

Loučková, Martina

## Die historische Photographie-Debatte und W.G. Sebald

*Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*. 2007, vol. 21, iss. 1, pp. [147]-159

ISBN 978-80-210-4424-1

ISSN 1211-4979

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105928>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARTINA LOUČKOVÁ

## DIE HISTORISCHE PHOTOGRAPHIE-DEBATTE UND W.G. SEBALD



### I.

Photographie hat schon immer für Aufsehen gesorgt. Häufiger gescholten als gepriesen hört sie nicht auf zu provozieren und leidenschaftliches Interesse bei Kritikern und Kunstliebhabern zu wecken. Die zentralen Fragen der photographischen Diskussion lauten: Welcher Art ist die Beziehung zwischen dem photographischen Bild und der Wirklichkeit? Welche ethischen Konsequenzen ergeben sich daraus? Kann Photographie als Kunst betrachtet werden?

Diese Debatte hat sich jedoch in den letzten Jahrzehnten auf neue Gebiete verschoben: Im Rahmen der sogenannten „transmedial Narratology“<sup>1</sup> wird die

---

<sup>1</sup> Ryan, Marie-Laure (Red.), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

Problematik der narrativen Kapazität der visuellen Medien in stets größerer Tiefe ausgearbeitet. In den letzten zehn Jahren erscheinen immer mehr belletristische Texte, in denen Bilder auf eine neue Weise mit dem Text verbunden werden. Das Werk von W.G. Sebald wirft durch den beunruhigenden Dialog zwischen Photographie und Text ein neues Licht auf die Philosophie der Photographie.

Was ist die Bedeutung von Sebalds Texten für die Entwicklung des Denkens über Photographie und Literatur? Es scheint, dass die Photographie als Zeichen und als narratives Medium nicht mehr ausschließlich auf den zweiten Rang beschränkt sein kann. Stefanie Harris meint in ihrem Artikel über *Die Ausgewanderten*, dass die Aufnahmen in diesem Werk eine kompakte Einheit mit dem Text bilden, sie geht jedoch noch weiter: Die Photographie kann Inhalte zum Ausdruck bringen, die die Sprache nicht zu fassen vermag. Harris stützt ihre Theorie auf den berühmten Photographie-Essay von Roland Barthes: „(...) language is fictional by nature due to its arbitrary relation to the referent, whereby a photograph does not invent but is ‘authentification self’.“<sup>2</sup> Harris konstatiert, dass Sebalds Text die Angst vor dem Verlust von eben dieser materiellen Authentizität ausdrückt, Angst vor dem Verlust der existenziellen Verankerung. Das Gefühl der Diskontinuität, das die Figuren im Zusammenhang mit ihrem Leben erfahren, verhält sich analog zu der Tiefenstruktur der Photographie.

Auch Maria Zinfert glaubt, dass Sebalds Text auf eine strukturelle Weise durch die Photographie beeinflusst ist: „The fact that Sebald’s writing was influenced by photos (...) essentially influenced or constituted his perceiving and memorizing of reality, material and immaterial pictures, and his developing and fixating of memorized or imaginary pictures can be seen as analogue to the photographic process.“<sup>3</sup>

Stefanie Harris untersucht in ihrem Artikel die Funktion der photographischen Aufnahmen bei Sebald: Haben sie lediglich eine illustrierende Funktion, oder geht es eher um das Einführen der Faktizität in die Fiktion? Sie schlägt eine andere Interpretation vor: Bestimmend für diese Funktion ist vielmehr etwas Wesentliches in dem Charakter der Photographie, in ihrem raumzeitlichen Charakter. Diese Essenz der Photographie steht in *Den Ausgewanderten* in Verbindung mit dem Thema des Todes und der Erinnerung.

In *Den Ausgewanderten* werden nicht nur Aufnahmen verwendet, die die scheinbare Authentizität des Textes stützen, sondern auch manipulierte Photographien. Dadurch wird die Fakt-Fiktion-Debatte überschritten: Der Autor ermuntert den Leser die Photographien in ihrem Dialog mit dem Text zu lesen. Dieser Dialog vermittele laut Harris eine spezifische Beziehung zur Vergangenheit. Weil einige Aufnahmen in keinen direkten Zusammenhang mit dem Text gebracht wer-

<sup>2</sup> Harris, Stefanie, *The return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald’s Die Ausgewanderten*. The German Quarterly, Vol. 74, No. 4, Sites of Memory, (fall 2001), S. 380.

<sup>3</sup> Zinfert, Maria, *What is the use of a book without pictures? On the use W.G. Sebald makes of picture*. Conférences en ligne du Centre Canadien d’études allemandes en européennes, 6.12.2004, [http://www.zinfert.com/what\\_is\\_the\\_use.0.html](http://www.zinfert.com/what_is_the_use.0.html), abgerufen am 28.03.2007.

