurden, so übernimmt der Postkartensammler gegenüber dem Primäradressaten der Karte die Rolle eines Sekundäradressaten – ohne daß dies für den Absender und den ersten Empfänger absehbar gewesen wäre. Auch als Reisesouvenirs dienen Postkarten der Kommunikation mit Nicht-Präsentem, konkreter: mit einem zunächst antizipierten und dann eingetretenen „Gewesensein“.

Postkarten, die – ihrem Namen gemäß – tatsächlich als Träger von Botschaften auf den Weg geschickt werden, dienen in einem ganz konkreten Sinn der Kommunikation mit Abwesenden, konkreter: einer zeitverschobenen Fernkommunikation. Sender und Empfänger sind weiter als üblich voneinander entfernt, weil der Sender auf eine Reise gegangen ist, und zwischen dem Moment des Schreibens und dem des Lesens der Postkarte liegt eine von vornherein miteinkalkulierte Zeitspanne. Die Botschaft, die ankommt (und die bei von Reisen geschickten Postkarten implizit oder explizit in der Mehrzahl der Fälle besagt: „Ich bin jetzt an diesem bestimmten Ort“), ist im Moment ihrer Ankunft beim Adressaten nicht allein schon nicht mehr ganz frisch, sie ist vielleicht auch nicht einmal mehr aktuell; jeder kennt Beispiele für Urlaubsreisepostkarten, die erst nach dem Urlaubsende in der Heimat eintreffen. Aber auch bei schneller Beförderung ist die Postkartenbotschaft im Moment ihrer Rezeption immer schon eine Botschaft über etwas, das „gewesen“ ist. Die Postkarte teilt also als Medium mit der Photographie das Noema des „So ist es gewesen“, unabhängig davon, ob und wie sie bebildert ist.³⁴⁾ Auch Briefe und andere schriftliche Botschaften dokumentieren natürlich ‚Gewesenes‘; Schrift ist Kommunikation zwischen Abwesenden, und Beschriebenes ist *als* Beschriebenes immer schon etwas der Lektüre Vorgängiges. Das Spezifische an der Postkarte ist ihre gewissermaßen gattungskonstitutive (und in der Praxis de

³³⁾ Vgl. KRZYSZTOF POMIAN, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Aus d. Frz. von GUSTAV ROSSLER, Berlin 1988.

³⁴⁾ Zum Begriff des „Noemas“ vgl. ROLAND BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Dt. von DIETRICH LEUBE, Frankfurt/M. 1989 (orig.: La chambre claire, Paris 1980), S. 122. Barthes' Reflexionen zur Photographie bilden einen wichtigen Subtext für Genazinos Photo-Poetik.

facto häufige) Ausrichtung auf einen besonderen Moment – auf den Moment der exzeptionellen Präsenz des Senders an einem besonderen Ort (im Fall der Reisepostkarte), auf den Moment eines besonderen Ereignisses (im Fall der Gratulationspostkarte), auf eine für diesen Moment spezifische Positionierung zwischen Schreibendem und Lesendem, die sich möglicherweise schneller verändert als die Botschaft für ihren Weg braucht. Gegenüber Briefen, deren Funktionsspektrum breiter, deren Bindung an den Moment nicht gattungsprägend ist, über die hinsichtlich der Zeitverschiebung von Schreib- und Lesemoment aber Analoges zu sagen wäre, erscheint die Postkarte vielfach als ‚schnellebig‘, als Produkt des Moments. Wer Postkarten nicht sammelt und Privatpost nicht aus Pietät oder Nostalgie aufhebt, wird Postkarten nicht verwahren; die übermittelte Botschaft (Person X ist dann und dann an einem Ort Y; Person A begeht Anlaß B) ist ja ohnehin bald überholt.

