

Fabienne Liptay

## *Les Années Super 8*

Über Fotografie und Autobiografie bei Annie Ernaux

»Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen.«

*Roland Barthes*<sup>1</sup>

Eines der bisher nicht übersetzten Bücher von Annie Ernaux ist *L'Usage de la photo* (2005), ein fotobiografisches Buch, das sie gemeinsam mit Marc Marie, ihrem damaligen Partner, verfasste. Es ist die Aufzeichnung ihrer Liebesbeziehung, erzählt entlang der Fotografien, die sie in ihrem Haus in Cergy machten. Wie Tagebucheinträge sind vierzehn Fotografien chronologisch arrangiert, entstanden zwischen dem 6. März 2003 und dem 7. Januar 2004, gefolgt von den Kommentaren, die beide dazu nachträglich schrieben, zuerst die von ihr, dann die von ihm. Sie zeigen die unaufgeräumte Küche am Morgen, den nicht abgedeckten Frühstückstisch im Hotel, zerstreute Manuskriptseiten im Büro, und immer wieder auf dem Boden verstreute Haufen von Kleidern und Schuhen, Jeans, Dessous, Pumps, Boots, die dort, wo sie ausgezogen wurden, liegen blieben. Die Liebenden hatten die Kleider, genauso wie sie gefallen waren, später fotografiert. Ernaux nennt sie zufällige Arrangements, die von Begehren erschaffen wurden: »la composition toujours nouvelle, imprévisible, dont les éléments, pulls, bas, chaussures, s'étaient organisés selon des lois inconnues, des mouvements et des gestes qu'on avait oubliés, dont on n'avait pas eu conscience«.<sup>2</sup> Diese Arrangements zu zerstören, schreibt Ernaux, wenn

- 1 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a.M. 1985, S. 22.
- 2 Annie Ernaux, Marc Marie: *L'Usage de la photo*. Paris 2005, S. 9-13, hier S. 10. (»eine jedes Mal neue, unvorhergesehene Komposition, deren Elemente, Pullover, Strümpfe, Schuhe, sich nach unbekanntem Gesetzen organisiert hatten, Bewegungen und Gesten, die wir vergessen hatten, die uns nicht bewusst gewesen waren.« Übers. F.L.).

die Kleider am nächsten Morgen wieder getrennt und als die eigenen reklamiert wurden, war schmerzvoll.<sup>3</sup>

Die Fotografien halten, wie die Bilder von einem Tatort die Spuren verschwundener Körper zeigen, ein Geschehen fest in dem Moment, als der Liebesakt, von dem sie zeugen, bereits vergangen ist. Sie wurden mit Fotokameras auf Silberbasis aufgenommen, mit einer großen schweren Samsung und einer kleinen Olympus, die Ernaux gehörten, und mit einer Minolta aus dem Besitz des verstorbenen Vaters von Marie.<sup>4</sup> Erst viel später begannen Ernaux und Marie, nachträglich zu den Fotografien Texte zu schreiben, an denen sie, wie an den Arrangements, nichts nachträglich ändern würden, und die sie einander nicht zu lesen geben oder von denen sie einander nichts erzählen würden, bevor sie fertig waren. Es gab eine Ausnahme: Ernaux, die an Brustkrebs erkrankt war und während dieser Zeit eine Chemotherapie durchmachte, sprach mit Marie über ihr Bedürfnis, in den Fotografien eine andere Szene (»l'autre scene«) zu evozieren, die jene ihres Überlebenskampfes war.<sup>5</sup> Dies war der einzige Moment, in dem Ernaux und Marie über ihre »photos écrites«, wie sie das Projekt nannten, sprachen.<sup>6</sup>

Die selbstaufgelegten Regeln, die Ernaux im Vorwort zum Buch mitteilt – erstens, nichts an den Kleiderhaufen für die Fotografie zu verändern; zweitens, das gemeinsame Anschauen der entwickelten Fotografien, eine nach der anderen, auf dem Sofa zu zelebrieren, einschließlich des Verbots, den Umschlag vom Fotolabor vorher zu öffnen; drittens, einander nicht zu erzählen oder zu zeigen, was man zu den Fotografien schreibt – beschreiben ein Projekt der geteilten Autorschaft, das ausgehend von der Geschiedenheit der Körper, der Gedanken und Erinnerungen nach dem Gemeinsamen sucht.<sup>7</sup> Die Krankheit von Ernaux liegt außerhalb dieses Regelwerks. Das Ringen ums Überleben, die Verletzlichkeit und Sterblichkeit werden gleichsam zur anderen Szene im blinden Fleck der Fotografien. In ihren Texten tritt der Körper in Erscheinung, wie er in den Fotografien bedeutsam fehlt: ein Körper, der einem anderen, medizinischen Bildregime unterworfen ist, der geröntgt, gescannt, mammografiert wird, und der sie in eine außerirdische Kreatur (»une créature extraterrestre«) verwandelt.<sup>8</sup>

