

1. Die Erzähl- und Textkonstruktion von *Extremely Loud & Incredibly Close*

In Jonathan Safran Foers bebildertem Roman *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) erzählt das neunjährige Wunderkind Oskar^[1] von seiner Suche nach dem Schloss, das zu jenem Schlüssel passt, welchen er im Wandschrank seines Vaters gefunden hat. Auslöser für die Suche ist die Trauer um den Vater Thomas Schell (Junior), der durch den Anschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001 stirbt. Neben diesem *main plot* wird auch die Geschichte des Großvaters Thomas Schell (Senior) und der Großmutter Oskars erzählt, die nach der Bombardierung Dresdens nach New York City emigrierten.

Im Folgenden soll näher untersucht werden, inwiefern in *Extremely Loud & Incredibly Close* auf der erzählerischen und vermittelnden Ebene - unter besonderer Berücksichtigung der Abbildungen - ästhetische und textuelle Konstruktionsprozesse thematisiert bzw. reflektiert werden. Zunächst sind dabei einige für die textimmanente Ebene relevante Aspekte hinsichtlich des Romans als erzählerischer Konstruktion herauszuarbeiten. Anschließend geht es darum, die zahlreichen Abbildungen hinsichtlich ihrer Funktion und ihrer Beteiligung am Konstruktionspiel des Romans zu untersuchen. Dabei bietet es sich an, die drei einleitenden Bilder näher zu betrachten, in denen angesichts ihrer prominenten Stellung innerhalb des Romans entscheidende Hinweise auf die Programmatik des Romans zu erwarten sind. Schließlich wäre der Sinn und Zweck der Verwendung von Bildern in jenem Roman zu erörtern, und zwar insbesondere im Zusammenhang mit medienwissenschaftlichen Analysen im Rahmen der Debatte um die Bedeutung des Medienereignisses 11. September erörtert werden.

Jeder Roman kann in gewisser Weise als Resultat eines Konstruktionsprozesses betrachtet werden, der einerseits durch den Autor vorgenommen wurde und andererseits im Vollzug der Lektüre durch die Lesenden unternommen wird (vgl. Iser 1974). Sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der vermittelnden Ebene wird auch in *Extremely Loud & Incredibly Close* ein Konstruktionsvorgang betrieben, der aus verschiedenen, noch zu benennenden Gründen teilweise als ästhetisches Konstrukt erkennbar ist - mehr noch: im Roman wird das Konstrukt der Erzählung und der Form an einigen Stellen geradezu ausgestellt bzw. besonders profiliert, jedoch ohne dabei den narrativen Inhalt der Erzählung selbst zu verdrängen, wie es etwa in der metafictionalen Erzählung *Lost in the Funhouse* von John Barth der Fall zu sein scheint.

In *Extremely Loud & Incredibly Close* ist der Fall etwas anders gelagert als in vielen traditionellen Romanen, die der Konvention des geschlossenen Textkorpus folgen. Auf der Vermittlungsebene werden die Konventionen des Textkorpus (Absätze, gleiche Abstände zwischen den Worten, Blocksatz, englische Rechtschreibung) stellenweise durchbrochen, wodurch aus dem vormals ‚lesefixierten‘ Blick ein Blick wird, der mehr oder weniger deutlich auch die literarische und formalästhetische Gestaltung des Textes mitverfolgt. Das Spektrum reicht hier von relativ behutsamen Abweichungen - zu nennen sind in diesem Zusammenhang zum Beispiel die Distanz schaffenden Leerstellen zwischen den einzelnen Sätzen in den Briefen der Großmutter (EL&IC 75ff, 174ff, 224ff, 306ff) oder die atemlosen, grammatikalisch falschen Hauptsatzreihungen in den Briefen des Großvaters (EL&IC 16ff, 108ff, 208ff, 262ff) - über etwas deutlichere Einschnitte im Lesefluss (zum Beispiel die Einfügung von Visitenkarten (EL&IC 4, 99, 158f), kurze, kursiv hervorgehobene Briefe (EL&IC 40, 51, 106 etc.), kursiv gedruckte Telefonnachrichten (EL&IC 69) und rote ‚Fehlermarkierungen‘ in Briefen (EL&IC 208ff)) bis hin zur radikalen Unlesbarkeit des Textes in einem Brief des Großvaters an seinen Sohn, die durch einen nicht entzifferbaren Zahlencode (EL&IC 269ff.) und Verschmelzen der Buchstaben (EL&IC 281ff.) erreicht wird; an dieser Stelle ist ebenfalls die ‚Lebensgeschichte‘ der Großmutter zu nennen, die, wie sie sagt, allein aus Leerstellen besteht (EL&IC 176), was seine adäquate Form in der Betätigung der Leertaste der Schreibmaschine über das gesamte ‚Manuskript‘ hinweg hat (EL&IC 120ff.).

Im zuletzt genannten Bereich des Spektrums, in jenem Bereich, in dem die Aufmerksamkeit des Lesers sich nicht mehr auf den Inhalt konzentrieren kann, da dieser praktisch nicht mehr herauszulesen ist, tritt die Materialität bzw. Abwesenheit des Textes in den Vordergrund. Da die unlesbaren Zeichen den Kommunikationswert eines Rauschens haben, wird die Illusion einer erzählten fiktiven Welt kurzzeitig zu Gunsten einer ‚expression of the inexpressible‘ unterbrochen. Das Selbe geschieht im Prinzip auch bei der Betrachtung der Abbildungen; jedoch mit dem Unterschied, dass die Bilder durch den Leser in die fiktive Welt integriert werden können, zumal der Text mehrfach ihre Zugehörigkeit zu Oskars Welt signalisiert (EL&IC 52, 99, 149).