8. *Tote Winkel, flackernde Leuchten. Zu Genazinos Photo-Poetik*

Prägend für Genazinos Œuvre insgesamt ist seine Aufmerksamkeit auf das Banal-Alltägliche und das Unscheinbare (wie Kleider, Gebrauchsgegenstände, triviale Situationen); in seinen poetologischen Reflexionen proklamiert er den präzisen, durch seine Genauigkeit tendenziell verfremdenden Blick aufs Einzelne, Unauffällige.

Joseph Cornell und Christian Boltanski, die auf je spezifische Weise mit Sichtbarem an der Grenze zum Verschwinden arbeiten, werden bei Genazino zu wichtigen Leitbildern. Über das Konzept der Epiphanie besteht eine Beziehung zur Joyceschen Poetik. Zudem beruft sich Genazino auf Proust, dessen Schreibearbeit, mit dem Rückzug aus dem praktischen Leben verbunden, ihm als konsequente Verwandlung des Lebens gilt, durch welche der Lebende Proust die Distanz zu den Toten überwand.³⁵⁾ Ein ins Text-Bild-Album aufgenommenes Photo Marcel Prousts wird in einer unmittelbar entsprechenden Weise kommentiert. Es stellt, wie es heißt, Proust im Modus der Abwesenheit dar, und dies sei programmatisch: Proust habe die Notwendigkeit einer „rücksichtslose[n] Hinopferung seines Lebens für das Werk“ erkannt.³⁶⁾

³⁵⁾ WILHELM GENAZINO, Der Ort der Hingabe. Schreiben zum Tode. Über Marcel Proust, in: Literaturmagazin. Imagination – Krankheit – Poesie 20 (1987), S. 50–67.

³⁶⁾ „Deswegen sehen wir auf diesem Bild zweifelsfrei den Schriftsteller Marcel Proust, aber wir sehen außerdem, daß er für uns, die Betrachter, in Wahrheit abwesend ist. [...] Das Werk [Prousts] wird [...] zu einer Entschuldigung des Autors für seine Entfernung von den anderen Menschen. [...] Das sich immerzu entschuldigende Abbild übernimmt die Funktion der Stellvertretung des Autors. [...] Durch seine fortdauernde Wiederkehr wird das Bild mehr und mehr zum Beleg für das Verschwinden des Autors, obwohl [...] gerade durch das Bild der Schein der Anwesenheit simuliert wird.“ (GENAZINO, Ferne. Kippe, zit. Anm. 2, S. 64.)

Phänomenologisch grundiert, thematisieren Genazinos Texte wiederholt Prozesse visueller Wahrnehmung als Metaphern des poetischen Wahrnehmungs- und Darstellungsprozesses, wobei unter anderem das Konzept der Epiphanie eine tragende Rolle spielt. Als selbstreflexive Texte über Photo-Postkarten stehen die Textabschnitte in ›Aus der Ferne. Auf der Kippe‹ insofern im Kontext weiterer poetologischer Reflexionen. Den Ausgangspunkt der Frankfurter Poetik-Vorlesung ›Die Belebung der toten Winkel³⁷⁾ bildet die Geschichte einer Taschenlampe mit versiegender, aber nicht völlig erschöpfter Energie.³⁸⁾ In allen Dingen, so Genazino, stauet sich Zeit; sichtbar werde dies gerade nach längeren Zeiten des Nicht-Hinsehens.

Das Poetische entsteht, wenn Zeit (etwa in einer Taschenlampe) künstlich *gestaut* wird, indem etwas, das die Sphäre des Nützlichen und Brauchbaren hinter sich gelassen hat, dennoch aufbewahrt wird und durch einen Betrachter wieder *entstaut* wird. Mit anderen Worten: Herrenlos gewordene Zeit wird an ihren zufälligen Entdecker abgegeben. Im Prinzip staut sich in *allen* Gegenständen, in kleinen und in großen, die Zeit, sofern mit den Gegenständen nichts geschieht, das heißt, wenn sie unbearbeitet längere Zeit herumstehen oder herumliegen und zu verrotten scheinen.³⁹⁾