3 Vgl. ebd., S. 9.

4 Vgl. ebd., S. 10f.

5 Ebd., S. 12.

6 Ebd., S. 13.

7 Im unbetitelten Vorwort zu *L'Usage de la photo*, Cergy, 22.10.2004; ebd., S. 9-13.

8 Ebd., S. 83.

Vor diesem Hintergrund erhalten die Fotografien eine andere Bedeutung: Sie erscheinen als Hinterlassenschaften, nachdem der Körper verschwunden ist, nicht als Erinnerungen an den Akt, sondern als Antizipationen des eigenen Todes, wie diejenigen, die sie in den Arrangements der Gegenstände im Haus der verstorbenen Mutter von Marie erblickt: lebende und vervielfältigte Bilder (»images vivantes et démultipliées«), die von den niedergelegten und nicht vollendeten Tätigkeiten einer Frau zeugen, die Ernaux niemals kennenlernte, und in der sie sich nun im Angesicht ihrer Krankheit wiedererkennt.<sup>9</sup> Das Fotografieren, und mit ihm auch das Buch, enden mit dem Abschluss ihrer Therapie, als sei damit auch das frenetische Bedürfnis, sich der eigenen Lebendigkeit im Akt der Liebe zu versichern, seine Spuren fotografisch festzuhalten, zur Ruhe gekommen. Im Nachwort, in den abschließenden Zeilen des Buchs, evoziert Ernaux eine Fotografie, die nicht gemacht wurde, das Bild einer Geburt, das auch eines ihrer Rückkehr in die Welt der Lebenden ist: »Je nous revois un dimanche de février, quinze jours après mon opération, à Trouville. [...] J'étais accroupie sur M., sa tête entre mes cuisses, comme s'il sortait de mon ventre. J'ai pensé à ce moment-là qu'il aurait fallu une photo. J'avais le titre, *Naissance*.«<sup>10</sup>

*Les Années Super 8*, der erste Film von Annie Ernaux, den sie im Jahr 2022 realisierte, ist ebenfalls in geteilter Autorschaft entstanden, ausgetragen im Verhältnis zwischen gefilmten Bildern und geschriebenem Text. Es war ihr damaliger Ehemann, Philippe Ernaux, der die Aufnahmen gemacht hatte, mit einer Super-8-Kamera von Bell and Howell, die sie im Winter 1972 gekauft hatten. Im nächsten Jahrzehnt, bis 1981, filmte Philippe Ernaux damit das Familienleben, Weihnachten zu Hause und Familienbesuche im Garten der Schwiegereltern, gemeinsame Ausflüge in verschneiten Berglandschaften und auf blühenden Sommerwiesen, Urlaube und Reisen, nach Chile, an die Ardèche, nach Marokko, auf die Festspiele nach Bayreuth, nach Albanien, London, Korsika, Spanien, Portugal und Moskau. Als die Familie zerbrach und Annie und Philippe Ernaux sich trennten, nahm er die Kamera mit und

<sup>9</sup> Ebd., S. 73.

<sup>10</sup> Ebd., S. 151. (»Ich sehe uns wieder an einem Sonntag im Februar, vierzehn Tage nach meiner Operation, in Trouville. [...] Ich saß auf M., sein Kopf lag zwischen meinen Schenkeln, als würde er aus meinem Bauch herauskommen. In diesem Moment dachte ich, dass es davon ein Foto hätte geben müssen. Ich hatte den Titel, *Geburt*.« Übers. F.L.). Vgl. auch Alison S. Fell: *Intimations of Mortality. Annie Ernaux and Marc Marie's L'Usage de la photo as Breast Cancer Narrative*. In: *Nottingham French Studies* 48/2, 2009, S. 68-79.

überließ ihr den Projektor, die Leinwand und sämtliche Filmrollen. »Er begann«, so kommentiert Annie Ernaux im Film, »ganz bewusst ein neues Dasein, die Erinnerungen an das Alte ließ er bei mir zurück und bestimmte mich zu ihrer Hüterin.«<sup>11</sup> Die Autorschaft über die Bilder wird damit ihrem damaligen Mann zugeschrieben, während sie, die Hüterin der Erinnerungen, die stummen Aufnahmen im Film kommentiert, vierzig bis fünfzig Jahre nachdem sie gemacht wurden, zu einem Zeitpunkt, als Philippe Ernaux bereits verstorben ist.