Über die genannten konventions- bzw. illusionsdurchbrechenden Mittel hinaus verweist der Roman auch durch seine analytische Erzählweise und seine kollagenhaften, multiperspektivischen Struktur auf den Konstruktionscharakter der erzählten Geschichten. Erzählt wird aus der Perspektive Oskars, des Großvaters und der Großmutter. Geschehnisse, die von mehreren Figuren mitverfolgt bzw. erzählt werden, stellen sich aus den unterschiedlichen Perspektiven jeweils unterschiedlich dar. Zum Beispiel erzählt Oskar an einer Stelle, wie er den 11. September 2001 erlebt hat, und an einer anderen Stelle erzählt die Großmutter, wie sie Oskar an dem Tag des Unglücks erlebt hat. (EL&IC 14f, 300ff. und 226ff.). Ein weiteres Beispiel ist das komplizierte, von vielfachen Tabus durchzogene (Kommunikations-)Verhältnis zwischen Großmutter und Großvater. Beide ahnen häufig nur, was in dem Anderen vorgeht, da eine offene Unterhaltung über kritische Themen nicht möglich ist, was wiederum zu Missverständnissen führt. Diese Missverständnisse kommen nur durch die Briefe der beiden zutage, werden also von den Figuren selbst gar nicht als Missverständnisse erkannt, da es nie zu einem aufklärenden Dialog kommt. Allein der Leser kann anhand von Briefen, die an Thomas Schell (Junior) (Großvater) bzw. an Oskar Schell (Großmutter) adressiert sind, nachvollziehen, was die beiden sich verschweigen, und wo sie in ihrer Interpretation des Anderen irren.^[2] Der Konstruktionscharakter der Erzählungen wird also anhand jener aus verschiedenen Perspektiven erzählten Episoden, die um dieselben Geschehnisse kreisen, jedoch zum Teil sehr unterschiedliche Interpretationen hervorbringen, auf der Erzählebene offen gelegt.

2. Photographie und Konstruktion

Schon beim Aufschlagen, noch bevor ein Wort die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen kann, fallen die zahlreichen, teilweise gehäuft, teilweise vereinzelt auftretenden Abbildungen ins Auge. So stößt man bereits nach dem bebilderten Cover auf der allerersten Seite auf ein Bild, das sich leitmotivisch als Bild und in der Erzählung wiederholt: Es zeigt ein Türschloss ohne Schlüssel, ein Symbol für den eingeschränkten Blick eines Beobachters, der etwas Verborgenes sehen will. Das fotografierte Schlüsselloch stellt eine Spiegelung und Verbildlichung des Photographenblickes durch den Kamera-Sucher dar. Der Blick des Photographen wird somit, gemäß der Metapher des Bildes als „Schlüssel zur Welt“ (als Instrument der Erkenntnis) (Belting 2001: 216), zum erkennenden Blick auf das, was im Verborgenen liegend gesucht wird. Die Abbildung reflektiert in dem Motiv ihr eigenes Konstruktionsprinzip und legt es damit zugleich offen.

Das zweite Bild beinhaltet ebenfalls ein selbstreflexives Moment in Bezug zur Photographie, nämlich eine Veranschaulichung des Tatbestandes, dass sich ein photographierter Gegenstand in gewisser Hinsicht der Beobachtung entzieht^[3]: Die Kamera kann die fliehenden Vögel nicht erfassen; alles was sie aufzeichnet sind Bildpunkte, die nur mit Hilfe eines kulturellen Vorwissens als eine verwischte photographische Aufzeichnung von Vögeln zu entziffern sind. Statt des Motivs rückt die Beschaffenheit des Mediums in den Vordergrund der Betrachtung. Auch hier wird der Betrachter durch eine Abbildung auf den Konstruktionscharakter des Bildes aufmerksam gemacht: Indem der ‚Fokus‘ nicht auf dem Gegenstand, sondern auf dessen Bewegung liegt, wird die Intransparenz des Mediums vorgeführt; ein scharf abgebildeter Gegenstand würde diese verbergen (Belting 2001: 212f.).

Die dritte Seite zeigt schließlich ein unscharf abgebildetes Wohnhaus mit erleuchteten Fenstern. Das Haus mit Fenstern wird mit Henry James‘ Metapher des „House of Fiction“ zu einem zitierbaren Topos der Theorie des Erzählens. Es ist ein Modell, das das Verhältnis zwischen dem

beobachtbaren Geschehen und dem sich daraus ergebenden Erzählvorgang beschreibt:

The house of fiction has in short not one window, but a million [...]. These apertures, of dissimilar shape and size, hang so, all together, over the human scene that we might have expected of them a greater sameness of report than we find. [...] [T]hey have this mark of their own that at each of them stands a figure with a pair of eyes, or at least with a field glass, which forms, again and again, for observation, a unique instrument, insuring to the person making use of it an impression distinct from every other. [...] The spreading field, the human scene, is the "choice of subject"; the pierced aperture [...] is the "literary form"; but they are, singly or together, as nothing without the posted presence of the watcher - without, in other words, the consciousness of the artist.

(Edel 1956: 47ff.)

Nach James macht sich jeder Betrachter (Autor) ein anderes Bild (hat eine individuelle Art, das Gesehene in eine Erzählung zu überführen) von dem Treiben außerhalb des Hauses (Geschehen in der Welt).

In Alfred Hitchcocks *Rear Window* (dt. *Das Fenster zum Hof*, 1954) wird ein Haus als Medium inszeniert, welches dem Protagonisten Jeffries ermöglicht, das häusliche Leben der Bewohner zu beobachten. Jedoch bringt das Haus als ‚Bühne‘ auch einige kommunikationstechnischen Schwachstellen (gedämpfte Stimmen, widrige Lichtverhältnisse, der uneinsehbare Raum zwischen den Fenstern) mit sich. Die Beobachtung wird also gleichzeitig ermöglicht und spezifischen Restriktionen unterworfen, die unter Umständen zu Missverständnissen führen können. Hitchcocks Film erzählt nicht nur eine dramatische Geschichte um Liebe und Mord, sondern demonstriert auch anhand seines Protagonisten die Konstruktion von ‚Wirklichkeit‘, die anhand mehr oder weniger medial vermittelter, d.h. komplexitätsreduzierter Beobachtungen von jedem Menschen vollzogen wird. Der Topos des erleuchteten Wohnhauses erscheint in diesem Zusammenhang als ein Hinweis darauf, dass nicht nur eine Erzählung Produkt des konstruierenden Blickes des Erzählers ist, sondern dass Realität *per se* durch den konstruierenden Blick eines jeden Menschen (unterschiedlich) geformt wird (Belting 2001: 228).