Die fast versiegt, aber nochmals kurzfristig funktionierende Batterie der Taschenlampe wird explizit zum Sinnbild einer Energie, die sich in Dingen staut und auch nach längerer Zeit wieder zu einem ‚Aufflackern‘ führen kann – für die Kraft der Dinge, die Vergangenheit, aus der sie stammen, auch nach langer Zeit momentan und punktuell wieder aufscheinen zu lassen. Genazino interessiert sich vor allem um solchen Aufscheinens willen für die unscheinbaren, kleinen, verworfenen Dinge, für das gleichsam, was ‚auf der Kippe‘ lokalisiert ist. Von ihnen erwartet man nichts – und die von ihnen ausgelöste Epiphanie ist umso nachhaltiger.⁴⁰⁾

³⁷⁾ WILHELM GENAZINO, Die Belebung der toten Winkel. Frankfurter Poetikvorlesungen. München, Wien 2006. Der Text entstand nach den beiden Teilbänden des ›Albums‹, aber vor dessen Integralausgabe, wird durch die beiden Ausgaben der Text-Photo-Kombinationen also zeitlich gerahmt. Der poetische Blick verwandelt das Gesehene – so die hier entwickelte Zentralidee – durch Imagination; der aus ihm hervorgehende Satz bildet eine ‚neue‘ Wirklichkeit ab; Schreibprozesse sind Prozesse der Vergewisserung.

³⁸⁾ Ebenda, S. 7f.

³⁹⁾ Ebenda, S. 9.

⁴⁰⁾ „Uns interessiert hier nur der Zeitstau in unscheinbaren Gegenständen, [...] sie führen [...] bei ihren Betrachtern zu poetischen Epiphanien, die nur in deren Innenwelt eine Rolle spielen. Ich werde mich also mit nichtswürdigen, bedeutungsvollen Kleinteilen beschäftigen, das heißt mit alten Fotos (mit eigenen und fremden), mit Koffern und ähnlichen Behältnissen (also mit Taschen, Schachteln, Dosen, Etuis), dann mit Schubladen und Kleidung, ferner mit einer Großgruppe nicht rubrizierbarer Einzeldinge, deren gemeinsames Merkmal ist, daß sie im Alltagsgebrauch auftauchen und dort gewöhnlich auch untergehen und weggeworfen oder eben (und das ist der interessantere Fall) *nicht* weggeworfen werden [...]“ (ebenda).

Ein exemplarisches Epiphanie-Erlebnis löst beim Erzähler-Ich der Poetik-Vorlesung der Anblick eines Paßfotos aus, das eine unbekannte Frau zeigt und in einem zufällig gefundenen Geldbeutel steckt – hinter einer Klarsicht-hülle, die dem Bild eine besondere Anmutung verleiht. Spontan nimmt der Betrachter das Photo als das einer Toten wahr (ohne dafür konkrete Anhaltspunkte zu haben) – als Bild aus der Vergangenheit, in dem sich Zeit gestaut hat. Es ist die Ferne dieses Bildes, die ihn fasziniert – und das zu einem imaginären Dialog mit der Frau aus der Sphäre des Gewesenseins führt.⁴¹⁾ Neben dem (spekulativ erschlossenen) Umstand, daß das gefundene Paßphoto eine Tote aus der Ferne der Zeit zeigt, spielt für die von ihm ausgehende Leuchtkraft auch seine materielle Beschaffenheit eine Rolle: Es ist ein Stück Abfall, ein Ding, das aus der zeitlichen Ferne in die Gegenwart hinein leuchtet – kurz bevor sich seine aufflackernden Energiereste erschöpfen.