den können, müssen sie als eine Darstellung von „blinden Flecken“<sup>4</sup> aufgefasst werden, also es handelt sich um eine Darstellung wie sich die Vergangenheit der Erinnerung zu entziehen versucht. Die Photographie ist untrennbar mit dem Text verknüpft, sie ist eine integrale Komponente von Sebalds hybridem Text. Harris prinzipielle Frage lautet: Welche Rolle spielt Photographie in der Darstellung der Erinnerung, oder genauer, der traumatischen Erinnerung an den Verlust? Harris meint, dass Sebalds Roman eine Alternative der kulturellen Erinnerung darstellt. Der traumatische Effekt der Photographie ist nicht beschränkt auf bestimmte Bilder, sondern er ist ein Bestandteil der Struktur der Photographie: „Due to the peculiar status of the photograph with relation to its referent, the that-has-been attached to all photographs suggests an implicit trauma because of its irretrievable ‘past-ness’ and the mourning of that loss“<sup>5</sup>. Auch die Struktur des photographischen Bildes, seine Diskontinuität, ist mit der Struktur der traumatischen Erfahrung konsistent. Harris führt Berger und Mohr an: „All photographs are of the past, yet in them an instant of the past is arrested so that, unlike a lived past, it can never lead to the present.“<sup>6</sup> Die narrative Zeit der Photographie ist nicht antizipativ und ohne Unterbrechung vorausstrebend, sondern diskontinuierlich. Die Träume der Figuren und ihre Unfähigkeit sich über diese Träume hinwegzusetzen werden durch die aufgenommenen Photographien und ihre gegenseitigen Beziehungen zum Ausdruck gebracht.

## II.

*Austerlitz* (2001) ist, ähnlich wie *Die Ausgewanderten*, die Geschichte einer sowohl inneren als auch äußeren Verbannung. Die Hauptfigur von *Austerlitz* ringt mit dem Trauma des Verlustes: Jacques Austerlitz ist als vierjähriger mit einem der letzten Kindertransporte nach England geschickt worden und seine Mutter, die er zurückgelassen hat, ist als Jüdin kurz danach in Terezín verschwunden. Sein Vater war noch vor dem Anfang der Repressalien nach Paris geflohen. Seine Spur endet in dem französischen Konzentrationslager Gurs. Der Erzähler dieser Geschichte soll Austerlitz zufällig in Antwerpen kennen gelernt haben. Ihre darauf folgenden Begegnungen wurden zuerst durch Zufall und später durch Austerlitz' Verlangen, seine Lebensgeschichte und seine wiedererlangten Erinnerungen mit jemandem teilen zu können, gesteuert. Es stellt sich heraus, dass Austerlitz sein ganzes Leben lang die Wahrheit über seine Herkunft verdrängt hatte. Erst nach einem psychischen Zusammenbruch folgt er der Spur seiner frühesten Erin-

<sup>4</sup> Harris, Stefanie, *The return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten*. The German Quarterly, Vol. 74, No. 4, Sites of Memory, (fall 2001), S. 384.

<sup>5</sup> Ebd., S. 384.

<sup>6</sup> Berger, John and Jean Mohr. *Another Way of Telling*. New York, Pantheon, 1982, S. 86. zitiert nach: Harris, Stefanie, *The return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten*. The German Quarterly, Vol. 74, No. 4, Sites of Memory, (fall 2001) S. 380.

nerungen nach Prag, diese führt ihn zu Věra, einer Frau, die als einstige Freundin seiner Mutter und als sein früheres Kindermädchen Licht bringt in die Tragödie seiner Familie.

Der Roman enthält rund 70 Photographien, daneben andere Bildsorten, Kopien verschiedener Dokumente, sowie Eintrittskarten und Grundrisse von Bahnhöfen und Festungen. Die Gesamtheit dieser Bilder problematisiert die Fiktionalität des Romans: Es handelt sich um ein Spiel mit den Erwartungen des Lesers in Zusammenhang mit dem existenziellen Status der Figuren. Der Text enthält keine direkte Photographie der Hauptfigur, zumindest keine Aufnahme von ihm als Erwachsenen. Dagegen sehen wir zum Beispiel Austerlitz' Rucksack, Austerlitz als Vierjährigen, ein Gruppenbild aus der Mittelschule mit dem blonden Austerlitz in der ersten Reihe, ein Foto seines Arbeitsraumes in London. Es gibt auch noch das Augenpaar am Anfang des Texts, das zusammen mit den Augen von Wittgenstein, den Augen einer Eule und noch eines anderen Nachtieres eine seltsame Collage bildet. In dieser Passage werden die Augen der Nachttiere mit den Augen mancher Künstler verglichen, die genau so durchdringend und untersuchend schauen können. Später vergleicht der Erzähler Austerlitz mit Wittgenstein<sup>7</sup> aufgrund einer äußerlichen Ähnlichkeit und eines typischen Blicks; der „Art, wie sie einen über eine unsichtbare Grenze hinweg studieren, (...)“<sup>8</sup>. Das Stück blonden Haarwuchs, das wir auf dem erwähnten Foto sehen können unterstützt die Hypothese, dass es sich hier um die Augen von Austerlitz handelt: Das seltsame Kraushaar ist eines der markantesten Kennzeichen seines Äußeren.