Dass die dargestellten Geschehnisse stets durch Konstruktionen organisiert, verstanden und beherrscht werden, tritt offen zutage, wenn es Unregelmäßigkeiten bei der Konstruktion von ‚Realität‘ gibt. Problematisch wirken sich fehlende, aber als entscheidend eingeschätzte Informationen aus: Leerstellen, die nicht überbrückt werden können, lassen das System kollabieren. Eine Funktion der Massenmedien ist die massenwirksame Konstruktion von weiten Teilen der Realität - insbesondere von jenen Teilen der Realität, die außerhalb des individuellen Erfahrungsradius liegen - , wozu vor allem (bewegte) Bilder eingesetzt werden (Hickethier 2003a: 99).

3. Die Funktion der Bilder

Der 11. September war ein Grenzerlebnis für die Massenmedien: Wo im durchschnittlichen Krisenfall das Geschehen ohne größere Umstände in eine narrative Form überführt und so durch die Medien zu einem Stück Normalität wird, überholten die Bilder während der Terroranschläge auf das World Trade Center die Deutungsbemühungen des moderierenden Ulrich Wickerts (Hickethier 2003b: 107). Die Terroristen kalkulierten bei ihrer Planung mit der Macht der Bilder, die wegen der angesichts des Ausmaßes und der Entwicklung der Katastrophe überforderten Moderatoren quasi ungebremst bis in Millionen Haushalte gelangen konnten (Bleicher 2003: 68).

Die Eindrücklichkeit der Bilder des 11. September hat wohl auch zur Entscheidung Jonathan Safran Foers beigetragen, seinen Roman mit 56 photographischen Abbildungen auszustatten. Nach dem Grund für die zahlreichen Abbildungen in seinem jüngsten Roman gefragt, antwortet Foer im Interview:

I [...] think using images makes sense for this particular book. First because the way children see the world is that they sort of take these mental snapshots; they hoard all these images that they remember 20 or 40 years later. And also because September 11 was the most visually documented event in human history. When we think of those events, we remember certain images - planes going into the buildings, people falling, the towers collapsing. That's how we experience it; that's how we remember it. (Mudge 2005)

Foer will an die visuell geprägte Erfahrungswelt des Protagonisten und der Leser anknüpfen. Ihm geht es um eine realistische Darstellung der Wahrnehmung des neunjährigen Protagonisten Oskar. Der ‚Blick-Realismus‘ erschöpft sich dabei nicht im Abdruck von Photographien, die Oskar zugeschrieben werden. Vielmehr wird die Wahrnehmung Oskars häufig in Form von Verben der Wahrnehmung explizit herausgestellt. Sehr oft wird an Wendepunkten der Erzählung beschrieben, wie er etwas erblickt oder sieht, z.B. die Textstelle, an der er den Schlüssel in der zerbrochenen Vase bemerkt (EL&IC 37, siehe auch 5, 9f, 15, 68 u.a.). Einige dieser Blicke sind in Form von Photographien im Roman abgedruckt. Der Blick oder das Erblicken wird in *Extremely Loud & Incredibly Close* häufig vor eine Erkenntnis gestellt, durch die die Handlung immer weiter getrieben wird.

Darüber hinaus führt Foer die kollektive visuelle Erfahrung der Ereignisse des 11. September, die für ihn einen bleibenden, nach wie vor wirkenden Eindruck in den Bildbeobachtern hinterlassen hat („That's how we *experience* it“) als Grund für die Verwendung von Bildern auf. Er beruft sich nicht auf poetologische oder narratologische Gründe, die ihn dazu hätten bewegen können, den Roman mit Abbildungen zu spicken: Nicht seine Erzählweise oder die Erzählung selbst verlangt nach Bebilderung, sondern die Lebenswelt, aus der die Erzählung erwächst, welche von Bildern geprägt ist. Eine realistische Erzählung kann diese Bilder nicht ausblenden.

Die Abbildungen sollen einige jener Dinge zeigen, denen Oskar auf seiner Suche in New York begegnet, während er sich der Lösung des letzten Geheimnisses, das ihm sein Vater hinterlassen hat, nähert. Sie sind Dokumente seiner Odyssee, die er in einem Album sammelt und bei Bedarf betrachtet. Es handelt sich dabei um Bilder heterogenen Ursprungs; sie sind teilweise photographische Reproduktionen von Photos, die Oskar mit der von seinem Großvater geerbten Kamera aufnimmt, teilweise sind es Funde aus dem Internet und in einem Fall Stills eines Internetvideos, das Menschen zeigt, die aus einem der brennenden Twin Towers springen.

Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis Bilder und Text in puncto Erzählen zueinander stehen. Also erstens: Was erzählen die Bilder, was tragen sie zu der Erzählung bei? Und zweitens: Inwiefern sind die Bilder an der erzählerischen Vermittlung beteiligt, inwiefern dienen sie ihr?

