

Zeitlichkeit in Text und Bild

Herausgegeben von
FRANZISKA SICK
CHRISTOF SCHÖCH

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Text-Bild-Meditationen über 'Zeit' in W.G. Sebalds *Austerlitz*

Die Literaten, die im 20. Jahrhundert Text und Bild in Beziehung zu setzen versuchten, haben sich davon einen Gewinn an Reflexion und Raum für eine neue Betrachtung der Dinge um uns herum versprochen, für die sinnliche Qualität dessen, was uns als Welt des Alltags oder als Lebenswelt umgibt.* Die nach dem Holocaust so virulent gewordene Frage nach der Dokumentierbarkeit von Geschichte, nach der Form des 'Gedächtnisses' und nach der Funktion des Erinnerns ist eng damit verbunden.

Eine besondere Rolle in dieser Diskussion spielt die Photographie, weil sie gemeinhin als Zeugnis einer im Bild fixierten Wirklichkeit gilt,¹ womit, darauf hat Walter Benjamin hingewiesen, noch nicht geklärt ist, ob sie etwas und was sie über die Realität aussagt. Für W.G. Sebald (1944-2001) haben Photographien noch eine Funktion darüber hinaus. Sie sind ein Motor für seinen Schreibimpuls; und zwar, weil von ihnen „ein ungeheurer Appell ausgeht; eine Forderung an den Beschauer, zu erzählen oder sich vorzustellen, was man, von diesen Bildern ausgehend, erzählen könnte.“ Der „sehr reale Nukleus“ des photographischen Bildes, um dessen „riesigen Hof von Nichts“ herum sich das Erzählen bildet,² ist für Sebald alles andere als ein fertiges Abbild, vielmehr ist er der End- oder Anfangspunkt einer Beziehung, in der *histoire*, *discours* und *mémoire* sich durchkreuzen. Vergangenheit wird in neuen Geschichten vergegenwärtigt, wie sie zugleich auratisch Gegenwart bestimmt.³ Die Photo-

* Der vorliegende Beitrag beruht in Teilen auf meinem Aufsatz „Fundstücke – zu W.G. Sebalds *Austerlitz*“, *Der Deutschunterricht* 57.4, 2005, p. 14-24. Heinrich Bosse (Freiburg) danke ich für seine wie so oft inspirierende Gegenlektüre.

¹ So jedenfalls eine mögliche Bestimmung der rhetorischen Funktion von Photographie. Cf. Bernd Stiegler, „Zeigen Fotografien Geschichte?“ *Fotogeschichte* 95, 2005, p. 3-14; und grundlegend id., *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Fink, 2006. Zur Einführung auch in den literaturwissenschaftlichen Kontext cf. Bernd Busch und Irene Albers unter dem Stichwort „Fotografie/fotografisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, ed. Karlheinz Barck, vol. 2, Stuttgart & Weimar: Metzler, 2001, p. 494-550.

² „Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument“. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie“, *NZZ*, 26./27.2.2000, p. 77 (Gesprächspartner: Christian Scholz).

³ Nicht zuletzt deshalb hat die jüngste Forschung sich so für Sebald interessiert; cf. u.a. Anne Fuchs, *Die Schmerzspuren der Geschichte. Zur Politik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln: Böhlau, 2004, und die Sammelbände *W.G. Sebald – A Critical Companion*, ed. J.J. Long & Anne Whitehead, Seattle: University of Washington Press, 2004, *W.G. Sebald*, ed. Mark McCulloh & Scott Denham, Berlin & New York: de Gruyter,

graphie erweist sich so als ein ausgezeichnetes Reflektormedium für das komplexe Phänomen von 'Zeit' und 'Zeitlichkeit'.

In *Austerlitz*, seinem letzten größeren publizierten Text von 2001, hat sich Sebald mit großer Intensität diesen Fragen gewidmet und sich mit seinem bimedialen Erzählen einen ganz eigenen Weg zwischen Fiktion, Album, Reiseliteratur und dokumentarischer Prosa gebahnt. Den theoretischen Horizont, vor dem sein Interesse an der Photographie sich formiert hat, skizzierte er so: „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.“⁴

Austerlitz, dieses „Prosabuch unbestimmter Art“⁵, lässt zwei unterschiedliche Medien auf einer Sichtfläche interferieren:⁶ in den Text eingelassen sind 74 Photographien, zwei Film-Stills oder Photogramme sowie 11 weitere Reproduktionen. Letztere zeigen im Wesentlichen historische Grundrisse und Pläne, eine Briefmarke von Theresienstadt, eine Buchstabenreihe mit A's und eine Buchseite sowie ein Gemälde von Turner. Insgesamt wirken die Photos meist amateurhaft oder schlecht reproduziert, manchmal erscheinen sie zu dunkel oder sind unscharf usf. Ganz offensichtlich handelt es sich hier nicht um Photokunst oder künstlerische Illustrationen, sondern um über den Text verstreutes und in unterschiedlichen Formaten präsentiertes optisches Material. Bildlegenden und Quellennachweise fehlen. Dadurch befördern die Bilder, ganz gegen unsere Gewohnheit und Erwartung, keinen schnelleren Zugriff auf den