Der Ursprung der meisten Aufnahmen ist nicht deutlich. Ein Teil davon soll aus der Erbschaft von Austerlitz stammen, von dem übrigen Material vermutet man, dass es von dem Erzähler auf seinen Reisen und während seiner Spaziergänge mit Austerlitz aufgenommen wurde. Auf den ersten Blick begleiten sie den Text auf eine Weise, die vergleichbar ist mit Illustrationen in der Sachliteratur. Die Photographie von Austerlitz' Rucksack hat allerdings eine geradezu komische Ausstrahlung, es ist eine Parodie des Dokuments, eine Parodie der wissenschaftlichen Ansprüche der biografischen Gattung. Einige der Photographien (zum Bei-

<sup>7</sup> In dem Interview mit Kenneth Baker (*W.G. Sebald. Up against historical amnesia*. San Francisco Chronicle, 07.10.2001. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/c/a/2001/10/07/RV129898.DTL>, abgerufen am 01.04.2007) sagt Sebald, dass er Wittgenstein bewusst als Model für Austerlitz genommen hat. „The astonishing places that were the scenes of his life are for me a source of endless fascination -- Wittgenstein carrying a clarinet about in a sock and playing it for the village school children he taught. School photographs of that time are very much like what I remember. And of course Wittgenstein went to Manchester as a young man, as I did, although I didn't know about that at the time. I have this thing about feeling close to people who have passed through the same streets I have.“ Baker sieht in Austerlitz eine Mischung von Ludwig Wittgenstein und Walter Benjamin. Sowohl Wittgenstein als auch Austerlitz sind die Verkörperung eines ruhelos umhergetriebenen Menschen; eines verfolgten, ziellos und friedlos irrenden Wanderers.

<sup>8</sup> Sebald, W.G., *Austerlitz*. Fischer Verlag, München, 2003, S. 64.

spiel die Collage mit den Augen) scheinen besonders deutlich das Vergnügen zu verraten, womit der Schreiber seinen Text mit allerlei Bildern ausgestattet hat<sup>9</sup>.

Andere Fotos werden eindeutig als Dokumente dargestellt: Die Aufnahme des Mädchens mit dem Hund, das nach der Aussage von Austerlitz' Stiefvater in seinem Heimatort gewohnt hatte, einem Dorfe in Wales, das unter dem Spiegel eines Stausees verschwunden ist; oder das Foto von Gerald, dem Jugendfreund von Austerlitz, neben seiner Cesna. Diese Aufnahme weist eine gewisse Verwandtschaft auf mit einer der zwei Photographien, die von Austerlitz' Mutter hinterlassen worden sind. Es handelt sich um eine undeutliche Photographie einer Theaterbühne in irgendeinem kleineren tschechischen Theater. Auf der linken Seite sind zwei kaum zu unterscheidende Gestalten zu sehen (Věra behauptet, nach näherem Hinsehen, dass es nicht Austerlitz' Eltern sein können). Die zwei Figuren sind ebenso unwirklich wie Gerald mit seiner Spielzeug-Cesna, und sie scheinen ein Bestandteil der Kulissen zu sein, als ob sie eben aus dem kitschigen Hintergrund getreten sind. Věra und Austerlitz sind vor allem beeindruckt durch die dramatische Kulisse, die eine herankommende Katastrophe ankündigt. Věra meint, dass Photographien, die nach einer langen Zeit zu Tage treten, ein eigenes Gedächtnis haben, unabhängig vom menschlichen.

Auf dem zweiten Foto sehen wir den kleinen Jacques verkleidet als einen Knaben der Rosenkönigin. Austerlitz erkennt sich selbst nicht auf dem Porträt, er ist überwältigt von dem Bewusstsein der vielen Jahre, die seit dem Augenblick der Aufnahme verfliegen sind. Er untersucht das Bild immer wieder, doch er ist nicht imstande eine Verbindung mit der Vergangenheit anzuknüpfen; der Junge auf dem Foto bleibt ein Fremder mit einem vorwurfsvollen Blick. Gerade durch diese Photographie tritt der Bruch zwischen dem erwachsenem Austerlitz und seiner Vergangenheit als Kind am schmerzhaftesten zu Tage. Dieser Bruch verursacht bei Austerlitz Gefühle von Nichtexistenz: „Soweit ich zurückblicken kann, (...) habe ich mich immer gefühlt als hätte ich keinen Platz in der Wirklichkeit, als sei ich gar nicht vorhanden, und nie ist dieses Gefühl stärker gewesen als an jenem Abend in der Šporkova, als mich der Blick des Pagen der Rosenkönigin durchdrang.“<sup>10</sup> Erlebnisse wie eben dieses bringen Austerlitz zur Überzeugung, dass es keine universale Zeit gibt: Es gibt vielmehr mehrere in einander übergehende Zeiträume, durch die man sich nach Belieben bewegen kann.

Wenn Austerlitz diese Aufnahme beschreibt, spricht er von dem Haar des Jungen, „das an seinem äußerem Rand gespensterhaft helle Kraushaar des Knaben“<sup>11</sup> Die Wörter „gespensterhaft“, oder „unheimlich“ kommen in dem Buch häufig vor, in Zusammenhang mit den Anspielungen auf Gespenster und auf den

<sup>9</sup> Auch das Vergnügen des Lesers und die damit verbundenen ethische Fragen sind hier nicht ohne Bedeutung: Wird etwa die Lektüre hierdurch nicht amüsanter? Ein derartiger Effekt der aufgenommenen Bilder würde die moralische Botschaft des Romans (ein Dokument über den Holocaust) komplizieren.

<sup>10</sup> Sebald, W.G.: *Austerlitz*, S. 269.

<sup>11</sup> Ebd., S. 267.

