

apropos

[Perspektiven auf die Romania]



www.apropos-romania.de

Das (Zusammen-)Spiel von Raum und spektraler Präsenz in der Fotografie Juan Rulfo

Juliane Tauchnitz

Bergische Universität Wuppertal tauchnitz@uni-wuppertal.de

Nr. 14 (2025)
<https://doi.org/10.15460/apropos.14.2259>

Dossier-Artikel
Double blind reviewed

Eingereicht: 30.05.2024
Akzeptiert: 25.05.2025
Veröffentlicht: 09.06.2025

Interessenskonflikt-Statement
Die Autorin erklärt, dass keine Interessenskonflikte bestehen.

Empfohlene Zitierweise

Tauchnitz, Juliane. 2025. „Das (Zusammen-)Spiel von Raum und spektraler Präsenz in der Fotografie Juan Rulfo.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 14, 42-54. doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.14.2259>

© Juliane Tauchnitz. Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Juliane Tauchnitz

Das (Zusammen-)Spiel von Raum und spektraler Präsenz in der Fotografie Juan Rulfos

Juliane Tauchnitz

vertritt aktuell die Professur für französische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal.
tauchnitz@uni-wuppertal.de

Zusammenfassung

Durch Juan Rulfos Narrationen spuken so viele Geister, dass die Figuren selbst mitunter kaum noch ermessen können, ob sie zu den Lebenden oder der Welt der bereits Verschiedenen zählen. Dies ist bekannt und hinlänglich untersucht worden. Doch dass das Spektrale ebenso Einzug in das weit weniger erforschte Bildwerk Rulfos gehalten hat und dabei maßgeblich seinen fotografischen Raum (aus)gestaltet – verengt oder dehnt –, erfährt bislang höchstens marginal Berücksichtigung. Dabei erhält das Foto bei Rulfo eine ganz andere Dimensionalität und Plastizität; es geht stets über das Abbild hinaus: Das *Un*-Sichtbare wird präsent. Im vorliegenden Beitrag werden jene Techniken bei Juan Rulfo analysiert, durch die spukhafte Elemente – auf visueller wie auditiver Ebene – in seinen Fotografien vergegenwärtigt werden. Dabei soll auch einbezogen werden, wie der Blick der Betrachtenden gelenkt und die Täuschung des scheinbar Gesehenen von vornherein im Bild angelegt sind. Dies geschieht jedoch nicht nur mittels bildmedialer Praktiken, sondern – so meine These –, durch textuelle Verfahren, die zur Folie visueller „Trugbilder“ werden.

Keywords: Fotografie – Juan Rulfo – Spektralität/spektral – Schwellenzone – Raum

Abstract

Juan Rulfo's narrations are haunted by so many ghosts that the characters themselves can sometimes hardly distinguish whether they belong to the living or the world of the dead. This is well known and has been sufficiently analyzed. However, the spectral has also found its way into Rulfo's far less researched photographic work and thereby decisively shapes – narrows or extends – its pictorial space. Nonetheless, Rulfo's photographs take on a completely different dimensionality and plasticity; they constantly go beyond any kind of mere reproduction: the *in*-visible becomes present. This article studies the techniques that Juan Rulfo uses to visualize ghostly elements in his photographs (on a visual and auditory level). It will also include how the viewer's gaze is directed and how the illusion of what is presumably seen is inherent to the image. Yet, this is not just generated through specific medial methods, but also – that is my argument – through textual techniques that become a model for visual 'phantasmagoric images.'

Keywords: photography – Juan Rulfo – spectrality/spectral – threshold – space

Vorüberlegungen

Dass die rationale, aufgeklärte Moderne das Gespenstische verdrängt hat, mag aus heutiger Perspektive eine folgerichtige, fast schon banale Feststellung sein. Und doch: unsere „Gegenwart ist voller Gespenster“, wie Baßler, Gruber und Wagner-Egelhaaf feststellen (2005, 9).¹ Das Spektrale ist in all seiner Uneindeutigkeit präsent. Es bricht aus der Vergangenheit wieder und wieder hervor und erstreckt sich auch heute noch über alle Künste. Doch reicht es nicht aus, Spektralität in ihrem Konnotationsspektrum einzig auf das Spukbehaftete zu verkürzen, wie ich im vorliegenden Beitrag zeigen möchte.