In *Les Années Super 8* wurden diese Bilder von David Ernaux-Briot, dem älteren der beiden Söhne, zu einem Kommentar geschnitten, den Annie Ernaux wie einen literarischen Text unabhängig davon geschrieben und während des ersten Covid-Lockdowns allein aufgezeichnet hatte.<sup>12</sup> Der über die Bilder gelegte und im Film von ihr selbst gesprochene Kommentar wird damit zu einem Akt der nachträglichen Aneignung der Aufnahmen, die ihrer Erinnerung äußerlich sind, so wie sie sich selbst beim Betrachten als diesem Leben nicht zugehörig empfindet:

Ich kann nicht umhin, mich zu erinnern, dass sich hinter diesen Bildern einer jungen Mutter mit glatter Haut eine gepeinigte Frau verbirgt, insgeheim getrieben von der Notwendigkeit zu schreiben. [...] All das unterlege ich heute mit einer anderen Wirklichkeit, die Wirklichkeit der unterrichtsfreien Nachmittage, an denen ich heimlich an einem Roman schreibe, der davon handelt, wie mich Studium und Bildung dem Arbeitermilieu entfremdet haben, in dem ich aufgewachsen war. Heimlich, weil ich mit meinem Mann darüber nicht reden kann, erst recht nicht mit meiner Mutter. Beide sind Figuren meines Romans, ganz unverschlüsselt, sie verkörpern die wichtigsten Stationen meines sozialen Aufstiegs: Herkunft und Ankunft.<sup>13</sup>

11 »Il entraît résolument dans une autre existence et nous abandonnait la mémoire de l'ancienne, de celle-ci il m'a instauré en somme la gardienne.« Voice-over von Annie Ernaux in *Les Années Super 8*, hier und im Folgenden im Fließtext zitiert nach der deutschen Untertitelung des Films.

12 Annie Ernaux und David Ernaux-Briot im Gespräch mit Florence Almozini über *Les Années Super 8*, 13. 10. 2022, Spotlight selection, 60th New York Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=XokZGrhpcI4> (31. 5. 2024).

13 »Derrière l'image de la jeune mère lisse, je ne peux m'empêcher de me souvenir qu'il y a une femme taradée secrètement par la nécessité d'écrire. [...] Derrière tout cela, je mets aujourd'hui une autre réalité, celle des après-midis où, quand je n'ai pas de cours, j'écris en secret un roman qui raconte comment les études, la culture m'ont séparée de mon milieu populaire d'origine. En secret, parce

Auch hier evoziert der Kommentar eine »andere Szene«: die des heimlichen Schreibens. Es ist die Zeit, in der Ernaux' erster Roman *Les Armoires vides* (1974) entsteht. Die Filmaufnahmen enden mit dem Jahr 1981, als ihr dritter ebenfalls autobiografischer Roman *La Femme gelée* erscheint, eine feministische Erzählung über ihre eigene Emanzipation und die Emanzipation der Frauen ihrer Zeit aus den traditionellen Rollenbildern, die sie erst in der Ehe erlernte. Das Buch ist Philippe Ernaux gewidmet, von dem sie, als es veröffentlicht wurde, bereits geschieden war. Der Umstand, dass mit wenigen Ausnahmen nur er mit der Kamera filmte, ist Teil dieser Rollenbilder, die in den Filmaufnahmen szenisch ausagiert werden. Ihr bleibt das heimliche Schreiben im Off der Bilder, vom Jahr 2022 aus betrachtet, kurz bevor sie den Literaturnobelpreis erhält. Auf diese Weise dramatisiert sie, stärker noch als in *L'Usage de la photo*, die zeitlichen Abstände, die zwischen den Aufnahmen und ihren rückblickenden Reflexionen liegen, zwischen den Bildern, die von ihr gemacht wurden, und ihrem Selbstverständnis, das mit jenen Bildern nicht in Einklang gebracht werden kann.

Das Jahr 1981, mit dem die Filmaufnahmen der Familie Ernaux enden, ist zugleich auch das Jahr, in dem Kodak mit der aufkommenden Videotechnologie letztmals eine Amateurfilmkamera herstellte.<sup>14</sup> Das war auch das vorläufige Ende von Super 8, dem letzten der analogen Amateurfilmformate, das 1965 als einfach handzuhabendes und kostengünstigeres Format von Kodak eingeführt worden war.<sup>15</sup> Bell and Howell hatte die Produktion von Filmkameras, einschließlich der Super-8-Kameras, bereits in den 1970er-Jahren eingestellt.

Die Bildung der Familie, ihr sozialer Status, die Rollenverteilung der Familienmitglieder und das Ausagieren der Beziehungen zwischen ihnen sind unmittelbar an den Gebrauch der Kamera geknüpft. Zu den ersten Bildern, die Philippe Ernaux mit der neu erworbenen Super-8-Kamera drehte, gehören Aufnahmen der Wohnung in Annecy, wo er nach seinem Studium das Amt des stellvertretenden Bürgermeisters erhielt. Der Blick schwenkt über die Einrichtung, die dunklen An-

qu'il m'est impossible d'en parler à mon mari, encore moins à ma mère. Ils sont tous deux présents de manière transparente dans mon roman, eux qui incarnent en somme les deux bornes de mon trajet social: le point de départ et le point d'arrivée.«

14 Im Jahr 2024 hat Kodak eine neue Super-8-Kamera in limitierter Auflage und in kombinierter analoger und digitaler Technologie auf den Markt gebracht.

15 Siehe hierzu etwa Alan D. Kattelle: *The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895-1965*. In: *Journal of Film and Video* 38/3-4, 1986, S. 47-57.