Zunächst einmal ist festzustellen, dass, anders als die Schriftzeichen,

Bilder nicht in ihrem Zeichencharakter aufgehen [...]. Die Ursache dafür liegt darin, dass ein Bild sich aus Elementen zusammensetzt, die zeichenhaft sein können, aber nicht alle Elemente eines Bildes Bedeutung tragen müssen, sondern Grenzübergänge, Unschärfen, leere Flächen etc. bedeutungslos sein können. Dennoch sind sie für die Bildhaftigkeit von Bedeutung. (Hickethier 2003a: 81)

Daraus ergibt sich als logische Folge, dass den Bildern keine klar benennbare inhaltliche Beteiligung an der Erzählung bescheinigt werden kann,^[4] die sich auf eindeutige, objektiv gültige Zeichen gründen könnte. Sie eröffnen dem Betrachter aufgrund mangelnder Konventionen bezüglich des Aussagewertes der Photographien einen Assoziationsraum, innerhalb dessen verschiedene Bedeutungszuschreibungen möglich sind. Folgt man der Ansicht Hans Beltings, dass die Betrachter von Photos „darin ein Rätsel entdecken [wollen], dass sich der schnellen und oberflächlichen Wahrnehmung, der sie sonst ausgeliefert sind, entzieht“ (Belting 2001: 220), so wird deutlich, dass der Roman durch die Verwendung von Photographien in einem Rätselkontext der Erwartung seines Publikums entgegenkommt.

Auf der vermittelnden Ebene bieten die Photographien also eine Erweiterung der erzählerischen Möglichkeiten, insofern durch ihre Unschärfe und Rätselhaftigkeit auf Seiten des Rezipienten Spekulationen hervorgerufen werden: Durch die Photographien wird dem Rezipienten Raum für Interpretationen angeboten, den er nutzen oder auf den er weitgehend verzichten kann. Indem die Bilder so eingestreut werden, dass sie nicht problemlos durch den Leser einzuordnen sind, wiederholt sich das auf der story-Ebene virulente Rätselmotiv auf der discourse-Ebene, ohne jedoch die Glaubwürdigkeit oder Verständlichkeit der Erzählung in Frage zu stellen. Der Rezipient wird dazu angehalten, sich die Bedeutung der Bilder (mit Hilfe von Hinweisen aus dem Text) zu erschließen. Für diesen Vorgang auf der Vermittlungsebene des Romans findet sich auf der story-Ebene eine entsprechende Beschreibung:

I spread the map out on the dining room table, and I held down the corners with cans of V8. The dots from where I'd found things looked like the stars in the universe. I connected them, like an astrologer, and if you squinted your eyes like a Chinese person, it kind of looked like the word 'fragile.' [...] I could connect them to make almost anything I wanted, which meant I wasn't getting closer to anything. (EL&IC 10)

An dieser Stelle wird deutlich, wie ein Bild zuerst als ‚Schlüssel‘ auftritt und sich - in diesem Fall aufgrund fehlender Hinweise des Vaters (EL&IC 9) - letztendlich als Rätsel entpuppt. Im Bild wird eine Veranschaulichung oder Kondensierung eines sprachlich nicht lösbaren Problems oder Rätsels vermutet. Tatsächlich ist es aber so, dass viele der eher unkonventionellen Bilder des Romans ohne sprachliche Unterstützung ohne Aussage sind und noch mit sprachlicher Unterstützung in ihrer Aussage vage bleiben (vgl. Belting 2001: 214).

Oskar erzählt an einer Stelle, wie er das Zeitungsbild eines Tennisspielers betrachtete und sich nicht entscheiden konnte, wie er den Gesichtsausdruck interpretieren soll: „The front page was spread over us like a blanket. There was a picture of a tennis player on his back, who I guess was the winner, but I couldn't really tell if he was happy or sad.“ (EL&IC 13) Der Rezipient wird einige Seiten nach der Textstelle (EL&IC 64) mit einem Bild konfrontiert, das mit dem erwähnten Zeitungsbild übereinstimmt; so kann visuell nachvollzogen werden, was sprachlich vorbereitet wurde: Wir sehen das Gesicht, doch was es zu sagen hat, entzieht sich jeder Gewissheit.

Neben ihrer Bedeutung ist auch das Auftauchen der Bilder teilweise rätselhaft. Einzelne Bilder tauchen relativ unvermittelt auf, ohne vorherige Ankündigung oder direkten Bezug zu der umgebenden Erzählung. So steht neben einer Unterhaltung zwischen Mutter und Psychiater, die nur bruchstückhaft abgedruckt ist (da Oskar sie nur durch eine schallstoppende Tür belauschen kann), ein TV-Still, der einen aus den Twin Towers springenden Mann zeigt (EL&IC 205, ebf. 59, 62 sowie Bildsequenz am Ende des Romans). Die Einordnung des Bildes in der fiktiven Realität, die durch den Leser zu bewerkstelligen ist, wird so in der Schwebe gehalten: Handelt es sich um ein mentales Bild, das sich vor Oskars ‚innerem Auge‘ einstellt und wahrscheinlich seinem emotionalen Zustand geschuldet ist? Oder handelt es sich um ein weiteres Bild aus dem Sammelalbum, also um ein reales, materielles Bild? Durch die fehlende Zuschreibung erweist sich die Grenze zwischen den mentalen Bildern, die Oskar aufgrund seiner Traumatisierung ungewollt und unvorhersehbar ins Bewusstsein rücken bzw. zu rücken scheinen (EL&IC 74, 107, 205) und den greifbaren, materiellen Bildern, die Oskar in seinem Album sammelt, auf der Erzählebene als durchlässig.

Die Spekulationen über Herkunft und Bedeutung der Bilder erfolgen über einen Abgleich zwischen visuellen und sprachlichen Informationen, was eine potentielle Entlinearisierung des Romans zur Folge hat:^[5] Aufgrund der Distanz zwischen Erzählung und den unbetitelten Bildern wird der Rezipient häufig vor die Entscheidung gestellt: Lesen oder Betrachten? Soll ich (zum Beispiel) die Bilderfolge auf den Seiten 53 bis 64 lediglich als Bilderfolge aus dem Sammelalbum Oskars zur Kenntnis nehmen und nach kurzem Blättern auf Seite 65 weiter lesen, oder soll ich jedes Bild auf seinen Aussagewert hin prüfen, was mich wiederum auf jene Textstellen verweist, die mit den abgebildeten Szenen, Personen oder Orten in Verbindung zu stehen scheinen? Und soll ich, falls die schriftliche Bezugnahme erst einige Seiten nach dem Bild erfolgt, zurückblättern, und das Bild im Licht des Textes betrachten?