Unter dem Gesichtspunkt des Spektralen werde ich das bildmediale Werk des mexikanischen Schriftstellers, Fotografen und Drehbuchautors Juan Rulfo neu betrachten und darauf eingehen, mit welchen Methoden Rulfo im Bild Unbehagen erzeugt, Schaurig-Abwesendes sichtbar macht und es dadurch in seiner Räumlichkeit *inszeniert*. Für eine bessere Einordnung meiner Fragestellung begründe ich zunächst meinen Deutungsansatz des Spektralitätsbegriffs, um anschließend darzulegen, dass sich das Spektrale in Rulfos fotografischem Werk insbesondere auf den Ebenen des Visuellen und Auditiven realisiert – und zwar nicht nur mittels bildmedialer Praktiken, sondern – so meine These –, durch textuelle Verfahren, die zur Folie visueller „Trugbilder“ werden.

Juan Rulfo (1917–1986) zählt fraglos zu den bedeutendsten Schriftstellern Lateinamerikas – trotz seines überschaubaren Œuvres mit etwa zwei Dutzend Kurzerzählungen (v.a. *El Llano en llamas*, 1953), einem Roman (*Pedro Páramo*, 1955) und einer Novelle (*El gallo de oro*, 1958). Dem gegenüber wirkt das fotografische Werk des Autors beinahe abundant. Mehr als 6000 Aufnahmen umfasst das Bildarchiv, das Rulfo hinterlassen hat; fast alle schwarz/weiß, zum Großteil zwischen 1940 und Mitte der 1950er Jahre geschaffen (Figueroa Flores 1999, 51; s. auch G de la G 2012). Angesichts der heutigen Flut an visuellen Augenblicks-Reproduktionen und der konstanten Verfügbarkeit fototechnischer Apparate mag diese Zahl gering erscheinen. Historisch kontextualisiert, bezeugt sie hingegen Rulfos unermüdlichen Einsatz der Kamera: einer Rolleiflex, bei der Filme mit lediglich sechs, später zwölf Bildern zur Verfügung standen.²

Trotz dieser Materialfülle und der Heterogenität seiner fotografischen Inhalte von Portraitierungen über Landschafts- und Architekturablichtungen bis zu Momentaufnahmen an Filmsets, richtet sich das Augenmerk der Forschung bis heute mehrheitlich auf die Gegenüberstellung von Fotografie und Literatur (z.B. Borsò/Schmidt-Welle 2021). Dabei jedoch werden die Bilder häufig auf „bloße Illustrationen der kanonischen Texte“³ reduziert (Finnegan 2020 [2016], 2; Zepeda

¹ Wittmayer geht sogar so weit zu unterstellen, dass die Geisteswissenschaften aufgrund ihrer Beschäftigung mit dem Symbolisch-Zeichenhaften auch *Geisterwissenschaften* seien (2018: 19).

² Das Gewicht dieser Vielzahl an Fotografien verdeutlicht sich auch über ökonomische Restriktionen, die diese kostspielige Kunst für Rulfo mit sich brachte (s. Zepeda 2020 [2016], 43).

³ „Nevertheless, critical reception of the photography has tended to focus on presenting the pictures as mere illustrations of the canonical texts [...]“ (Finnegan 2020 [2016], 2).

2020 [2016], 32; De Luigi 2013, 16), was ihnen den Status einer supplementären Informationsquelle zuweist.

Dass solche Untersuchungsansätze einer aktualisierenden Akzentverschiebung bedürfen, dafür plädiert der Band *Rethinking Juan Rulfo's Creative World* (Brennan/Finnegan 2020 [2016]) und dies ist auch der Ansatz meines Beitrags. Damit ist es auch mein Ziel, die von der Forschung wiederholt vorgenommene Hierarchisierung der Literatur über das Bildwerk Rulfos zu entkräften.⁴

Das Spektrale erzeugt seinen Raum – theoretische Grundlagen

Im ersten Schritt möchte ich erläutern, welches Verständnis von Spektralität meinen Überlegungen zugrunde liegt und weshalb ich diese als einen entscheidenden Aspekt im bildmedialen Œuvre Rulfos erachte. Meine Annäherung an den Begriff entwickle ich ausgehend von Freuds Theorie des „Unheimlichen“, den Ausführungen zur Fotografie vor allem von Roland Barthes, aber auch von Susan Sontag und Walter Benjamin sowie María del Pilar Blancos Verknüpfungen von „Haunting“ und Raumdimensionen. Dabei werde ich meine Reflexionen zum Spektralen aus einer Fotografie Rulfos ableiten, die die Notwendigkeit meiner Ausgangsfrage offenlegt. Es handelt sich um ein Bild, das auf verschiedenen Ebenen ein hohes Maß an Uneindeutigkeit aufweist. Jedwede Form von primärer Zentralität wird aufgehoben, wodurch es zu Verlagerungen des Bildmittelpunkts kommt, die ein unwahrscheinliches, verstörendes Moment freilegen (Abb. 1):