Tod. Austerlitz erzählt Geschichten, die er von einem Jugendfreund, dem Schuhmacher Evan aus Wales, gehört hat. Evan hat geglaubt, dass uns die früh verstorbenen Menschen, die wieder zum Leben zu kommen versuchen, manchmal auf abgelegenen Orten entgegenkommen können. Die Umriss ihrer Gesichter sind unscharf oder sie flimmern ein bisschen. Wenn Věra die letzte Tage schildert, die sie mit der Mutter von Austerlitz verbracht hatte, erinnert die Schilderung der Männer, die ihr den Tag ihrer Abreise nach Terezín mitteilen, an die Gespenster von Evan: „Diese Boten (...) die sich auffallend ähnlich waren und irgendwie undeutliche, flackernde Gesichter hatten, (...)“<sup>12</sup> Austerlitz hofft unter den Gefangenen seine Mutter zu erkennen und schaut sich den Nazi-Propagandafilm über Terezín im Zeitlupentempo an. Auch die Menschen in dieser „slow-motion“ Version des Films sehen wie Geister aus. „Ihr gehen gleich nun einem Schweben (...) Die Körperformen waren unscharf geworden und hatten sich, besonders bei den draußen im hellen Tageslicht gedrehten Szenen, an ihren Rändern aufgelöst, ähnlich wie die Umriss der menschlichen Hand in den von Louis Draget in Paris um die Jahrhundertwende gemachten Fluidalaufnahmen und Elektrographien“<sup>13</sup>

Der Tod wird auf diese Weise mit der Photographie in Zusammenhang gebracht. Es gibt jedoch ein anderes Motiv, das die physikalische Erscheinungen an den Tod koppelt; und gleichzeitig die abstrakten Phänomene in dem Roman akzentuiert: Optik, Licht, spezifische Lichtverhältnisse und Widerspiegelung (in Zusammenhang mit der Zeit, der Erinnerung und dem Tod). So findet Věra, dass wir durch die Erinnerungen zurück in die Vergangenheit schauen wie durch einen gläsernen Berg. Austerlitz ist in Terezín fasziniert von den vier bizarren Schaufenstern eines Antikgeschäfts. Er beschaut die Gegenstände in den Schaufenstern auf eine eigenartige Weise: Als ob er verwachsen wäre mit den Bäumen, die sich in dem Glas der Schaufenster widerspiegeln: Wie zwei Welten (die reale und die illusorische), die eine geworden wären. In einem der Schaufenster sieht er ein ausgestopftes Eichhörnchen, „stets in der gleichen Pose ausharrend“<sup>14</sup> und bewundert eine Porzellangruppe, einen Ritter der für die Ewigkeit versteinert ist in dem Moment, in dem er ein Mädchen rettet. Er ist zeitlos in seiner Pose, zeitlos ist der Moment der Rettung.

Der Eindruck, den diese Gegenstände auf Austerlitz machen, hat mit seiner eigenen Sterblichkeit zu tun: Er glaubt, dass sein Bild in dem Glas des Schaufensters sehr undeutlich ist, beinahe unsichtbar im Vergleich mit der Schärfe der Dinge hinter dem Glas. In dem Universum der Hauptfigur ist die Photographie ein Ding mit einem eigenen Gedächtnis; die Dinge überleben die Menschen. Das Gefühl von der Unsicherheit des menschlichen Lebens in Kontrast mit der relativen Unsterblichkeit der Dinge kommt am deutlichsten in der Passage auf dem Bahnhof in Plzeň zum Ausdruck: Dort wird Austerlitz Aufmerksamkeit von einer gusseisernen Tragsäule gefesselt: er kommt auf den Gedanken, dass er sich an

12 Ebd., S. 258.

13 Ebd., S. 353.

14 Sebald, W.G.: *Austerlitz*, S. 284.

diese Säule vielleicht zu diesem Zeitpunkt erinnert, an dem sein Transport durch Pilsen fuhr. Die Säule erschien ihm unheimlich: „die an sich unsinnige Vorstellung, dass diese durch die Verschuppung ihrer Oberfläche gewissermaßen ans Lebendige heranreichende gusseiserne Säule sich erinnerte an mich und, (...) Zeugnis ablegte von dem, was ich selbst nicht mehr wusste“<sup>15</sup>

Gerade diese Effekte können laut Austerlitz bei den Menschen die tiefsten Empfindungen auslösen. Auch der Moment, als Austerlitz durch Zufall den Wartesaal entdeckt, in dem einst seine Reise nach England endete, ist mit wunderbaren Lichteffekten verbunden: „Manchmal, wenn draußen über der Stadt die Wolkendecke aufriss, schlossen einzelne gebündelte Strahlen in den Wartesaal herein, die aber meist auf halbem Weg schon erloschen. Andere Strahlen wieder beschrieben merkwürdige, gegen die Gesetze der Physik verstoßende Bahnen, gingen von der geraden Linie ab und drehten sich in Spiralen und Wirbeln um sich selber, ehe sie verschluckt wurden von den schwankenden Schatten.“<sup>16</sup> Der Nachdruck, der auf das Licht gelegt wird, hängt auch mit dem photographischen Schauen und Denken zusammen, das typisch für diesen Text ist. So beschreibt Austerlitz einen sehr lichten Tag als „überbelichtet“.<sup>17</sup>