Die Bilder Oskars und des Großvaters dienen nicht nur dazu, den Rezipienten Themen der story-Ebene über die Vermittlungsebene näher zu bringen. Sie sind auch Teil einer subtilen Erzählstrategie, die die Authentifizierung der Figuren und der erzählten Geschichte zum Ziel hat. Indem fiktive Briefe (EL&IC 11, 12, 16ff, 75ff, 106 etc.), Zeitungsartikel (EL&IC 9f.) und zahlreiche photographische Abbildungen verwendet sowie Bezüge zu historischen Ereignissen^[6] geschaffen werden, werden Medien und Gattungen der realen Welt in die fiktive Welt eingearbeitet. Die Lebensgeschichten der Figuren werden in ihrer Entwicklung mit geschichtlichen Ereignissen enggeführt, ihre Biographien werden von ihnen maßgeblich beeinflusst.

Die im Roman enthaltenen Abbildungen von Photographien werden durch zwei Zuschreibungen mit den Figuren Oskar und Thomas Schell (Senior) als Urheber in Verbindung gebracht. Erstens wird im Laufe des Romans wiederholt auf den Akt des Photographierens durch Oskar hingewiesen (EL&IC 73, 99, 149, 258). Zweitens wird spezifiziert, mit welcher Kamera die Aufnahmen aufgezeichnet werden - nämlich mit der Kamera des Großvaters, welche, wie am Anfang des Romans erwähnt wird, Oskar am Tag der Beerdigung seines Vaters von der Großmutter überreicht bekommt (EL&IC 3). Durch diese beiden Zuschreibungen werden die Figuren zu Urhebern und, in Oskars Fall, auch zum Betrachter von Bildern, die teilweise in der Betrachtung mit dem Leser geteilt werden. Jedoch werden nicht nur die Figuren als Urheber der Bilder benannt und so die Bilder innerhalb des Romangefüges verankert - die Abbildung der Photographien bewirkt wiederum, dass durch deren Realitätseffekt und „Wahrheitsfunktion“ (Bourdieu 2006: 86) den erzählten Figuren eine erhöhte Authentizität beigegeben wird, die bei einem Roman ohne Abbildungen so nicht gegeben wäre. Denn jede Abbildung wird auch als ein Beweis für die Existenz eines Urhebers wahrgenommen.

Die Abbildungen sollen insbesondere den Blick Oskars bzw. einige jener Bilder wiedergeben, die er während seiner Suche sieht. Dies hat einerseits den Effekt, dass der Leser eine - im Vergleich mit der sprachlichen Vermittlung - ‚konkrete‘ Anschauung der Lebenswelt Oskars (inklusive medial vermittelter Bilder) erhält; andererseits dienen jene von Oskar selbst photographierten Bilder auch seiner aussersprachlichen Charakterisierung, denn die Auswahl von Objekt, Ausschnitt und Blickwinkel sind konstitutive, individuell variierende Bestandteile jeder Photographie (Hickethier 2003a: 95).

Der Abdruck der Photographien Oskars erfüllt im Roman nicht primär die Aufgabe der Illustration, sondern er dient vielmehr dazu, das Photographieren als einen performativen Akt der Konstruktion von Wirklichkeit in die Romanhandlung zu integrieren: Denn letztlich besteht der Sinn des Photographierens darin, dass das Produzierte betrachtet werden kann und betrachtet werden muss (EL&IC 52), ein Beobachtungsvorgang, durch den wiederum die jeweilige Auffassung der Realität konstruiert wird. Hans Belting spitzt dieses Verhältnis zwischen Photographie und Realität im Rückgriff auf richtungweisende Thesen Vilém Flussers zu: ‚Nicht die Welt dort draußen ist wirklich‘, sondern die Photographie, in der wir sie verinnerlichen.“ (Belting 2001: 215).

4. Die medienwissenschaftliche Perspektive auf den 11. September 2001 und das zentrale Konstruktionsthema in *Extremely Loud & Incredibly Close*

Wie bereits oben erwähnt, knüpft der Roman mit seiner visuell ausgerichteten Gestaltung an das Medienereignis *11. September* an (vgl. S. 5). An dieser Stelle soll nun weitergehend erläutert werden, inwiefern die Lektüre medienwissenschaftlicher Analysen des *11. September* mit dem Konstruktionsthema des Romans erhellend in Verbindung gebracht werden kann. Dabei soll geprüft werden, inwiefern *Extremely Loud & Incredibly Close* als Illustration oder Beleg der genannten medienwissenschaftlichen Thesen zu verstehen ist.

Hinsichtlich der Authentifizierungsstrategien (siehe oben) lässt sich innerhalb eines medienwissenschaftlichen Kontextes ergänzend hinzufügen, dass der Roman mit seinen Bildern und der damit erfolgenden (potentiellen) Entlinearisierung der Erzählung die massenmediale Entwicklung des partizipierenden Rezipienten aufgreift:

Mit der Ausweitung des visuell Zeigbaren geht zu Beginn der Fernsehära ein grundlegender Wandel medialer Repräsentationsästhetik und -ethik einher: An die Stelle hierarchisch regulierter Perspektiven und Blickwinkel tritt das Primat medialer Partizipation, die nicht mehr auf Belehrung und Lenkung des Zuschauers abzielt, sondern auf sein empathisches, emotionales Miterleben. Mit diesem Wandel verschieben sich auch die Modi des als authentisch Wahrgenommenen: Die subjektive Wahrnehmung *medialer Authentizität* nimmt zu, wenn Ereignisse personalisiert werden, denn dann wird auch das kollektiv und strukturell nur abstrakt Wahrnehmbare *individuell* erfahrbar. Seitdem diese Form der Personalisierung dominiert, wirkt mediale Repräsentation erst dann glaubwürdig, wenn sie ein Ereignis kognitiv und emotional nachvollziehbar macht: als individuelle Erfahrung des Sozialen. (Viehoff und Fahlenbrach 2003: 46)