Sobald die Genehmigung zur
Verwendung der Fotos vorliegt,
erscheint eine aktualisierte Version
des Artikels mit Abbildungen

1 | „Puerta del cementerio de Janitzio“ (in Garcés 2013, 59)

Das Foto „Puerta del cementerio de Janitzio“ verwehrt dem betrachtenden Auge ein identifizierbares Zentrum. Am ehesten könnte noch das Tor als solches erkannt werden. Doch statt selbst den Fokus zu markieren, gibt es den Blick frei auf den leeren Landschaftsraum dahinter und darüber und fungiert gleichzeitig als begrenzender räumlicher Rahmen für die Figuren am unteren rechten Rand. Auch

⁴ Es sei angemerkt, dass ich die filmischen Erzeugnisse, in deren Entstehung Rulfo involviert war, ausklammere, weil ich sie nicht vordergründig als sein eigenständiges Werk erachte, da er an der Genese nur mittelbar (über seine Erzählungen/Roman) oder als nur eine wirkende Instanz (über Drehbücher) beteiligt war.

diese weisen eine eigentümliche Deplatziertheit auf: Gesäumt sind durch das Tor nur zwei der drei abgelichteten Menschen – zwei Kinder in teils heller Kleidung. Vor ihnen läuft eine Frau, dunkel vor den dunklen Steinen des Portals und seitwärts gerichtet, so dass ihr Gesicht nicht erkennbar ist. Sie ist nicht gerahmt, ja, sie scheint aus dem Bild zu fallen. Und nicht nur das. Amit Thakkar bezeichnet sie als „ghostly woman“ (2020 [2016], 89), da es wirkt, als schweben sie, als berührten ihre Füße nicht den Boden. Ihre schmale Schattenlinie verstärkt diesen Eindruck, denn, anders als bei den Kindern, gibt es keine wahrnehmbare Verbindung zwischen Schatten und Körper; es klafft eine Lücke zwischen beiden (Abb. 2).

Sobald die Genehmigung zur
Verwendung der Fotos vorliegt,
erscheint eine aktualisierte Version
des Artikels mit Abbildungen

2 | Detail aus „Puerta del cementerio de Janitzio“

Das beschriebene Foto schafft, was ein Foto eigentlich nicht zu schaffen vermag: Es macht das Nicht-Zeilbare sichtbar. Doch gerade das ist unmöglich. Fotografien liefern Beweise, konstatierte einst Susan Sontag (1973, 5).⁵ Denn das Foto beglaubigt, dass „das, was ich sehe, gewesen ist“ (Barthes 1980, 129, Übersetzung J.T.),⁶ wie Roland Barthes mit Referenz auf Sontag in *La chambre claire* präzisierte. Das wiederum generiert eine eigentümliche Spannung, die der Fotografie immanent ist: Das Foto bildet ein Objekt ab, das zum Zeitpunkt der Aufnahme war, im Moment des Betrachtens also auch noch wirklich ist, da das Bild es festhält, aber zugleich nicht mehr ist: „le réel à l'état passé: à la fois le passé et le réel“ (Barthes 1980, 130). Rulfos Foto thematisiert geradezu diese Spannung, indem alles an dem Foto in ephemerer Bewegung ist.

Barthes Ausführungen sind hier aber noch in anderer Weise erhellend, denn sie bekräftigen nicht nur die Tatsache, dass ein Foto auf einen realen Referenten in seiner Zeitlichkeit und Vergänglichkeit verweist (cf. Barthes 1980, 120). Überdies ist für meine Fragestellung auch seine bekannte Unterscheidung von *studium* und *punctum* hilfreich, um die Einzigartigkeit in Rulfos Foto(s) zu benennen. Das Verhältnis beider Begriffe lässt sich so beschreiben, dass das *studium*, das

⁵ „Photographs furnish evidence“ (Sontag 1977 [1973], 5). Und: „A photograph passes for inconvertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like what's in the picture“ (Sontag 1977 [1973], 5).

⁶ „L'effet qu'elle [la photographie] produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été“ (Barthes 1980, 129).

Geordnete, lediglich Interessante (Barthes 1980, 50–51), durch einen kleinen Stich, etwas Zufälliges, aus der Balance gebracht wird, das ein begehrliches Interesse beim Betrachter weckt (Barthes 1980, 49).

Das *punctum* im gezeigten Bild ist just diese geisterhafte, unheimliche Frau, die nicht im Zentrum steht, sondern als störend-betörendes Detail aus dem Rahmen tritt (cf. Barthes 1980, 93) und so zum Zentrum wird.