### III.

Ich werde mich hier auf die klassischen Photographie-Essays beschränken: die Texte von Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag und die ausführliche Überblicksarbeit von Erwin Koppen. Sebald selbst erwähnt in dem Interview für den *San Francisco Chronicle* seine Bekanntschaft mit dem Werk von Sontag und Barthes: „I’ve always liked image-text relationships. In the ‘70s there were very interesting things written about photography by Susan Sontag, Roland Barthes, John Berger. I felt a direct rapport with things said in these essays.“<sup>18</sup>

Walter Benjamin legt in seinem Essay *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) eine Kritik der Photographie als Widergabe der Realität dar. Er hat schon früh erkannt was alle Kritiker nach ihm ebenfalls beschäftigen sollte: Das einzigartige Verhältnis zur Realität, das die Photographie im Vergleich mit den anderen Formen der visuellen Darstellung besitzt. Benjamin spürt in dem photographischen Porträt eine hartnäckige Bindung an die Wirklichkeit, „etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, (...), die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ‘Kunst‘ wird

<sup>15</sup> Sebald, Ebd., S. 319.

<sup>16</sup> Sebald, W.G.: *Austerlitz*, S. 198.

<sup>17</sup> Ebd., S. 211.

<sup>18</sup> Baker, Kenneth, *W.G. Sebald. Up against historical amnesia*. *San Francisco Chronicle*, 07.10.2001. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/c/a/2001/10/07/RV129898.DTL>, abgerufen am 01.04.2007.

eingehen wollen.“<sup>19</sup> Benjamin äußert allerdings die Meinung, dass die Möglichkeiten der Photographie die soziale Wirklichkeit wiederzugeben sehr beschränkt sind: die „schöpferische Photographie“ ist ein Fetisch geworden, sie verzeichnet die Realität durch alles in ein schönes Licht zu stellen, sie vermag es „(...) jede Konservenbüchse in das All zu montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt.“<sup>20</sup> Die andere Richtung in der Photographie, die nicht mit Assoziationen arbeitet sondern nach „Entlarvung“ und „Konstruktion“ strebt, bleibt jedoch ebenso machtlos: Das Ergebnis ist etwas Künstliches. Benjamins stellt fest, dass es nicht „Photographie als Kunst“ ist, was unsere Aufmerksamkeit verdient, sondern „Kunst als Photographie“. Photographie im Dienst von Kunst und Architektur. Er sieht ganz richtig voraus, dass die Photographie später vor allem für die Reportage unentbehrlich wird, dank ihrer Authentizität. Die Photographie wird laut Benjamin in der Zukunft wahrscheinlich durch den Text, durch Über- bzw. Unterschriften begleitet. Der Photograph muss seine eigene Aufnahme „lesen“ können, „die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und seinen Schuldigen zu bezeichnen.“<sup>21</sup>

Susan Sontag entwirft in ihrer Studie aus dem Jahr 1977 die Geschichte des photographischen Bildes, wobei sie sich vor allem auf die ethischen Aspekte konzentriert. Die tiefgehende und leidenschaftliche Analyse von Sontag liefert allerdings ein bitteres Fazit. Die Photographie ist unmoralisch: sie fordert eine passive Einstellung zum Geschehen. Sie ist ein Ausdruck des Machtverlangens und ihre wichtigste Folge ist die Entfremdung (wir betrachten die Welt als eine Photographiesammlung). Photographie ist ahistorisch, sie verzerrt die historische Wirklichkeit zu einer Reihe von Skandalen und Anekdoten, die Vergangenheit wird ein Konsumobjekt. Sie transformiert alles in Kunst, selbst das menschliche Leiden.

Positiv ist, dass die Photographie uns mit neuen Sehweisen bereichert hat. Das literarische Sehen (die Metapher) war früher eine Domäne der Phantasie. Nun ermöglicht es die Photographie die Metapher zu visualisieren (zum Beispiel einen Hügel so zu fotografieren, dass er genau einem schwangeren Bauch gleicht.) Der Effekt der Kombination Text–Photographie ist jedoch laut Sontag bloß eine Interpretation, stets nur eine der unzähligen Möglichkeiten um eine bestimmte Aufnahme zu verstehen. Photographie entzieht sich einer festen Interpretation durch den Text. Sie bleibt stumm und kann selbst keine neue Bedeutung evozieren. Sie hängt von dem Kontext ihres Erscheinens ab, kann allein keinen moralischen Standpunkt schaffen. Die Neigung der Photographie alles in Schönheit umzuwandeln verursacht die Unfähigkeit die Wahrheit zu vermitteln.<sup>22</sup>

19 Benjamin, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: *Walter Benjamin. Ein Lesebuch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996, S. 289.

20 Ebd., S. 302.

21 Benjamin, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: *Walter Benjamin. Ein Lesebuch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996, S. 312.

22 vgl. Sontag, Susan, *On Photography*. Farrar Straus and Giroux, New York, 1977. S. 32.