Die Betrachtung verrotteter und alter Dinge katalysiert also Erfahrung von Zeitlichkeit und Vergehen – auch bezogen auf den Betrachter selbst, dem sie die Antizipation des eigenen Todes nahelegen und den sie an eine Zukunft denken lassen, die er nicht mehr erleben wird.

Die verrottenden Gegenstände unterhalten, indem sie untergehen, ein Verhältnis zum Tod. Indem ich sie dabei betrachte, nehme ich teil am Tod der Dinge und damit auch an meinem eigenen vorgestellten Verschwinden. Diese Erfahrung wehre ich ab, weil sie nicht auszuhalten ist. Indem ich sie abwehre, lasse ich sie in einer fragmentierten, verkrüppelten Form dennoch zu. Die defizitäre Krüppelform der Vorstellung unseres Verschwindens ist vermutlich die einzig authentische. Wir verschwinden als phantasiertes Fragment und leiten davon eine krüppelähnliche Selbsterfahrung ab. Unser zukünftiges Nicht-mehr-dasein sitzt und geht und steht neben uns und läßt sich als Abbruch dennoch nicht fassen. In diesem Fernruf des Verschwindens nistet die poetische Empfindung. Man steht auf der Straße, hat einen zerfallenden Geldbeutel mit einem zerfallenden Foto in der Hand, weiß den nächsten Schritt nicht, nimmt aber teil an der Anmutung, daß das eigene Unscheinbar-Werden soeben seinen Anfang gefunden hat.⁴²⁾

Photos und Friedhöfe stehen bei Genazino in einem metaphorischen Spiegelungsbezug zueinander. Daß dieser auch eine metonymische Dimension haben

⁴¹⁾ „Das Poetische offenbart sich in abwegigen Details. Ich hob den Geldbeutel auf und öffnete ihn. Plötzlich schaute mich hinter einer Klarsichtfolie, aus der längst eine Schattenfolie geworden war, das Foto einer Frau an. Sie war nicht mehr jung, sie war nicht mehr schön, sie war nicht mehr verheißungsvoll. Ich hatte sofort das Gefühl: Die Frau ist tot, und ich bin der letzte, der ihr Bild anschaut. Ich legte den geöffneten Geldbeutel auf meine flache Hand und sah, daß er mir das Zittern kurz vor seiner Vernichtung zeigte. Man kann das Poetische einen gemeinsamen Blitzschlag von Zeitempfindung und Dingempfindung nennen. Ich begann, in aller Unschuld und in aller Stummheit, mit dem Foto einen Dialog. Auch das Bild spielte vor meinen Augen mit seiner Zerstörung. Ich konnte nicht klar unterscheiden: Orientierte sich meine Empfindung am Tod der Frau oder am Zerfall des Geldbeutels? Ich nahm teil am Versinken der Dinge, das in zwei Fällen gerade endgültig wurde“ (ebenda, S. 11 f.).

⁴²⁾ Ebenda, S. 12.

kann, machen vor allem Photos auf Grabsteinen sinnfällig, wie man sie etwa in Italien oft antrifft. Genazino nennt sie „rührende Versuche, den Anblick von Toten als *Lebende* künstlich zu verstetigen“, und akzentuiert die gerade durch diese Bilder erzeugten Distanzen.⁴³⁾ Aber auch anlässlich einer Serie eigener Paßphotos erzählt Genazino von der imaginären Vorwegnahme des eigenen Todes, katalysiert durch die Wahrnehmung des eigenen Alterns bei Betrachtung des eigenen Porträts.