Abb. 1-4 *Les Années Super 8.*

tiquitäten, seidenen Fauteuils, Lampen mit vergoldeten Füßen, das Bücherregal und die Tapeten mit den barocken Mustern. In diesem Interieur erscheint Annie Ernaux als lesende Frau, etwas verunsichert von der Anwesenheit der Kamera, die auf ihr Gesicht zoomt, so wie sie auf einzelne Objekte in der Wohnung zoomt, auf ein Relief über der Truhe im Entrée oder eine Vase auf der Kommode – sie scheint zur Einrichtung zu gehören. (Abb. 1-3) Annie Ernaux' Kommentar verrät, dass es eine Dienstwohnung ist, nicht mit Erbstücken, sondern mit Möbeln, die beim Antiquitätenhändler zusammengekauft wurden – eine Besichtigung all dessen, »was uns als Angehörige einer neuen bürgerlichen Schicht auswies«. <sup>16</sup> Und in der Küche die Mutter von Annie Ernaux, die seit dem Tod des Vaters im Haushalt der Tochter lebte, beim Abwaschen mit geblümter Arbeitsschürze, in der sie, wie Annie Ernaux kommentiert, immer ein Taschentuch und Zuckerwürfel bei sich trug, vielleicht in Erinnerung an ein Leben in Armut und in Kriegszeiten. (Abb. 4) Sie passt nicht zur Einrichtung, steht für die

16 »[T]ous ce qui nous classait parmi la bourgeoisie de fraîche date.«

soziale Herkunft aus dem Arbeitermilieu, aus dem die Tochter sich durch Studium und Heirat entfernt hatte.

In der Forschung zum Amateurfilm hat die sozialgeschichtliche Bedeutung des Filmens in der Familie breite Beachtung gefunden, etwa bei Richard Chalfen (*Snapshot Versions of Life*, 1987), Roger Odin (*Le film de famille. Usage privé, usage public*, 1995), Patricia Zimmermann (*Reel Families. A Social History of Amateur Film*, 1995) oder Alexandra Schneider (*Die Stars sind wir*, 2004). Von Beginn der Geschichte des Amateurfilms an, seit Eastman Kodak 1923 die erste Amateurfilmkamera auf den Markt brachte, zielte ihr Gebrauch vor allem auf die Aufzeichnung des familiären Lebens. Dabei ist verschiedentlich bemerkt worden, dass es in der Regel die Väter waren, die mit der Kamera filmten, deren patriarchaler Blick den Bildern eingeschrieben war, während sie in den Aufnahmen selbst unsichtbar blieben.<sup>17</sup> Die Aufnahmen, die sie machten, waren keine dokumentarischen Ausschnitte aus dem Familienleben, sondern vielmehr kleine mehr oder weniger gestellte Szenen, die ein ganz bestimmtes Bild der Familie entwerfen: Selbstentwürfe, die vielfach gefertigt sind nach den Vorbildern gesellschaftlicher Vorstellungen der Familie, ihrer konstituierenden Rituale, beim Urlaubmachen, beim Feiern von Weihnachten und Geburtstagen, beim Streicheln von Katzen und Hunden, beim Skilaufen und Bootfahren, beim Vorführen schöner Kleider oder Autos, beim Promenieren und Lächeln für die Kamera und – vor allem – beim Vorführen der Kamera selbst, die Annie Ernaux als begehrtestes aller Konsumgüter in den 1970er-Jahren erinnert. Ein hohes Maß an Konfektioniertheit prägt die große Menge an Home Movies, die in der Geschichte des Amateurfilms entstanden und darin die Geschichte der Amateurfotografie fortschreiben. Auch das gemeinsame Anschauen und, wenn sie stumm waren, Kommentieren der Filme gehörte zu den Familienritualen, weshalb Kamera und Projektor in der Regel zusammen erworben wurden – Rituale, in denen die Familie ihre Selbstentwürfe, Rollengefüge und Narrative kollektiver Erinnerung einübte.

Filmemacher:innen (wie Alan Berliner, Marjorie Keller, Su Friedrich, Abigail Child und andere) nahmen dies verschiedentlich zum Anlass, in das Filmarchiv ihrer Familien zu intervenieren, eigene Filme daraus zu machen, in denen danach gesucht wird, was durch diese Narrative und Rollen kommuniziert und, vor allem, was durch sie verborgen wird. Be-

17 Vgl. etwa Patricia R. Zimmermann: *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington 1995, S. 112f., 123, 134, 153.