Dieses Unheimliche wiederum, das von der nicht greifbaren Figur ausgeht, ist der erste Teilbereich, den ich unter dem Begriff des Spektralen zu fassen suche: „[...] daß es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben“ (Freud 1970 [1919], 267). Das Unheimliche ist mit Freud also das, „was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist“ (Freud 1970 [1919], 264).⁷

Indem nun die „ghostly woman“ zum zentralen Element des Bildes wird, obgleich sie das Abseitige desselben markiert, biegt sie seinen Raum und verbreitert dadurch ihren eigenen; diese Spukfigur, die erst im Verlauf des Betrachtens zum Blickfang gerät, erfährt so prozesshaft eine Verräumlichung. Dies ist der zweite wesentliche Aspekt, der Spektralität ausmacht: das Raumschaffen, das in seiner Zeitlichkeit wahrnehmbar wird.

Das Spektrale umschließt also das Geisterhafte, das Phantasma, das Gespenstische, den Wiedergänger (*revenant*), ohne ihnen synonym zu sein (cf. Derrida 1993, 25). Es ist mit Derrida die „Sichtbarkeit des Unsichtbaren“, das, was man imaginiert (Derrida 1993, 165).⁸ Das Bild von Rulfo erweist sich damit zum Teil auch als selbstreferentiell: Es weist zwar über seinen Rahmen hinaus, zeigt aber gleichzeitig seine eigene Konstruiertheit auf, denn so wird der Bildrahmen überhaupt erst bemerkbar. Ebenso führt es damit den Betrachter vor, der nur zu bereitwillig an das Unmögliche glauben möchte – es bedeutet ihm, dass er projiziert, statt zu sehen (cf. Derrida 1993, 165). Wenn Rulfos Foto also durch die Einführung einer gespenstischen Unsicherheit andeutet, dass sich das Bild nicht vor dem sehenden Auge, sondern im Geist des *spectator* ereignet, dann wird die Verschränkung von Produktions- und Rezeptionsseite offenbar: Das Spektrale ist nämlich im Bild angelegt, ermöglicht aber erst durch aktives Lesen/Betrachten eine Annäherung an das Werk. Das Spektrale ist also nicht Selbztzweck, sondern delegitimiert vorschnelle, einfache Schlussfolgerungen von vornherein.

So ist es auch Schwellenzone (Philipsen 2008, 13); es ist und bleibt ambivalent. Der Begriff der Schwellenzone öffnet seine räumliche Dimension. María del Pilar Blanco konzentriert sich in ihrem Band *Ghost-Watching American Modernity* auf eben

⁷ Dass ein massehaltiger Körper schweben kann, ist durch physikalische Gesetze hinreichend widerlegt. Wenn Rulfo jedoch genau diese Unmöglichkeit hier abzulichten scheint, dann setzt er im Sinne Baudrillards damit das Zeichen als Wert außer Kraft; es handelt sich um eine *Simulation* statt einer Repräsentation (cf. Baudrillard 1981, 16).

⁸ „Le spectre, comme son nom indique, c'est la *fréquence* d'une certaine visibilité. Mais la visibilité de l'invisible. [...]. Le spectre, c'est aussi, entre autres choses, ce qu'on imagine [...]“ (Derrida 1993, 165).

diesen Zusammenhang des Spukenden und seines Raumwerdens und denkt das Gespenstische als „commentaries on how subjects conceive present and evolving spaces and localities“ (Blanco 2012, 6).

,Textuelle‘ Schwarz-weiß-Nuancen: Visuelle Spektralität

Bereits zu Anfang hatte ich angedeutet, dass ich mich auf zwei Bereiche in Rulfos Werk konzentriere: die visuellen und auditiven Qualitäten, über die er das Spektrale erfahrbar macht. Es sind diejenigen Sinneswahrnehmungen, die bei Rulfo nicht nur rekurrent angesprochen werden, sondern deren Spezifika beständig von der einen auf die jeweils andere Perzeptionsebene übergehen. Das *Hören* und *Sehen* sind bei Rulfo nicht getrennt lesbar, sondern erst in ihrer Verbindung produktiv, weil sie den Zugang zu Rulfos Fotografie steuern.

Rulfos Bildmedialität ist dominant in Schwarz-Weiß gehalten; kaum eine farbige Aufnahme ist bekannt. Umso erstaunlicher tritt in seinen Fotografien die Dominanz der gleißenden Mittagssonne Mexikos zutage – und mit ihr einher geht etwas Unwirkliches.