*La chambre claire* (1980) von Roland Barthes ist zweifellos der meist zitierte Text über Photographie. Es ist gerade Barthes' stark subjektiv gefärbter Essay der am inspirierendsten zu wirken scheint. Was Barthes als „punctum“ bezeichnet (der Sublime Aspekt der photographische Botschaft, der in Sprache nicht zu fassen ist) ist das bedeutendste Merkmal der Photographie. In gleicher Weise wie Benjamin sieht Barthes, dass das Wesen der Photographie untrennbar mit dem Referenten verbunden ist. In der Photographie vereinigt sich die Vergangenheit mit Wirklichkeit: „das ist passiert“, „das hat bestanden“. Authentifizierung ist wichtiger als Darstellung. Die Photographie ist wahr auf der Zeitebene aber unwahr auf der Ebene der Rezeption. Barthes spricht über Wahnsinn durch Mitleid: Wir treten wie durch Halluzination in das Bild und umarmen den Tod darin. Die Sprache ist im Vergleich mit der Photographie nicht imstande zur Authentifizierung, sie kann niemals als ein Beweis der Existenz von etwas in dieser Welt funktionieren.<sup>23</sup>

In einem anderen Text, *The Photographic Message* (1961), untersucht Barthes die Möglichkeiten der reinen Denotation. Er meint, dass eine solche Denotation nicht auf dem Niveau des Alltäglichen existieren kann, sondern lediglich im Fall des absoluten Trauma, „The trauma is a suspension of language, a blocking of meaning.“<sup>24</sup> Eine wirklich traumatische Photographie ist seltsam, weil das Trauma abhängig ist von der Sicherheit, dass dies wirklich passiert ist. Solche Photographien können nicht mit Wörtern umschrieben werden: „the shock foto is insignificant: no value, no knowledge, at the limit no verbal categorization can have a hold on the process instituting the signification.“<sup>25</sup>

Photographie bezeichnet für Barthes einerseits einen Ausdruck von Liebe, sowie Geschichte. Beide entstehen aus dem Bedürfnis, um die Erinnerung an Liebe und an das „dies-hat-bestanden“ vor der Vergessenheit zu retten. Andererseits steht die Photographie synonym für den Tod. Die prägnanteste Eigenschaft der Photographie ist die Zeitlichkeit; jede historische Aufnahme trägt gleichzeitig zwei verschiedene Botschaften in sich: das ist tot/ das wird sterben. Bei der Begegnung mit diesem doppelten Tod empfindet man Schwindel vor dem Zwiespalt der Zeit.

Stefanie Harris bleibt nicht bei der Tatsache stehen, dass die Verbindung von Fiktion und Photographie eine äußerst seltene Erscheinung ist, gerade weil die Authentizität der Photographie der traditionellen Anschauung von Fiktion widerspricht<sup>26</sup>. In dem Buch von Erwin Koppen über Literatur und Photographie<sup>27</sup> findet man jedoch eine lange Passage über den biografisch gefärbten Roman *Na-*

<sup>23</sup> Barthes, Roland, *The Photographic Message*. In: A Barthes reader, Hill and Wang, New York, 1990, S. 201.

<sup>24</sup> Ebd., S. 209.

<sup>25</sup> Ebd., S. 210.

<sup>26</sup> Harris, Stefanie, *The return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten*. The German Quarterly, Vol. 74, No. 4, Sites of Memory, (fall 2001) S. 375.

<sup>27</sup> Koppen, Erwin, *Literatur und Photographie*. Metzler, Stuttgart, 1987.

*dja* (1928) van André Breton, worin sowohl mehrere verschiedene Textsorten als auch diverse Sorten Bild nebeneinander stehen. Die Ähnlichkeit mit den Texten von Sebald ist auffallend; es gibt in *Nadja* zum Beispiel eine Collage mit den Augen von Nadja (mehrere identische Streifen mit den Augen übereinander montiert), die an die Augen in *Austerlitz* erinnern. Weiter enthält das Buch zwei Fotografien von Robert Desnos, aufgenommen von Man Ray. Die Fotos sind in dem Buch als Filmstreifen aufgenommen, mit den schwarzen Rändern, wodurch die Porträts als „objet trouvé“ fungieren. Der photographische Charakter dieser Bilder wird hierdurch hervorgehoben und der Wirklichkeitseffekt wird in Frage gestellt: „ein Zeichen, das folgendes signalisiert: ‘Dies hier ist keine Illustration (...)‘“<sup>28</sup> Weiter enthält der Text einige Aufnahmen menschenleerer Pariser Exterieurs, willkürliche Reklamebilder und bizarre Fotografien, die weiter keinem Zusammenhang mit dem Text zeigen.

Die große Vielfalt von Bildern verursacht laut Koppen, dass die Photographie nicht als Illustration im traditionellen Sinn aufgefasst werden kann. Sie wirkt in diesem Text nicht erklärend sondern vielmehr verschleiern, verfremdend. Die Realität wird durch diese seltsame Kombination von Text und Bild als unergründlich, beklemmend und verfremdend dargestellt. Die Photographie, die normalerweise als eine treue Wiedergabe der Realität aufgefasst wird, wirkt hier surrealistisch. Koppen nimmt an, dass André Breton in seinen Text auch Bilder aufgenommen hat, die keinen narrativen Zusammenhang mit dem Text haben, lediglich für ihren ästhetischen Effekt und (zum Beispiel der Filmstreifen mit Robert Desnos) als Ausschnitte der Wirklichkeit, die in diesem ästhetischen Zusammenhang einen neuen, expressiven Wert gewinnen.

#### IV.

Es ist deutlich dass Benjamin und Sontag keine besonders hohe Meinung haben von der Fähigkeit der Photographie etwas über die Wirklichkeit mitzuteilen, während die Essays von Barthes und Koppen eher positiv sind, sowie auch der Essay von Stefanie Harris.