Im massenmedialen Kontext kann eine wechselseitige Authentizitätsbeglaubigung des Medienereignisses *11. September* und des ‚Medienprodukts‘ *Extremely Loud & Incredibly Close* festgestellt werden: Der *11. September* dient in diesem Fall nicht nur der Authentifizierung der im Roman erzählten Geschichte - indem es als Medienereignis zu einem Großteil aus der stark personalisierten Perspektive Oskars (wieder-)erzählt wird, gewinnt es an Authentizität. Zudem erlaubt der Kontext einer (fiktiven) persönlichen Erinnerung den Abdruck von Bildern, die in den Tod springende Menschen zeigen und deshalb aus ethischen Gründen in Fernsehberichten nicht gezeigt werden.

In medienwissenschaftlichen Aufsätzen ist wiederholt zu lesen, dass das Fernsehen am 11. September 2001 gewissermaßen von dem Ausmaß und der Abfolge der Bilder überwältigt wurde. Die Rede ist von einer „Grenzerfahrung“ der Medien, die während der Anschläge ihre „Inszenierungshoheit“ verloren hätten (Beuthner und Weichert 2003: 13), und das „sowohl die Medien als auch die Zuschauer zu ohnmächtigen Protagonisten verurteilt wurden“, das Fernsehen vom Akteur „zum Protagonisten seiner eigenen narrativen Dramaturgien“ degradiert wurde (Viehoff und Fahlenbrach 2003: 52). Knut Hickethier macht dieses Moment der medialen Entgleisung der Bilder an der Form der Live-Berichterstattung fest, die im Fall des 11. September dazu führt, dass Ulrich Wickert während seiner Moderation „die Live-Bilder immer wieder ‚in unerwarteter Weise davonlaufen‘“, sich also der Überführung in eine narrative Form in Echtzeit widersetzen, da die sich überschlagenden Ereignisse selbst den Moderator aus der Fassung brachten (Hickethier 2003b: 109).

Lässt sich eine Brücke zwischen Medienanalyse und Roman schlagen? In ihrem Licht eröffnet sich eine neue Sichtweise auf das Fotografieren Oskars. Führen wir uns kurz Oskars Verhältnis zu dem Medium Fernsehen vor Augen:

I'm not allowed to watch TV at home, and I'm not allowed to watch TV in limousines either, but it was still neat that there was a TV there. (EL&IC 4) [...] I'm not allowed to watch TV, although I am allowed to rent documentaries that are approved for me, and I can read anything I want. (EL&IC 11)

Oskar darf nach eigener Aussage nicht fernsehen, lediglich solche mit dem Authentizitätslabel ‚approved documentaries‘ versehenen Videofilme sind ihm gestattet. Dies lässt den Schluss zu, dass die Bilder des Fernsehens für ihn eine Art ‚Medium der Wahrheit‘ bilden, dem er vertrauen kann. Er scheint die auf ihn einwirkenden medialen und filmischen Bilder so weit unter Kontrolle zu haben, dass sie für einen Neunjährigen geeignet sind. Dieses Vertrauen in das Medium des Fernsehens wird jedoch durch den 11. September jäh zerstört: „It was on a TV [...] that I saw that the first building had fallen.“ (EL&IC 68). In der Erinnerung an den Tag sagt die Mutter zur Großmutter noch am Telefon: „Don't let him see the news.“ (EL&IC 225). Da ist es jedoch schon zu spät und der verängstigte, wortkarge Oskar wird von der Großmutter unter seinem Bett gefunden (EL&IC 226f.). Die Medienbilder, die dem gewohnten, Sicherheit suggerierenden Medium Fernsehen entstammen, können als Teil von Oskars Trauma verstanden werden. Das ‚Unvermittelte‘, das Fehlen der als ‚natürlich‘ empfundenen medialen Distanz bei der Abbildung des Schreckens spiegelt sich auch in dem Titel ‚Extremely Loud & Incredibly Close‘ wider, wodurch der Erfahrung des medialen Distanzverlustes eine exponierte Stellung innerhalb des Romans zugewiesen wird.

Doch sein Vertrauen in die Bilder wird nicht nur durch die ungeheuerlichen Vorgänge im Fernsehen erschüttert. Ebenso schwer wiegt die Tatsache, dass es für ihn trotz des massiven medialen Aufgebots keine Gewissheit über die genauen Todesumstände des Vaters gibt, dass er an dem Punkt, an dem er sich die Todesszene seines Vaters ausmalte, eine Leerstelle findet, die die Medienbilder nur mit möglichen, unsicheren Varianten füllen können:

I [Oskar] said, "I need to know how he died." He [Thomas Schell (Senior)] flipped back and pointed at, "Why?" "So I can stop inventing how he died. I'm always inventing." [...] "I want to stop inventing. If I could know how he died, exactly how he died, I wouldn't have to invent him dying inside an elevator that was stuck between floors [...]. There were so many different ways to die, and I just need to know which was his." (EL&IC 256f, siehe auch EL&IC 196, 201, 244f, 256).