Sobald die Genehmigung zur
Verwendung der Fotos vorliegt,
erscheint eine aktualisierte Version
des Artikels mit Abbildungen

3 | „Doorway of the Church of Sanctorum“ (1940er Jahre; in Garcés 2013, 62)⁹

⁹ Da nicht alle originalsprachlichen Titel der Fotografien Rulfos bekannt sind und Rulfo einen Teil seines Bildwerks nicht selbst benannt hat, variieren die in diesem Beitrag angeführten Titel zwischen englisch- und spanischsprachigen Bezeichnungen. Daher werden diese hier entsprechend der Angaben der jeweiligen Ausgabe der Bilder wiedergegeben.

Sobald die Genehmigung zur Verwendung der Fotos vorliegt, erscheint eine aktualisierte Version des Artikels mit Abbildungen

4| „Conjunto de ahuehuetes“ (in Jiménez 2002, 95)

Das Prinzip, im für die Fotografie ungünstigsten Lichteinfall Bilder zu machen, bewirkt den härtestmöglichen Kontrast von Hell und Dunkel und hebt so einerseits bestimmte Elemente hervor, verschleiert aber zugleich andere (cf. Borsò 2007, 211). Dies lässt sich an zwei sehr unterschiedlichen Fotos nachvollziehen. In „Doorway of the Church of Sanctorum“ (Abb. 3) wird der Innenraum der Kirche in solch starke Dunkelheit getaucht, dass er verschwindet – und mit ihm teilweise der Mann, der dabei ist, die Kirche zu verlassen. Er wird eine Figur der Schwelle, halb innen – halb außen, halb im Schatten – halb im Licht – nur halb sichtbar. Die Kirche als Raum verengt sich hier zur Fläche, wodurch allerdings das Eingangsportal umso mehr akzentuiert wird – es ist das Element, das sich verräumlicht, indem es insbesondere durch den Schattenwurf auf der linken Seite in seiner Struktur erfahrbar wird: Es tritt heraus.

Wir werden in diesem Bild gewahr, dass die Fotografie festlegt, was eine räumliche Dimension entfalten soll und was nicht – wie eine textuelle Leerstelle, die den Blick lenkt. Diese setzt den abgelichteten Mann erst auf eine Schwelle – hier schafft nicht das Unheimliche Raum, sondern durch den Bildraum wird sein spukbehaftetes *punctum* geschaffen. „[...] die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann“, äußerte Walter Benjamin in seiner „Kleinen Geschichte der Photographie“ (Benjamin 1991 [1977], 371). Das lässt sich an diesem Foto gut nachvollziehen: Es übertritt die Grenze des *Abbilds*.

Auch die „Gruppe von Sumpfzypressen“ (Abb. 4) ist in stechendem Tageslicht aufgenommen. Doch im Gegensatz zum vorherigen Foto, brechen sich die Sonnenstrahlen hier nur an einigen Stellen ihren Weg durchs Geäst und fallen diagonal ins Bild. Der Schatten ist damit ebenso wenig total wie das Licht. Sie durchdringen sich. Während die Mittagssonne zuvor eine Verkürzung zum Flächigen bewirkte, schafft sie nun gerade eine Dreimdimensionalität, die eine gewöhnliche Baumreihe auf unheimliche Weise konnotiert.

Ein drittes Beispiel, das ich hier anführe, zeigt einen „Friedhof in Süd-Jalisco“ (Abb. 5).

Sobald die Genehmigung zur Verwendung der Fotos vorliegt, erscheint eine aktualisierte Version des Artikels mit Abbildungen

5 | „Cemetery in southern Jalisco“ (1961; in Garcés 2013, 93)

Die Wirkmechanismen des Fotos sind jenen der geisterhaften Frau vom ersten Bild vergleichbar. Doch ist die Aussage nun eindeutiger, weil die Raumachsen leichter auszumachen sind: Das Kreuz ist das Zentrum des Bildes und ordnet den Bildraum. Es scheint zu schweben, was durch das senkrecht von oben einfallende, blendende Licht erfolgt, das einen höchst reduzierten Schatten bildet (cf. Tatard 1999, 176 ff.) – man könnte sogar meinen, sein Schatten sei jener vor dem Kreuz. Das Unheimliche in seiner mythisch-religiösen Entfaltung (cf. Monsiváis 1980, 39) zieht in die Aufnahme ein und strahlt auf den Ort zurück, den es dadurch ausgestaltet: Es hebt die Trostlosigkeit dieses verlassenen Friedhofs hervor und vergrößert durch das übernatürlich anmutende Element die Distanz zwischen *Spectator* (Barthes 1980, 72) und Referent. So entfaltet sich die Wirkung des Fotos: Welt wird als traurige, leere Einöde dargestellt, in der Farbe keinen Platz mehr hat.