Harris versäumt es jedoch auf einigen Stellen bestimmte Bilder in einem direkten Zusammenhang mit deren Textumgebung zu lesen. Ein Beispiel ist ihre Interpretation von den Aufnahmen auf Seite 255 von *Den Ausgewanderten* (eine Photographie eines Jungen, der tief gebeugt über seinem Heft sitzt, krampfhaft konzentriert auf das Schreiben) Harris meint, dass das Foto eine Verkörperung darstellt von den Paradoxien und von den Schwierigkeiten die die Darstellung der Vergangenheit mit sich bringt:

„For how can the specificity of the photograph communicate any intelligible meaning without recourse to cultural codes that elide its specificity? And how would the abstract

<sup>28</sup> Koppen, Erwin, *Literatur und Photographie*. Metzler, Stuttgart, 1987.

mode of the linguistic symbol communicate the specificity of an event without the imaginative element which always renders that representation a distortion?“<sup>29</sup>

Harris stützt ihre Theorie durch das Werk von Berger und Mohr: Das oben genannte Paradox bietet gleichzeitig eine Lösung des Problems: Die Photographie als ein unleugbares Dokument der Wirklichkeit – aber arm an eigener Bedeutung – braucht den Text, der im Gegenzug selbst gerade durch die Photographie an Anschaulichkeit gewinnt.

Harris liest alle Bilder in *Den Ausgewanderten* in dem Kontext ihrer eigenen Interpretation des Romans. Die genannte Aufnahme interpretiert sie auf eine abstrakte Manier, als Symbol. Die erste Frage bei diesem Foto würde jedoch lauten: Wer ist der Junge auf dem Foto? Die Hauptfigur (Aurach) erzählt, dass er als Vierjähriger von seinem Vater fotografiert worden ist. Hat er die Aufnahme dem Erzähler gegeben? Oder ist es eine willkürliche Photographie eines unbekanntes Kindes, und also als rein illustrativ aufzufassen? Es sind gerade diese Fragen die während der Lektüre von Sebalds Werk hervortreten. Eine der möglichen Antworten lautet meiner Meinung nach: Beide Möglichkeiten sind richtig. Die Photographien hängen mit dem abstraktem Inhalt des Romans zusammen, aber sie können auch mit der Textumgebung und mit der narrativen Struktur des Texts in Verbindung gebracht werden

In *Austerlitz* wird der Text von Photographien auf eine Weise begleitet, die die Worte von Benjamin zu bestätigen scheint: „(...) die Beschriftung, (...) ohne die alle fotografische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muss.“<sup>30</sup> Die Fotos bekommen erst im Zusammenhang mit dem Text und untereinander Bedeutung für die narrative Struktur des Romans. Andererseits fungieren sie bedeutungsstiftend durch ihre strukturelle Verbindung mit dem Referenten. Benjamin spricht über die Schweigsamkeit der ersten Fotos. Es herrschte eine gewisse Stille um die Bilder, weil „noch die Berührung zwischen Aktualität und Photo nicht eingetreten ist.“<sup>31</sup> Trotzdem haben die Aufnahmen bei Sebald etwas von dieser Stille behalten. Sie bleiben geheimnisvoll und beunruhigend, denn ihre Funktion in dem Text ist nie eindeutig ist zu deuten.

Ein anderer Aspekt, wodurch in manchen Fällen das Verhältnis Sprache/ Bild begriffen werden kann, ist der von der Metapher, wie es Susan Sontag beschreibt. In *Austerlitz* gibt es Photographien, die mit dem Konzept der Metapher spielen. Es ist zum Beispiel die Augen-Montage, in der die Augen der Tiere neben menschliche Augen gestellt worden sind, oder die Aufnahmen auf den Seiten 238/239 (eine Studie von durchflochtenen Wurzeln und daneben eine Aufnahme eines Hanges, besät mit weißen Blumen). Austerlitz spricht hier von den Wurzeln eines Walnussbaumes, wo er noch als der kleine Jacquot zu spielen pflegte. Er vergleicht die

<sup>29</sup> Harris, Stefanie, *The return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten*. The German Quarterly, Vol. 74, No. 4, Sites of Memory, (fall 2001), S. 389.

<sup>30</sup> Benjamin, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: *Walter Benjamin. Ein Lesebuch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996, S. 311.

<sup>31</sup> Ebd., S. 291.

verwickelte Struktur des Wurzelgewächses mit dem Panorama von Prag, wie er es sieht: „(...), genau wie der Firnis auf einem gemalten Bild, durchzogen (...) von den Rissen und Sprüngen der vergangenen Zeit“<sup>32</sup> Keines der beiden – weder die Zeit noch die Wurzel – besitzen eine deutliche Gesetzmäßigkeit.

Die temporale Struktur der Photographie, die nach Barthes' Meinung durch ihre Diskontinuität schockiert, spiegelt sich im Schicksal von Austerlitz wider. Die Theorie von Stefanie Harris, dass die Struktur der Photographie bestimmend ist für ihre Rolle im Ganzen des Romans, hat sich also auch in dem Falle von *Austerlitz* als richtig erwiesen. Austerlitz kann seine Vergangenheit nicht akzeptieren. Da er sein ganzes erwachsenes Leben lang seine frühesten Erinnerungen unterdrückt hat (seine Herkunft also, einen wesentlichen Teil seiner Existenz), leidet er die ganze Zeit an Gefühlen von Nichtexistenz und verspürt einen fatalen Bruch zwischen sich selbst und dem Rest der Welt.