Die vier Paßfotos waren vielleicht die ersten vier wirklichen Altersbilder, die es von mir gab. Sie waren ohne die versöhnende Milde eines Fotografen-Ateliers zustande gekommen. [...] Ein nicht zurechtgemachtes Zufallsgesicht, festgehalten in seiner Alltäglichkeit. [...] Es ist einfacher, sich tot zu denken, als sich alt vorzustellen. Nicht vor dem Tod wenden wir uns ab, sondern vor unserer soeben eintretenden Hinfälligkeit, die ihm vorausgeht.⁴⁴⁾

Ein Text aus dem Text-Photoband thematisiert in sehr ähnlicher Weise die besondere Beziehung des Einzelnen zu eigenen Paßphotos. Er gilt dem Bildtypus Paßbild als einem Postkartenmotiv, und zwar anlässlich einer Montage aus 225 Paßphotos auf einer Postkarte von Walker Evans aus dem Jahr 1936.⁴⁵⁾ Gerade das Thema Postkarte bietet also Gelegenheit, neben Fragen des menschlichen Weltbezugs auch solche des Selbstbezugs zu erörtern. Ähnlich wie in der Poetik-Vorlesung wird im Postkartenkommentar zunächst das unscheinbare Paßphoto (und zwar wiederum eines in bzw. hinter Klarsichtfolie) zum Inbegriff eines Katalysators möglicher Epiphanien erklärt, die sich gerade aus Alltäglichem ergeben; konkretisierend ist die Rede von einem „Schrein“.⁴⁶⁾ Gegenstand des Interesses, ja der Epiphanie-Sehnsucht ist im Fall des eigenen

⁴³⁾ „Je älter die Bilder auf den Grabsteinen werden, desto offenkundiger wird, daß die Abbilder diese Aufgabe nicht leisten können. Es ist vielmehr so, daß der langsame Zerfall, das heißt die Verwitterung der Bilder den wirklichen Zerfall der Toten begleitet und diesen vielleicht erträglicher macht. Es ist zweifelhaft, ob den Hinterbliebenen diese Funktion der Totenbilder bewußt ist. Man darf annehmen, daß sie sich lieber an der oberflächlichen, aber tröstlichen Wirkung der Fotos festhalten, am Schein des Fortlebens der Toten“ (ebenda, S. 12f.).

⁴⁴⁾ Ebenda, S. 14f..

⁴⁵⁾ GENAZINO, *Ferne*. Klippe (zit. Anm. 2), S. 24f.

⁴⁶⁾ „Viele Menschen tragen Paßphotos ihrer Angehörigen in Geldbeuteln und Brieftaschen mit sich herum. Hinter sogenannten Klarsichtfolien sind die Bilder nebeneinander und oft auch übereinander angeordnet. [...] Sonderbar an diesen kleinen Alltagsrevuen ist nicht nur, daß es dieser permanenten Vergegenwärtigung nicht bedarf; denn mit den meisten der Abgebildeten haben wir ohnehin jeden Tag zu tun. Noch sonderbarer ist, daß die Bilder in der Praxis kaum angeschaut werden. [...] Warum begleiten diese Bildchen dann doch jeden Tag das Leben der Menschen? Vermutlich ist die Klarsichtfolie nicht nur eine Klarsichtfolie, sondern ein kleiner, handlicher Schrein, in dem unsere Angehörigen ERSCHEINEN dürfen. Nur hier, im Schrein des Geldbeutels, sind sie scheinhaft und augenblicksweise vor der Vernichtung durch Alltag bewahrt. Auch die Schaukästen der Fotogeschäfte sind solche Schreine, in denen unsere Bilder – das Paradox ist hier angebracht – eine augenblicksweise Ewigkeit erlangen“ (ebenda, S. 24).

Paßphotos das eigene Ich – eines, das sich als prekär empfindet und des eigenen Abbildes als ständig verfügbarer Bestätigung bedarf. Aus seinem Klarsichthüllen-Schrein heraus scheint dieses (eigene) Ich für den Betrachter punktuell auf, wobei jedoch der Ausdruck ‚Schein‘ hier im doppelten Sinn eines epiphantischen Sichtbarwerdens und einer Illusion zu verstehen ist. Gerade zwischen diesen beiden Bedeutungsdimensionen kommt es zu Kippeffekten.⁴⁷⁾