Zwischen Ton und Stille – auditive Spektralität

Nachdem ich auf spezifische visuelle Besonderheiten in Rulfos Fotografien eingegangen bin, möchte ich im letzten Teil meines Beitrags Spektralität fokussieren, die durch auditive Marker entsteht. Es geht dabei um Ton bzw. dessen Abwesenheit. Dies mag befremdlich klingen: Denn dass in Literatur Laute eine fundamentale Rolle spielen können, das ist bekannt und wurde auch hinlänglich in Rulfos Texten untersucht (cf. z.B. Mansour 2021; Schmidt-Welle 2021). Ich möchte aber zeigen, dass partiell auch in seinem bildmedialen Werk das Hörbare – und dessen Absenz – bedeutsam sind.

Natürlich denkt man bei akustischen Besonderheiten bei Rulfo wohl zuvorderst an *Pedro Páramo*. Der Roman ist voller tönender, toter, *jenseitiger* Geister, die die Schwelle zum Diesseits überschreiten und so die Raum- auch zu einer Vergangenheitsachse machen: Es tönt aus dem jenseitigen und damit vergangenen Raum herüber.

Für meine Annäherung an die Frage nach auditiv erzeugter Spektralität im Bild ist jedoch noch ein anderer Gesichtspunkt substantiell: die synästhetische Verbindung von Hören und Sehen sowie ihre Abwesenheit, das heißt die Stille, die *visuell* wird. Wie ich folgend zeigen werde, entsteht dadurch eine Wahrnehmungsüberlagerung,

die wiederum eine Unschärfe einführt, das heißt, es werden nicht nur zwei distinkte Sinneskanäle in Relation gesetzt, sondern der eine verformt die Perzeptibilität des anderen, so dass beide ihre „Wahrnehmungsreinheit“ verlieren.

Viele von Rulfos Fotos sind gespenstisch bedrückend, weil sie große Stille zeigen. Sie wird durch visuelle Effekte wie Landschaftstotalen oder menschenleere Ortschaften ausgelöst, in denen häufig nur einzelne Individuen in all ihrer Verlassenheit zu sehen sind (Abb. 6 und 7): Stille wird zum Stillstand.

Sobald die Genehmigung zur
Verwendung der Fotos vorliegt,
erscheint eine aktualisierte
Version des Artikels mit
Abbildungen

6 | „Campesino in Cardonal“ (1959, Dreharbeiten zu *El despojo*; in: Garcés 2013, 98)

Sobald die Genehmigung zur
Verwendung der Fotos vorliegt,
erscheint eine aktualisierte
Version des Artikels mit
Abbildungen

7 | „Little girl running along a portico in Jalisco“ (1961; in: Garcés 2013, 89)

Beide Fotos zusammen betrachtet, zeugen von der methodischen Breite und Komplexität in Rulfos Bildwerk; so droht der Mann mit Holzbein durch seine im Verhältnis zur Landschaft disproportionale Übergröße den Rahmen des Fotos zu sprengen, wodurch der weite Landschaftsraum zur unwirklich-flächigen Kulisse verkommt. Das Mädchen aber, das durch den mächtigen Arkadengang hüpfelt, ist unverhältnismäßig klein dargestellt. Auf diese Weise wird das Abgebildete räumlich in die Länge gezogen und gewinnt eine Tiefendimension. Diese gegensätzlichen Perspektivierungen zielen nichtsdestotrotz auf eine vergleichbare Wirkung ab: die beklemmende Darstellung des singulären Subjekts in äußerster Isolation. Beiden Orten wurde das Lebhafte, das Geräuschvolle entzogen – sie sind zur undurchdringlichen Stille verdammt. Selbst das lebendig wirkende Mädchen in Bewegung

vermag diese Grabesruhe, die von beiden Fotografien ausgeht, nicht zu durchbrechen.

Neben der Inszenierung jener Lautlosigkeit, möchte ich abschließend noch auf zwei Fotografien eingehen, die eine unheimliche Spannung auslösen, weil sie zugleich lautlos *und* geräuschvoll sind. Es handelt sich um Aufnahmen einer Fotoserie von Musikern und Blasinstrumenten (Abb. 8 und 9):

Sobald die Genehmigung zur
Verwendung der Fotos vorliegt,
erscheint eine aktualisierte Version
des Artikels mit Abbildungen

8 | „Músicos en Tlahuitoltepec“ (1955; in Garbuno 2018, 128)

Sobald die Genehmigung zur
Verwendung der Fotos vorliegt,
erscheint eine aktualisierte Version
des Artikels mit Abbildungen