sonders eindrücklich ist dies bei Michelle Citron, deren Film *Daughter Rite* von 1980, entstanden aus den vom Vater gefilmten 8mm-Home-Movies aus ihrer Kindheit, den Familiengeheimnissen nachspürt, der Erfahrung ihres sexuellen Missbrauchs in der Familie, die sie mit ihrer Mutter teilte, ohne davon zu wissen, bis die Mutter sich ihr, nachdem sie den Film der Tochter gesehen hatte, offenbarte.<sup>18</sup> Ihre Arbeit am materiellen Gedächtnis der Filmaufnahmen, beim Verlangsamten und wiederholten Abspielen der Szenen, brachte ein anderes Bild hervor: das der erstickenden Eindringlichkeit, der emotionalen Manipulationen, der vereinnahmenden Gesten im scheinbar banalen häuslichen Alltag. Der zum Film geschriebene Kommentar liefert das Skript zu dieser anderen Szene jenseits der notwendigen Fiktionen (»necessary fictions«), wie Citron die Narrative der Home Movies nennt.<sup>19</sup> Zudem ermöglichte der Gebrauch von Schmalfilm, insbesondere von Super 8 in den 1970er-Jahren, dem feministischen Film, einen Ort außerhalb des männlich dominierten Avantgardefilms zu reklamieren, dessen Gebrauch von 16mm wiederum eine Distanzierung von 35mm als dem Standardformat des kommerziellen Kinos bedeutete.

Explizit adressiert und performativ ausgetragen wird der feministische Gebrauch von Super 8 in Carolee Schneemanns *Interior Scroll*, einer Performance, die erstmals im August 1975 in der Ausstellung *Women Here and Now* in East Hampton, New York, stattfand und in der sie nackt eine sehr lange und schmale, beschriftete und gefaltete Papierrolle vor dem Publikum aus ihrer Vagina zog, um diese vorzulesen, geschrieben als fiktives Gespräch mit einem »structuralist filmmaker«,<sup>20</sup> der ihr die Legitimität als Filmmacherin abspricht:

I met a happy man,  
 a structuralist filmmaker  
 – but don't call me that  
 it's something else I do –  
 he said we are fond of you  
 you are charming  
 but don't ask us

18 Vgl. Michel Citron: What's Wrong with This Picture? In: dies.: Home Movies and Other Necessary Fictions. Minneapolis 1999, S. 2-25.

19 Ebd., S. 6.

20 Carolee Schneemann hat angemerkt, dass nicht Anthony McCall, ihr damaliger Partner, adressiert gewesen sei, sondern die Filmkritikerin Annette Michelson. Carolee Schneemann im Gespräch mit Scott MacDonald: A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley 1988, S. 134-151, hier S. 143.



to look at your films  
 we cannot  
 there are certain films  
 we cannot look at  
 the personal clutter  
 the persistence of feelings  
 the hand-touch sensibility  
 the diaristic indulgence  
 the painterly mess  
 the dense gestalt  
 the primitive techniques  
 I don't take the advice  
 of men who talk only  
 to themselves

PAY ATTENTION TO CRITICAL  
 AND PRACTICAL FILM LANGUAGE  
 IT EXISTS FOR AND IN ONLY  
 ONE GENDER<sup>21</sup>

Der Text, dessen vertikales Arrangement an eine Filmrolle erinnert, ist einem Super-8-Film entnommen: *Kitch's Last Meal* (1973-1976), dem dritten Teil einer autobiografischen Trilogie von Schneemann, in dem sie die letzten Tage im Leben ihrer Katze Kitch in einem Filmtagebuch begleitet. Darin wird die häusliche Beziehung von Carolee Schneemann und Anthony McCall im Prozess ihres Zerfalls aus der imaginären Perspektive von Kitch beobachtet. Die Intimität des Blicks ist dabei eng an das Format von Super 8 gebunden, das Schneemann als Möglichkeit nutzte, die Gewöhnlichkeit ihres alltäglichen Lebens auf einfache Weise zu zeigen und zugleich durchlässig und durchsichtig zu machen für anderes, das darüber hinaus im Film sichtbar wird: »It keeps exceeding me.«<sup>22</sup>

*Les Années Super 8* von Annie Ernaux steht indessen weniger – wie ich hier argumentieren möchte – in der Linie des feministischen Films der 1970er-Jahre als vielmehr im Kontext des Versuchs einer Erweiterung des autobiografischen Schreibens. Dabei geht es darum, ihre

21 Carolee Schneemann: *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Hg. v. Bruce R. McPherson. New York 1979, S. 238, zitiert nach der Textfassung von 1977 für die zweite Performance von *Interior Scroll* auf dem Telluride Film Festival in Colorado.