Oskar arbeitet nach dem Todesfall immer weiter an seiner persönlichen Konstruktion des 11. September, die für ihn in erster Linie die Erzählung vom Tod des Vaters ist. So kann das Ausgraben des leeren Sarges als ein Akt verstanden werden, der, wenn schon keine Gewissheit hinsichtlich des Todes zu gewinnen ist, wenigstens die Ungewissheit zur Gewissheit macht oder anders gesagt: die irreduzible Leerstelle als festen Bestandteil der Erzählung etabliert. Gegen Ende des Romans gelangt Oskar nach mehreren erfolglosen Versuchen an einen Punkt, an dem genug Nähe und Distanz vorhanden sind, um es ihm zu ermöglichen, die lückenlose Geschichte seines 11. September zu erzählen, - eine Geschichte, in der er zum ersten Mal seine Schuldgefühle artikuliert, wegen der verpassten Chance, kurz vor dem Tod des Vaters dessen Anruf entgegenzunehmen (EL&IC 300ff.). Es lässt sich also eine entfernte strukturelle Ähnlichkeit zwischen Ulrich Wickers Moderationsbemühungen am 11. September und Oskars mehrfachem Ansetzen zum Erzählen erkennen.

Die Geschichte Oskars handelt nicht nur von der Konstruktion seiner Erzählung des 11. September, sie handelt ebenso von einer (symbolischen) Wiederaneignung der Kontrolle über die Bilder. Diese Wiederaneignung geschieht durch das Sammeln von Bildern, die Oskar entweder selbst mit der Kamera des Großvaters^[7] fotografiert oder im Internet findet (EL&IC 240, 243). Sein Sammelalbum *Stuff That Happened To Me* hat dokumentarischen Charakter; es dokumentiert die Suche nach dem Schloss, das zu dem Schlüssel des Vaters passt, und ist damit Teil der Trauerarbeit des Jungen. Entscheidend allerdings ist nicht die Kontrolle über die Auswahl (bei eigenen Photographien: den Ausschnitt) der Bilder, sondern deren selbständige Anordnung. Welchen Effekt eine selbst gewählte Anordnung auf die ‚Aussage‘ der Bilder hat, zeigt die den Roman beendende Bildersequenz aus TV-Stills: Ein Mensch, der in der physikalisch realistischen Anordnung der Bilder in seinen Tod springt, scheint durch die Umkehrung der Bilder von einer unsichtbaren Macht in den Himmel gesogen zu werden. Die Aussagen der beiden Sequenzen sind trotz Verwendung desselben Bildmaterials diametral entgegengesetzt. Aus der Katastrophe wird durch das Palimpsest eine göttlich anmutende Errettung.

Durch das *scrapbook* werden die gesammelten Bilder von Oskar in eine Form gefasst, die die Geschichte von der Suche nach dem Schlüssel erzählt. Durch die individuelle Formung liegt es in seiner Hand, wann und wie er sich den Bildern und der Geschichte aussetzt. Dem Chaos der Traumatisierung mit seinen unvermittelt ins Bewusstsein rückenden Bildern, die zeigen, wie Menschen aus Hochhäusern fallend, wird die ordnungssuchende Form des Sammelalbums entgegengebracht.

Aus der bisherigen Untersuchung lassen sich rückblickend folgende Ergebnisse und Schlussfolgerungen zusammenfassend erkennen: Das Thema Konstruktion findet sich in vielfältiger Weise in *Extremely Loud & Incredibly Close*, und zwar sowohl auf der story- als auch auf der discourse-Ebene. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Versuch Oskars, aus den Geschehnissen des 11. September eine Geschichte zu formen, deren Leerstellen er durch seine persönlichen Nachforschungen zu füllen versucht. Hierbei spielt das mit dem Konstruktionsthema verwandte Rätselmotiv eine zentrale Rolle. Auf der vermittelnden Ebene wird der Konstruktionscharakter der erzählten Geschichte und des Romans (als Gattung mit traditionellerweise geschlossenem Textkorpus) verschiedentlich, häufig durch Abweichungen von formalen und Erzählkonventionen, offen gelegt. Im Einzelnen geschieht dies durch die analytische Erzählweise, die gewählte Form der Multiperspektivität, die Collageform (Gattungsvielfalt bzw. simulierte Gattungen, Abbildungen), die diversen Manipulationen des Textes (Fehlermarkierungen, verschmelzende Wörter, Codierung von Sprache, häufige Kursivierung, Lücken im Text), die grammatikalischen Verstöße und Rechtschreibfehler sowie die graphische Gestaltung von Textgegenständen (vor allem die schematischen Abbildungen von Visitenkarten und Ähnlichem).

Die abgebildeten Photographien wurden bezüglich des Konstruktionsthemas und hinsichtlich ihrer verschiedenen Funktionen innerhalb des Romans betrachtet. Dabei ließ sich ersehen, dass es sich bei jenen den Roman eröffnenden Abbildungen um solche visuelle Zeichen handelt, die sich einerseits als photographische Konstruktionen erweisen, gleichzeitig aber auch als erkenntnisdienliche Darstellung der Konstruktion inszenieren und somit zentrale inhaltliche und formale Aspekte des Romans vorwegnehmen. Den Abbildungen kann zwar keine konkrete inhaltliche Bereicherung der Erzählung zugeschrieben werden, auf der vermittelnden Ebene erfüllen sie dagegen einige nicht zu übersehende konstitutive Funktionen: Sie symbolisieren die visuell geprägte Wahrnehmung Oskars (die auf der sprachlichen Ebene ihre Entsprechung in Verben des Sehens und Beobachtens hat) und erwecken so den Eindruck einer unmittelbaren, außersprachlichen Charakterisierung der Figur. Durch ihre irreduzible Uneindeutigkeit liefern sie zwar für die inhaltliche Ebene keinen präzise benennbaren Beitrag, eröffnen jedoch auf diese Weise dem Rezipienten gerade in Hinblick auf die Bedeutung und Herkunft der Bilder einen wichtigen Assoziationsraum, der auch eine (potentielle) Entlinearisierung des Romans zur Folge hat. Darüber hinaus gewinnen die Figuren und die Erzählung gerade durch den spezifischen Umstand an Authentizität und Plausibilität, dass sie als Urheber einer Reihe im Buch abgebildeter Photographien etabliert werden und die Photographie eine gesellschaftlich bedingte Wahrheitsfunktion inne hat.