9 | „Instrumentos musicales“ (1955; in Garbuno 2018, 126)

Bei beiden Aufnahmen wirkt der Lärm wie eingefroren, doch wieder geschieht dies aus gegenläufiger Perspektive. Der Sousaphon-Spieler (Abb. 8) bringt Unruhe in den Ausschnitt – das Instrument, die Haltung des Musikers, die partielle Überdeckung der anderen Personen – all das hindert das Auge des Betrachters am Verweilen. Nur das direkte Schauen in die Kamera des Trommlers im Vordergrund, mit seinem stechenden Blick, beruhigt die Szenerie. Das Bild ist voller Reibungen und kaum ein Detail desselben passt mit anderen zusammen; die durch den wolkenlosen Himmel fast portraithafte Ablichtung zeigt Stille und zugleich deren Störung.

Wie eine schaurige Steigerung dieser Fotografie liest sich die zweite, in der nur noch die Instrumente zu sehen sind (Abb. 9). Zwar gibt es Musiker, ganz klein im Hintergrund, doch für die Bildkomposition spielen sie nur noch eine untergeordnete Rolle.

Die Instrumente bilden paradoxerweise eine Art *naturaleza muerta* – ich benutze diesen Ausdruck statt der deutschen Entsprechung des *Stilllebens*, weil diese die Konnotation der *toten Natur* in ihr Gegenteil verkehrt. Die *naturaleza muerta* in diesem quintessentiell für Rulfo Werk stehenden Foto enthält ein im ursprünglichen Wortsinn makabres Element und nähert sich so an die Vanitas-Motivik an – ähnlich dem Foto des Kreuzes –, weil das Ende des Musizierens die Abwesenheit der Kapelle bedrückend herausstellt. Die Töne sind verklungen, die Instrumente aber, die für Lautstärke stehen – Trommel, Becken, Tuben – halten sie fest. Sie machen die Abwesenheit von Leben sicht- und hörbar. Das Absente bleibt unentzerrbar gegenwärtig.

Die Notenständner wirken wie skelettartige Schreckgespenster und heben das Fehlen des Menschlichen hervor. Die Instrumente werfen die langen Schatten des endenden Tages. Verlassenheit und Auflösung werden verbildlicht und gerade diese sonst schallenden Instrumente bringen eine schauderhafte Stille und Stillstand hervor, die den Raum ausdehnen: Es gibt auf dem Foto nichts als diese Instrumente; alles andere verschwimmt in jenem Nebel, den Rulfo so häufig in Bild und Wort thematisiert hat.

Das raumgreifend Unheimliche ist in Rulfos gesamtem Œuvre omnipräsent – auch jenseits der Geisterfiguren, die seine Erzählungen und Romane besiedeln und dem Humanen seinen Lebensraum entziehen. Spektralität zeigt sich in der Farblosigkeit, in der Darstellung stiller Einsamkeit, in der Friktion von Krach und seiner absoluten Absenz, zeigt sich an Menschlichem, aber ebenso an Objekten, Architektur. Dieser Einbruch des Spektralen in Rulfos Fotografie ist dabei gekennzeichnet durch transmediale Verschiebungen. Das heißt, auditive und visuelle Merkmale lassen sich im Bild nicht mehr auseinanderhalten – das Sehbare kann gehört werden, während man Stille mit dem Auge erkennen kann.

Bibliografie

Primärtexte

- RULFO, Juan. ¹⁴2003 [1953]. *El Llano en llamas*. Madrid: Cátedra.
 RULFO, Juan. ³²2020 [1955]. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
 RULFO, Juan. 2016 [1958]. *El gallo de oro y otros relatos*. Barcelona: RM.

Sekundärtexte

- BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard Seuil.
 BAßLER, Moritz, Bettina Gruber & Martina Wagner-Egelhaaf (eds.). 2005. *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
 BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
 BENJAMIN, Walter. 1991 [1977]. „Kleine Geschichte der Photographie.“ In *Gesammelte Schriften*, Band II 1, ed. Tiedemann, Rolf & Hermann Schweppenhäuser, 368–385, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 BLANCO, María del Pilar. 2012. *Ghost-Watching American Modernity. Haunting, Landscape, and the Hemispheric Imagination*. New York: Fordham University Press.
 BORSÒ, Vittoria. 2007. „Rulfo intermedial: passages entre textos, fotografía y