22 Schneemann im Gespräch mit MacDonald, *A Critical Cinema*, S. 151.

Erzählung durch das Inkorporieren von fotografischen und filmischen Aufnahmen aus der Hand anderer zu brechen, das autobiografische Ich hin auf andere zu öffnen. Die soziologische Prägung ihrer Literatur ist oft bemerkt worden. Ernaux bezeichnete ihre Literatur selbst als »auto-sozio-biografisch« (»auto-socio-biographique«),<sup>23</sup> worin das Intime immer schon auf das Soziale verweist und in der sie ihre Subjektivität benutzt, um allgemeinere, kollektive Mechanismen oder Phänomene zu enthüllen: »J'ai toujours écrit à la fois de moi et hors de moi, le ›je‹ qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent.«<sup>24</sup>

Das »Ich«, wie sie es verwendet, so hat sie wiederholt bemerkt, sei ein unpersönliches, transpersonales – nicht um sich selbst zu fiktionalisieren, sondern um soziale und familiäre Strukturen in der eigenen Erfahrung aufzuspüren.<sup>25</sup> Den Fotografien und filmischen Aufnahmen kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Bedeutung zu. Dabei ist es keinesfalls so, wie man vielleicht meinen könnte, dass die Fotografien eine Realität verbürgen, an denen die Glaubwürdigkeit des autobiografischen Schreibens zu bemessen wäre. Vielmehr sitzen die Fotografien, selbst dann, wenn sie nicht gezeigt, sondern beschrieben werden, wie Fremdkörper im literarischen Text: als Bilder, in denen das, was geschehen ist und was sie erinnern, nicht sichtbar ist und nur im Prozess des Schreibens eingeholt werden kann; als Bilder, die aus dem persönlichen Album stammen, und doch nicht die eigenen sind, die andere von ihr gemacht haben oder die Träger der Erinnerung anderer sind. Die Fotografien, notiert Ernaux in einem Tagebucheintrag von 1979, sagen ihr nichts: »c'est par la mémoire et l'écriture que je retrouve, les photos disent à quoi je ressemblais, non ce que je pensais, sentais, elles disent ce que j'étais pour les autres, rien de plus.«<sup>26</sup>

23 Annie Ernaux: *L'Écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannot. Paris 2003, S. 21.

24 Im unbetitelten Vorwort zu *Écrire la vie*, Juli 2011; Annie Ernaux: *Écrire la vie*. Paris 2011, S. 7-9, hier S. 7 (»Ich habe immer sowohl von mir als auch außerhalb von mir geschrieben, das ›Ich‹, das von Buch zu Buch zirkuliert, ist keiner festen Identität zuzuordnen, und seine Stimme wird von den anderen Stimmen durchdrungen, den verwandtschaftlichen, den sozialen, die uns innewohnen.« Übers. F.L.).

25 Annie Ernaux: *Vers un je transpersonnel*. In: *Autofictions & Cie*, RITM 6, Paris 1993, S. 219-221, hier S. 221. (»Le ›je‹ [...] ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle.«).

26 Tagebucheintrag, Boisgibault 1979; Ernaux, *Écrire la vie*, S. 37. (»Ich habe mir Fotos angesehen, und das sagt mir nichts, es ist durch die Erinnerung und das Schreiben, dass ich wiederfinde, die Fotos sagen, wie ich aussah, nicht was

Vielfach bilden Fotografien bei Ernaux das Rohmaterial einer autobiografischen oder autoethnografischen Recherche, wie die Fotografie ihres Vaters als Arbeiter, die sie zusammen mit einem ausgeschnittenen Zeitungsbericht über ihren akademischen Erfolg nach seinem Tod in seinem Portemonnaie fand, und mit deren Beschreibung die Erzählung von *La Place* ihren Ausgang nimmt – oder die beiden Fotografien aus dem Jahr 1952, die sie auf ihrer Erstkommunion und mit ihrem Vater auf einer Reise in Biarritz zeigen, jene beiden Fotografien zwischen denen der Mordversuch des Vaters an ihrer Mutter lag, ein Ereignis, das die Erzählung entlang von Dokumenten aus der Zeit zu rekonstruieren versucht. Zwischen Fotografie und Erinnerung entstehen Reibungsflächen, Inkongruenzen, Lücken – Anlässe zur schreibenden Suche nach der »Szene«, die jenseits der und zwischen den Fotografien liegt. In ihrem literarischen Werk hat Annie Ernaux der Fotografie einen wichtigen Platz eingeräumt und sie in unterschiedlicher Weise gebraucht.<sup>27</sup> Dies reicht von der ekphrastischen Beschreibung von Fotografien in *La Place* (1983), *La Honte* (1997) und *Les Années* (2008) über die Einübung eines fotografischen Schreibens in ihren »journaux extimes«, den veröffentlichten Tagebüchern *Journal du dehors* (1993) und *La Vie extérieure* (2000), bis hin zur tatsächlichen Inklusion von Fotografien in *L'Usage de la photo* (2005) und *L'Autre fille* (2011). Metatextuelle Reflexionen über ihren Umgang mit der Fotografie haben unter anderem Eingang gefunden in *L'Atelier noir* (2011), ihr Tagebuch über das Schreiben vor dem Schreiben, welches Einblick in die Vorarbeiten, das Nachdenken, Reflektieren und Verwerfen während der Entstehung ihrer Bücher gibt, sowie in das Vorwort zu *Écrire la*

ich dachte, fühlte, sie sagen, was ich für die anderen war, mehr nicht.« Übers. F.L.).