Der Roman greift insofern die massenmediale Entwicklung der Gegenwart auf, als er durch seine Entlinearisierung den Leser zur Partizipation einlädt und durch die Verwendung von emotional aufgeladenen Medienbildern des 11. September in Verbindung mit einer Opferfigur dem Bedürfnis nach medial verbürgter Authentizität entspricht. Er nimmt eine kollektive Erfahrung des beginnenden 21. Jahrhunderts zum Ausgangspunkt und erzählt die Geschichte des Terroranschlags, indem er die Sprengung der massenmedialen Kapazitäten angesichts eben jener durch das Geschehen ausgelösten Bilderflut am Beispiel der Erfahrungen und Beobachtungen einer einzelnen Figur nachzeichnet und somit „das kollektiv und strukturell nur abstrakt wahrnehmbare individuell erfahrbar“ (Viehoff und Fahlenbrach 2004: 46) macht.

Quellenverweise

Primärliteratur

Foer, Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud & Incredibly Close*, London: Penguin 2006 [2005].

Barth, John, *Lost in the Funhouse*, New York: Anchor 1988 [1968].

Film

Hitchcock, Alfred, *Rear Window*, Paramount Pictures, USA 1954, 112 min.

Sekundärliteratur

Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.

Bleicher, Joan Kristin, „Lesarten des Wirklichen. Narrative Strukturen der Live-Übertragung vom 11. September 2001“, in: Beuthner, Michael et al. (Hgg.), *Bilder des Terrors - Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem 2003, 60-73.

Bourdieu, Pierre, *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchswesen der Fotografie*, Berlin: Europäische Verlagsanstalt 2006 (1965).

Hickethier, Knut, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2003a.

Hickethier, Knut, „Wie aus der Katastrophe eine Nachricht wurde. Ulrich Wickert und der 11. September“, in: Beuthner, Michael et al. (Hgg.), *Bilder des Terrors - Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem 2003b, 103-112.

Iser, Wolfgang, *Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz: Universitätsverlag 1974.

James, Henry, „The House of Fiction“, in: Edel; Leon (ed.): *Henry James. The future of the Novel. Essays on the art of fiction. Edited, with an introduction, by Leon Edel*, New York: Vintage 1956, 47-51.

Mudge, Alden, *Up close and personal. Jonathan Safran Foer examines violence through a child's eyes*, 2005, http://www.bookpage.com/0504bp/jonathan_safran_foer.html (6.4.2007).

Viehoff, Reinhold und Fahlenbach, Kathrin, Ikonen der Medienkultur. „Über die verschwindende Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte“, in: Beuthner, Michael et al. (Hgg.), *Bilder des Terrors - Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem 2003, 42-59.

[1] In der Kritik wurde die auffallende Affinität des kindlichen Helden zu Oskar Matzerath aus Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* vielfach bemerkt und differenziert herausgearbeitet: „Foers neunjähriger Held Oskar hat viele Ähnlichkeiten mit seinem Namensvetter aus Günter Grass' 'Blechtrommel'. Beide sind altklug, vorwitzig, naiv, fantasiebegabt und versuchen, die Grausamkeit der Welt zu begreifen. Doch während sich Oskar Matzerath angesichts der Zerstörung um ihn herum allem verweigert, geht Foers kleiner New Yorker Held offensiv daran, die überwältigende Trauer um den bei den Terroranschlägen des 11. September gestorbenen Vater zu überwinden.“ (Susanna Gilbert-Sättele in der *Stuttgarter Zeitung*)

<http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/detail.php/980992>

[2] Eine für die misslingende Kommunikation zwischen den beiden symptomatische Episode ist der Anruf des stummen Großvaters von dem Flughafen, nachdem er nach jahrelanger Abwesenheit zu seiner Frau zurückkehrt. Er versucht sich mit ihr zu verständigen, indem er seine Worte durch die mit Buchstaben belegten Zahlentasten des Telefons ‚buchstabiert‘. Sie kann ihn anhand der Telefon-signale nicht verstehen. (EL&IC 269ff.)

[3] So denkt Oskar in einer Situation, in der die Erinnerung (das mentale Bild) an eine Person nicht mit dem realen Menschen übereinstimmt: „I started thinking about the pixels in the image of the falling body, and how the closer you looked, the less you could see.“ (EL&IC 293)

[4] Ebenso findet sich in ihnen (einzeln und zusammen betrachtet) kein narrativer Kern, der unabhängig von Oskars Erzählung eine Geschichte erzählen würde, wie es etwa bei den inszenierten Photographien von Jeff Wall oder Gregory Crewdson der Fall ist (Belting 2001: 233). Dagegen verweisen die vielen, ebenfalls unkommentiert im auftauchenden Kurz-Briefe auch auf Handlungen, die in der Erzählung nicht explizit genannt werden. So wird zum Beispiel durch den Brief des Taxifahrers an Oskar eine vorangehende Episode wieder aufgegriffen (EL&IC 147 und 193).

[5] Ebenso wird durch Bilder, die mit einer früher oder später erfolgten Beschreibung in Bezug stehen, die Erinnerung an die Beschreibung und deren Kontext im Rezipienten aufgerufen. Die auf der story-Ebene beschriebene Erinnerungsfunktion der Bilder wird folglich auf der discourse-Ebene reproduziert.

[6] Am prominentesten: die Terroranschläge des 11. September 2001 und die Bombardierung Dresdens im Februar 1945 (EL&IC 210 ff.) - sämtliche Mitglieder der Familie Schell sind Zeitzeugen der Geschichte.

[7] Das Photographieren ist neben Oskars Faible für ‚jewelry‘ die zweite Tätigkeit, mit der er jene von ihm ersehnte Familiengeschichte der Kontinuität eines ‚family business‘ zwischen ihm, dem Vater und dem Großvater schafft.

Komparatistik Online © 2007



komparatistik online herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
komparatistische Internet-Zeitschrift ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de