- cine.“ In *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume. Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*, eds. Felten, Uta & Isabel Maurer Queipo, 203–220, Tübingen: Stauffenburg.
- BORSÒ, Vittoria & Friedhelm Schmidt-Welle (eds.). 2021. *La contemporaneidad de Juan Rulfo*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- BRENNAN, Dylan & Nuala Finnegan (eds.). 2020 [2016]. *Rethinking Juan Rulfo's Creative World. Prose, Photography, Film*. Oxfordshire/New York: Routledge.
- DE LUIGI, Daniele. 2013. „Where There Are No Words.“ In *100 photographs by Juan Rulfo*, ed. Garcés, Isabel, 16–19, Mexico D.F.: RM.
- DERRIDA, Jacques. 1993. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- FIGUEROA FLORES, Gabriel. 1999. „Juan Rulfo: sein Land in einer Schachtel.“ In *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen des Dichters Juan Rulfo*, ed. Middelanis, C. Hermann, 51–62, Kassel: Reichenberger.
- FINNEGAN, Nuala. 2020 [2016]. „Introduction.“ In *Rethinking Juan Rulfo's Creative World. Prose, Photography, Film*, eds. Brennan, Dylan & Nuala Finnegan, 1–8, Oxfordshire/New York: Routledge.
- FREUD, Sigmund. 1970 [1919]. „Das Unheimliche.“ In *Studienausgabe. Psychologische Schriften*, Band IV, 243–274, Frankfurt am Main: Fischer.
- GARBUNO, Mara (ed.). 2018. *El fotógrafo Juan Rulfo*. Ciudad de México: RM.
- GARCÉS, Isabel (ed.). 2013. *100 photographs by Juan Rulfo*. Ciudad de México: RM.
- G DE LA G, Enrique. 2012. „Juan Rulfo para turistas.“ In *Letras Libres* 12/4/2012, <<https://letraslibres.com/revista-espana/juan-rulfo-para-turistas/>> [28/10/2022].
- JIMÉNEZ, Victor. 2002. *Juan Rulfo. Letras e imágenes*. Ciudad de México: RM.
- MANSOUR, Mónica. 2021. „La veracidad de la memoria.“ In *La contemporaneidad de Juan Rulfo*, eds. Borsò, Vittoria & Friedhelm Schmidt-Welle, 101–115, Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- MIDDELANIS, C. Hermann (ed.). 1999. *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen des Dichters Juan Rulfo*. Kassel: Reichenberger.
- MONSIVAIS, CARLOS. 1980. „Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente.“ In *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, ed. Bremer, Juan José, 49–60, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 35–44.
- PHILIPSEN, Bart. 2008. „Literatur und Spektralität: zur Einführung.“ In *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, eds. Winde, Arne de & Anke Gilleir, 13–21, Amsterdam/New York: Rodopi.
- RIVERA GARZA, Cristina. 2017 [2016]. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Barcelona: Penguin Random House Grupo.
- SCHMIDT, Friedhelm. 1996. *Stimmen ferner Welten. Realismus und Heterogenität in der Prosa Juan Rulfos und Manuel Scorzas*. Bielefeld: Aisthesis.
- SCHMIDT, Friedhelm. 1999. „Sprechende Bilder, hörbare Schrift. Zum Verhältnis von Literatur, Film und Photographie bei Juan Rulfo.“ In: *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen des Dichters Juan Rulfo*, ed. Middelanis, C. Hermann, 99–113, Kassel: Reichenberger.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. 2021. „Oralidad y escritura, murmullos y miradas. Nexos y diferencias entre Juan Rulfo y Julio Llamzares.“ In *La contemporaneidad de Juan Rulfo*, eds. Borsò, Vittoria & Friedhelm Schmidt-Welle, 117–129, Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- SONTAG, Susan. 1977 [1973]. *On Photography*. New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux.
- TATARD, Béatrice. 1999. „L'imaginaire visuel de Juan Rulfo : synthèse comparative entre iconographie et œuvre littéraire.“ In *América: Cahiers du CRICCAL* 23, 175–192.

- THAKKAR, Amit (2020 [2016]). „Studium and Punctum in Juan Rulfo’s ‘Puerta del Cementerio de Janitzio’ [Gate of Janitzio Cemetery].“ In *Rethinking Juan Rulfo’s Creative World. Prose, Photography, Film*, eds. Brennan, Dylan & Nuala Finnegan, 82–101, Oxfordshire/New York: Routledge.
- WITTMAYER, Björn. 2018. *Geisterwissenschaften. Von der Spektralität der Zeichen*. Wien: Passagen.
- ZEPEDA, Jorge. 2020 [2016]. „Fixing the Boundaries: Juan Rulfo – Writer and Photographer.“ In *Rethinking Juan Rulfo’s Creative World. Prose, Photography, Film*, eds. Brennan, Dylan & Nuala Finnegan, 32–50, Oxfordshire/New York: Routledge.