- 27 Siehe hierzu u. a. Martine Delvaux: Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marc Marie: *L'Usage de la photo*. In: French Forum 31/3, 2006, S. 137-155; Shirley Jordan: Improper Exposure. *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie. In: Journal of Roman Studies 7/2, 2007, S. 123-141; Ari J. Blatt: The Interphototextual Dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo*. In: Word & Image 25/1, 2009, S. 46-55; Natalie Edwards: Photography and Autobiography in Hélène Cixous's *Photos de racines* and Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo*. In: The French Review 84/4, 2011, S. 704-715; Akane Kawakami: Annie Ernaux: Photography and the Real. In: dies.: Photobiography. Photographic Self-Writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé. London 2013, S. 83-130; Natalie Edwards: Annie Ernaux's Phototextual Archives: *Écrire la vie*. In: Framing French Culture. Hg. v. Natalie Edwards, Ben McCann und Peter Poiana. Adelaide 2015, S. 177-191; Fabien Arribert-Narce: Annie Ernaux's »Photojournal« in *Écrire la vie*. Photo-Diaristic Archives as Model of Life Writing. In: Nottingham French Studies 61/2, 2022, S. 183-196.



Abb. 5-6 *Les Années Super 8*.

vie (2011), einer Anthologie zahlreicher ihrer Schriften. In *Écrire la vie* schickt Ernaux ihren Schriften ein »Photojournal« voraus,<sup>28</sup> das bislang unveröffentlichte Tagebucheinträge und Fotografien aus ihrem persönlichen Album zusammenstellt, darunter einige der Fotografien, die sie in *La Place*, *La Honte*, *Une Femme* und *Les Années* beschrieben hat: »Ce photojournal ne constitue pas une ›illustration‹ de mes livres. [...] Il n'est pas non plus l'explication d'une écriture mais il en montre l'émergence. Il éclaire les raisons d'écrire ce que j'ai écrit jusqu'à présent. Il faut, je crois, le considérer comme un autre texte, troué, sans clôture, porteur d'une autre vérité que ceux qui suivent.«<sup>29</sup>

Auch die Filmaufnahmen sind in ihrer Literatur bereits beschrieben, bevor sie in *Les Années Super 8* als Objekte für sich in Erscheinung

28 Photojournal; Ernaux: *Écrire la vie*, S. 10-101.

29 Ernaux: *Écrire la vie*, S. 9. (»Dieses Fototagebuch ist keine ›Illustration‹ meiner Bücher. Es ist auch keine Erklärung für eine Schrift, sondern zeigt deren Entstehung. Es erhellt die Gründe für das Schreiben dessen, was ich bislang geschrieben habe. Ich glaube, man muss es als einen anderen Text betrachten, lückenhaft, ohne Abschluss, Träger einer anderen Wahrheit als derjenigen, die hier folgen.« Übers. F.L.).



treten, in *Les Années*, ihrer »unpersönlichen Autobiographie«, verfasst in der dritten Person Singular:

Das erste Bild des Films zeigt eine Wohnungstür, die langsam aufgeht – draußen ist es dunkel –, wieder zufällt, erneut aufgedrückt wird. Ein Junge kommt ins Bild, er bleibt unschlüssig stehen, orangefarbene Jacke, Mütze mit Ohrenklappen, er blinzelt. Dann ein zweiter, kleinerer Junge im blauen Anorak, eine Kapuze mit weißem Fellrand auf dem Kopf. Der Große zappelt herum, der Kleine steht da wie versteinert, mit starrem Blick, man könnte meinen, das Bild wäre eingefroren. Dann betritt eine Frau die Wohnung, in einem taillierten braunen Mantel, die Kapuze verbirgt ihr Gesicht. Sie trägt zwei übereinander gestapelte Kartons mit Einkäufen. Gibt der Tür einen Stoß mit der Schulter. Verschwindet aus dem Bild, kommt ohne die Kartons zurück, zieht den Mantel aus, hängt ihn an den Garderobenständer, dreht sich zur Kamera, lächelt kurz und schlägt dann, geblendet vom Magnesiumlicht, die Augen nieder. Sie ist dünn, fast mager, kaum geschminkt, eine figurbetonte braune Stretchhose ohne Hosenschlitz, ein gelbbraun gestreifter Pulli. Das halblange dunkle Haar wird von einer Spange zurückgehalten. Ihr Gesicht

hat etwas Asketisches, Trauriges – oder Desillusioniertes –, das Lächeln kommt etwas zu spät, um spontan zu sein. Ihre Bewegungen sind Ausdruck von Ungeduld und/oder Nervosität. Dann sind die Kinder wieder da, stellen sich vor sie. Alle drei wissen nicht, was sie tun sollen, sie bewegen Arme und Beine, stehen herum, blicken in die Kamera, an deren grelles Licht sie sich mittlerweile gewöhnt haben. Sie sagen kein Wort. Man könnte meinen, dass sie für ein Foto posieren, bei dem man ewig stillhalten muss. Der größere Junge hebt die Hand und salutiert mit zusammengekniffenen Lippen und geschlossenen Augen, eine groteske Geste. Die Kamera schwenkt auf die Einrichtung, sie ist stilvoll und teuer und verrät einen bürgerlichen Geschmack, ein Schrankkoffer, eine Opalglaslampe.