Und wo dann gleich eine Vielzahl von Paßphotos nebeneinandersteht wie auf der kommentierten Evans-Postkarte, da versagt der Effekt ganz, weil das Bild des Ichs sich in ein Bild unter anderen Bildern verwandelt hat und keinen Aufschein der eigenen Besonderheit und Individualität mehr in Aussicht stellt.⁴⁸⁾ Bereits die bloße Vorstellung, auch das eigene Paßbild auf einer Postkarte mit anderen Paßbildern wiederzufinden, erzeugt ‚Ferne‘ zum eigenen Ich-Entwurf als einem ‚Individuum‘. Daß gerade eine Postkarte den Rahmen für eine solche Paßbilder-Häufung abgibt, bzw. daß Genazino die Paßbilder-Montage als Postkartenmotiv kommentiert, erscheint nicht zufällig: Präsentieren sich doch gerade die hier abgebildeten Gesichter als ‚Multiples‘ auf einem drucktechnisch produzierten Multiple.

9. Rückblick. Abgewandte Gesichter

Genazinos Poetik ist geprägt durch pointierende Perspektiven auf Photos, Photopostkarten und Postkarten insgesamt. Der Bildband ›Aus der Ferne. Auf der Klippe‹ steht als poetologisches Werk neben der Frankfurter Poetik-Vorlesung, zu der er enge Beziehungen unterhält. Er inszeniert und thematisiert Kippeffekte, wie sie von Photos und Postkarten in ihrer vielschichtigen Beziehung zu Abwesendem, Fernem ausgelöst werden, als Gleichnis und Modell für die

⁴⁷⁾ „Diese kleinen Porträts [Paßphotos] beglaubigen unsere lebenslange Bemühung, ein Ich zu werden, ein zusammengefaßtes, kultiviertes Subjekt, das diesen Namen verdient. Wenn wir immer nur auf der Straße herumgehen oder in Büros und Wohnzimmern sitzen müßten, könnten wir nicht in jedem Augenblick so sicher sein, daß wir wirklich Subjekte geworden sind. Für diese übergeordneten Bestätigungen brauchen wir Bilder, große und kleine, die in jedem Augenblick ‚einsatzfähig‘, das heißt, sofort anschaulich sind. Bilder organisieren die Details unseres Ichs und präsentieren sie zugleich. Aus diesem Grund sehen so viele Personen auf Fotos ‚persönlicher‘ aus als ‚in Wirklichkeit‘. Unser Foto ist immer seriöser als wir selbst“ (ebenda).

⁴⁸⁾ „Genau deswegen ist diese Postkarte von Walker Evans – sie entstand 1936 und hängt heute im Metropolitan Museum of Art in New York – so fürchterlich und so fürchterlich wahr: der Schaukasten rückt uns, die wie der Individuation so sehr bedürfen, zurück in das Gewimmel und bestätigt unsere Angst, daß wir uns von diesem vielleicht nie emanzipieren können. Die Postkarte von Evans zeigt, daß die Paßfotografie in Wahrheit nichts weiter ist als eine Art Registratur. Es genügt der Transfer der Bilder aus der Klarsichtfolie des Geldbeutels in den Schaukasten des Fotohändlers – und aus dem Traum der Identität ist das Trauma der Verwechselbarkeit geworden“ (ebenda).

Effekte literarischer Texte – für Kippeffekte, die sich unter anderem aus der Doppeldeutigkeit des ‚Scheinens‘ und des ‚Flackerns‘ ergeben. Als Dokument einer ‚Postkartenpoetik‘ lädt der zweiteilige Text-Bild-Band im Übrigen zu (hier nicht möglichen) Vergleichen mit anderen poetologischen Konzeptualisierungen der Postkarte durch literarische Autoren ein.⁴⁹⁾