Das Trauma von der Entwurzelung ist bei Austerlitz eng mit der Photographie verbunden. Er ist stark visuell angelegt und assoziiert alle wesentlichen Erfahrungen mit optischen Erscheinungen, mit wunderbaren Lichteffekten. Die Photographie bedeutet eine andere Welt, eine andere, unergründliche Dimension mit eigenem Gedächtnis und eigenen Gesetzen. In der Periode, in der sein Trauma sich zum ersten Mal deutlich äußert, kehrt Austerlitz sich ganz von der Sprache ab. Zuerst von dem geschriebenen Wort, später wird er selbst unfähig zur elementaren Kommunikation. Photographie dagegen bleibt ihm als eine brauchbare Ausdrucks- und Erinnerungsweise, wenn er seine Fotos auf dem grauen Tisch in stets neue Konstellationen fügt, und auf diese Weise Verbindung mit seiner Vergangenheit anzuknüpfen versucht. Hierdurch wird Barthes' Aussage über Trauma und die Photographie bestätigt: Wenn die Sprache versagt um Erfahrung auszudrücken, behält die Photographie ihr spezifisches Aussagevermögen.

So wie Text und Bild bei Sebald kombiniert werden, hat der Roman viel gemeinsam mit der Konzeption von *Nadja*. Die Spiele, die in *Austerlitz* mit dem Leser gespielt werden, haben eine verfremdende Wirkung. Da der logische Zusammenhang zwischen den zwei Medien manchmal fehlt, wird die Erwartung des Lesers in Bezug auf die Fiktionalität durchbrochen. Auch zwischen bestimmten Bildern bestehen jedoch Verbindungen, die mit der globalen Bedeutung des Texts verbunden werden können. Die Gefühle des Verlustes werden durch den integralen Text besonders überzeugend zum Ausdruck gebracht. So stellt auch die Hauptfigur in *Austerlitz* fest, dass die Leere, die „verwaiste Verfassung“<sup>33</sup> – worunter er leidet – durch die Photographien, die er in Paris gemacht hat, zum Ausdruck kommt.

Harris' Theorie, dass die Verbindung von Text und Bild der Photographie in Sebalds Werk eine spezifische Bedeutung verleiht, wird durch die Analyse von *Austerlitz* bewiesen. Die Bilder sind nicht als Anhang zu verstehen, sondern sind Sebalds Schreiben inhärent. Eric Homberger kommt in seinem Nekrolog zum

<sup>32</sup> Sebald, W. G.: *Austerlitz*, 2002, S. 238.

<sup>33</sup> Sebald, W.G.: *Austerlitz*, S. 370.

selben Schluss: „We read those enigmatic images through the story which Sebald provides, and then, later, come to the suspicion that they were something more (or less) than an illustration or documentation of the story. The way he handled visual images was characteristic of the way he wrote, determined not to make his point in an assertive way, but with implication and suggestion.“<sup>34</sup>

Sebald hat durch seinen Gebrauch von photographischen Zitaten nicht nur die Literatur sondern auch die Photographie mit einer neuen Dimension bereichert und die Kunstkritik vor neue Probleme gestellt, zum Beispiel die Rolle der Metaphorik in der Wechselwirkung zwischen photographischem Bild und Text.

## Bibliografie

### Primär:

Sebald, W.G., *Austerlitz*. Fischer Verlag, Frankfurt am Mein, 2003. Sebald, W.G., *Die Ausgewanderten. Vier Lange Erzählungen*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

### Sekundär:

Baker, Kenneth, *W.G. Sebald. Up against historical amnesia*. San Francisco Chronicle, 07.10.2001. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/c/a/2001/10/07/RV129898.DTL>, abgerufen am 01.04.2007

Barthes, Roland, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Fra, Prague, 2005. Barthes, Roland, *The Photographic Message*. In: A Barthes reader, Hill and Wang, New York, 1990.

Benjamin, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Walter Benjamin. Ein Lesebuch, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996.

Berger, John and Mohr, Jean, *Another Way of Telling*. New York, Pantheon, 1982, p. 86. zitiert nach: Harris, Stefanie, *The return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten*. The German Quarterly, Vol. 74, No. 4, Sites of Memory, (fall 2001) p. 380.

Harris, Stefanie, *The return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten*. The German Quarterly, Vol. 74, No. 4, Sites of Memory. (fall 2001), Pp. 379 – 391.

Homberger, Eric, *Obituary: W.G. Sebald*. The Guardian, 17.12.2001, <http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,6109,619971,00.html>, abgerufen am 30.03.2007

Koppen, Erwin, *Literatur und Photographie*. Metzler, Stuttgart, 1987.

Sontag, Susan, *On Photography*. Farrar Straus and Giroux, New York, 1977.

Zinfert, Maria, *What is the use of a book without pictures? On the use W.G. Sebald makes of picture*. Conférences en ligne du Centre Canadien d'études allemandes en européennes, 6.12.2004, [http://www.zinfert.com/what\\_is\\_the\\_use.0.html](http://www.zinfert.com/what_is_the_use.0.html), abgerufen am 28.03.2007.

<sup>34</sup> Homberger, Eric, *Obituary: W.G. Sebald*. The Guardian, 17.12.2001, <http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,6109,619971,00.html>, abgerufen am 30.03.2007.