Er, ihr Ehemann, filmt diese Szene, sie ist gerade mit den Kindern, die sie von der Schule abgeholt hat, vom Einkaufen gekommen. Das Etikett auf der Filmrolle trägt den Titel *Familienleben 72-73*. Immer ist er es, der filmt.<sup>30</sup>

- 30 Annie Ernaux: *Die Jahre*. Aus dem Französischen von Sonja Finck. Berlin 2017, S. 123 f. (»La première image du film montre une porte d'entrée qui s'entrebâille – il fait nuit –, se referme et se rouvre. Un petit garçon déboule, s'arrête, indécis, blouson orange, casquette à rabats sur les oreilles, clignant des yeux. Puis un autre, plus petit, encapuchonné dans un anorak bleu avec de la fourrure blanche. Le plus grand s'agite, le petit reste pétrifié, les yeux fixes, à croire que le film s'est arrêté. Une femme entre à son tour, dans un long manteau cintré marron dont la capuche lui dissimule la tête. Elle porte dans ses bras deux cartons superposés d'où dépassent des produits alimentaires. Elle repousse la porte avec l'épaule. Disparaît du champ, réparaît sans les cartons, en train d'enlever son manteau qu'elle accroche à un portemanteau dit »perroquet«, se tourne vers la caméra avec un sourire rapide, baisse les yeux, éblouie par la lumière vive de la lampe de magnésium. Elle est presque maigre, peu maquillée, en pantalon Karting marron, collant, sans braguette, pull à rayures marron et jaunes. Les cheveux mi-longs châains sont retenus par une barrette. Quelque chose d'ascétique et de triste – ou désenchanté – dans l'expression, le sourire est trop tardif pour être spontané. Les gestes traduisent la brusquerie ou/et la nervosité. Les enfants sont de nouveau là, devant elle. Tous trois ne savent pas quoi faire, bougeant bras et jambes, groupés face à la caméra que, accoutumés à la lumière violente, ils regardant. Visiblement ils ne disent rien. On dirait qu'ils posent pour une photo qui n'en finit pas d'être prise. Le plus grand des garçons lève le bras et fait un salut militaire grotesque, lèvres grimaçantes et paupières fermées. La caméra saute sur des éléments du décor ayant une valeur esthétique et marchande, définissant un goût bourgeois, un coffre, une suspension en opaline. / C'est lui, son mari, qui a filmé ces images quand elle rentrait des courses avec les enfants ramassés après l'école. L'étiquette sur la bobine du film a pour titre *Vie familiale 72-73*. C'est toujours lui qui filme.« Annie Ernaux: *Les Années*. Paris 2008, S. 118 f.).

Wenn diese Filmaufnahmen nun zu sehen sind, die für die Leser:innen des Buches nachgereicht werden, ihm aber vorausgegangen sind, so scheinen sie wie ein Blick hinter die Kulissen des autobiografischen Schreibens, dem sie immer äußerlich bleiben. (Abb. 5-6)

Etwas lässt sich nicht von der Erinnerung, der Beschreibung und Kontextualisierung einholen: die Materialität der Filmbilder, die selbst die Zeichen der Zeit, Spuren ihrer Entstehung und ihres Zerfalls tragen. Immer wieder kommt auch eine Widerständigkeit des Filmmaterials gegenüber der Vereinnahmung durch die Erinnerung zu Vorschein, etwa wenn ein Tagebucheintrag von Ernaux, demzufolge sie alle Ereignisse ihres Lebens »in einem furiosen Roman, ganz in Rot« (»en un roman violent, rouge«) vereinen wolle, zu den Aufnahmen vom Weihnachtsfest von 1972 montiert wird, in dem die Farbe Rot hervorsticht als diejenige, die auf dem Filmmaterial am wenigsten schnell verblasst.

Man kann *Les Années Super 8* als den Debütfilm einer Schriftstellerin und ihres Sohnes betrachten, der mehr oder weniger gelungen ist (mit Blick auf die großen Tagebuchfilme der amerikanischen Avantgarde sprach Marya E. Gates in ihrer Filmrezension etwas despektierlich von einer kommentierten Diashow).<sup>31</sup> Man kann ihn aber auch, gerade in der merkwürdigen Unverbundenheit von Filmaufnahmen und Kommentar, als Metareflexion auf ein literarisches Gesamtwerk betrachten, in der die Bilder aus dem eigenen Leben dem autobiografischen Schreiben unverfügbar bleiben. Die Bilder sind das, was dem Schreiben vorausgeht, und zugleich das, was danach übrigbleibt.

31 Marya E. Gates: The Super 8 Years. In: RogerEbert.com, <https://www.rogerebert.com/reviews/the-super-8-years-movie-review-2022> (31. 5. 2024).