Postkarten-Poetiken verhalten sich natürlich durchaus affin zu solchen Poetiken, welche die Analogie zwischen literarischem Text und Brief betonen, sei es mit Blick auf die (erwünschte) Intimität literarischer Kommunikation, sei es mit Blick auf ihren Status als Fernkommunikation über Räume und Zeiten hinweg. Aber Bild-Postkarten und (konventionelle) Briefe unterscheiden sich in wichtigen Punkten: Das Bild entwickelt bezogen auf den Wunsch nach Kommunikation, nach Überbrückung von ‚Ferne‘ eigene Dynamiken und eigene Ambivalenzen, insbesondere das Photo, das im Lauf der Zeit auf so sinnfällige Weise altert, das als materielles Objekt gebrechlich wird und sich im Verworfenen verlieren kann. Postkarten haben dabei eine spezifische Materialität und eine spezifische Zeitlichkeit, die Genazino besonders interessiert: Es ist zum einen die von Photos, zum anderen die von persönlichen, aber an ein Multiple gebundenen Botschaften aus einer sich ständig vergrößernden zeitlichen Ferne.

Als Kernstück von Genazinos Poetik erscheint ein Literaturverständnis, demzufolge es literarischem Schreiben vor allem um das Gewesensein geht. Expliziert wird dies u. a. durch Reflexionen über den Effekt alter Photos – und unter impliziter Anspielung auf die Bartheschen Reflexionen zur photographischen Repräsentation von etwas, das „gewesen ist“. Spezifiziert wird diese Poetik dann bezogen auf Photos und Postkarten, die ihrerseits im Bezug wechselseitiger (u. a. metonymisch begründeter) Repräsentation stehen und in denen sich literarisches Schreiben selbst bespiegelt.⁵⁰⁾ Erinnerung sei nochmals an das Bild der Frau in Rückenansicht: Genazino nimmt hier gezielt ein Postkartenphoto in den Blick, dessen Bildseite er implizit selbst als „Rückenansicht“ erscheinen läßt. Abgewandt vom Betrachter sind die eigentlichen Gegenstände seines Begehrens (Präsenz, feststellbare Wirklichkeit, gewährleistete Identität). Das Postkartenphoto suggeriert gleichsam, man müsse die Karte nur wenden können, um das Gewünschte zu ‚lesen‘. Aber die in literarischen Werken wie

⁴⁹⁾ Daß der spezifische Zeitindex von Postkartenkommunikation gerade in der jüngeren Literatur wiederholt in den Blick gerät, mag unter anderem mit mediengeschichtlichen Umbrüchen erklärt werden. Rezent hat die Echtzeitkommunikation (zunächst immerhin durch Telephon, Telegraph, Radio, Funk ermöglicht) eine starke Expansion erlebt; Papier-Postkarten haben im Zeitalter elektronischer Kurznachrichten und permanent möglichen Bilder-Versands einen Teil ihrer Funktionen verloren und sind altmodisch geworden.

⁵⁰⁾ Wie in Barthes' ›Die helle Kammer‹ bietet ›Aus der Ferne. Auf der Kippe‹ eine Mischung von Kunstphotographien und Amateurphotos; wie dort wird das Betrachten von Photos zum Anlaß grundlegender Reflexionen über das Ich des Betrachters und sein Verhältnis zur Zeit.

›Aus der Ferne. Auf der Kippe‹ reproduzierten Postkartenphotos haben keine Vorderseite. Und die Vorderseiten realer Postkarten sind Botschaften aus der Ferne der Zeit, die sich einer Rekonstruktion ihres Entstehungskontextes verweigern. Postkarten kommen ‚aus der Ferne‘ – und sie stehen für Momente ‚auf der Kippe‘, wie sie sie selbst oft auslösen: Kippeffekte zwischen ersehnter Präsenz und bekräftigter Absenz, ein Oszillieren zwischen der Vorstellung, von einer Botschaft erreicht zu werden, und der Erfahrung verweigerter Nähe.