2005, sowie *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, ed. Michael Niehaus & Claudia Öhlschläger, Berlin: Erich Schmidt, Philologische Studien und Quellen, 2006. Der vom Deutschen Literaturarchiv in Marbach erworbene Nachlass wird weitere Impulse geben. Auch die Rolle der Photographie ist inzwischen mehrfach behandelt worden. Cf. Heiner Boehncke, „Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder“, *Text + Kritik* 158, 2003, p. 43-62; Carolin Duttlinger, „Traumatic Photographs: Rememberance and the Technical Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*“, in: *W.G. Sebald – A Critical Companion*, ed. Long & Whitehead, p.155-171; Gisela Steinlechner, „Strahlende Fundstücke. W.G. Sebalds fotografische Poetik“, *Fotogeschichte* 25, 2005, p. 43-49 und Alexandra Tischel, „Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*“, in: *W.G. Sebald. Politische Archäologie*, ed. Niehaus & Öhlschläger, p. 31-45. 2006 wurde die Arbeit von Thomas von Steinäcker, *Zur Funktion der Fotografie bei Brinkmann, Kluge und Sebald* (Diss. Univ. München) abgeschlossen, weitere Arbeiten dazu sind im Entstehen.

⁴ W.G. Sebald, „Up Against Historical Amnesia“ (Interview with Kenneth Baker), *San Francisco Chronicle*, 7.10.2001.

⁵ Im *Spiegel*-Gespräch u.d.T. „Ich fürchte das Melodramatische“, *Der Spiegel* 11, 2001, p. 228-234, 230. Die Taschenbuchausgabe Frankfurt am Main: Fischer, 2003, nach der hier zitiert wird, führt irrtümlich die Gattungsbezeichnung 'Roman' auf dem Umschlag.

⁶ Für solche Bild-Text-Arrangements hat die Forschung sowohl den Begriff der Bimedialität als auch den des „Ikonotextes“ eingeführt. Cf. *Iconotextes*, ed. Alain Montadon, Paris: C.R.C.D. - Orphys, 1990, und Peter Wagner, „Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)“, in: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. Peter Wagner, Berlin & New York: de Gruyter, 1996, p. 1-40.

Text. Vielmehr brauchen wir den Erzählkontext, um ihre Funktion zu verstehen, was wiederum nicht heißt, dass sie damit enträtselt wären. Aber sie erhalten, häufig retrospektiv oder auch vorausdeutend, durch den Text eine besondere semiotische Polyvalenz. Umgekehrt machen die Bilder es dem Lesefluss schwer, denn sie stören. So inszeniert der Text bereits performativ, durch Unterbrechung 'Zeit'. Für Sebald ist das ein Gewinn: „what the image does is arrest the text. The narrative moves in time, and since all disasters happen in time, they [the photographs, U.R.] offer some consolation in lifting you out of it.“⁷

Das Bild-Text-Komposit und das damit verbundene Darstellungsprinzip der Unterbrechung und Verlangsamung, der Inversion und Abschweifung machen 'Zeit' augenfällig und sogar physisch spürbar. Es dient so der Suchbewegung von Sebalds Text insgesamt – einer Reflexion und Meditation über die auf dem Schmerz gegründete, am Visuellen sich narrativ entzündende Erfahrung von Brüchen, Dunkelzonen und ins Licht gebrachten Beziehungen im weiten Raum zwischen Nichts und Etwas.

1. Erzählen und Zeigen

Jacques Austerlitz ist, als der namenlose Ich-Erzähler ihm im Juni 1967 zuerst begegnet, Anfang Dreißig. Er arbeitet – das erfährt der Erzähler erst allmählich – als Dozent an einem kunstwissenschaftlichen Institut in London.⁸ Für seine architekturgeschichtliche Doktorarbeit ist er mit dem Sammeln von Material, mit Skizzieren und Photographieren beschäftigt. Das Thema des Sammelns, Findens und Archivierens zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text. So zeigt sich im weiteren Verlauf, dass Austerlitz' Sammelwut psychologisch als lange aufrecht erhaltene Strategie, der Frage nach seiner verborgenen Kindheitsgeschichte auszuweichen, gedeutet werden kann. In anderer Hinsicht begründet bereits der Name 'Austerlitz' eine Art Assoziationsarchiv, denn er ist Schnittstelle einer Vielzahl von bedeutungsvollen wie auch marginalen historischen, phonetischen und immer wieder auch zufallsgenerierten Verbindungen: Zur Schlacht von Austerlitz und zu Auschwitz, zur Gare d'Austerlitz und den Galeries d'Austerlitz, zum Geburtsnamen von Fred Astaire sowie zum Initial, Phonem und Schreilaut 'Aaaa...' u.a.m.

⁷ Sebald, „Up Against Historical Amnesia“. – Zu den Ebenen der Zeitreferenz unter semiotischer Perspektive – vornehmlich der erzählten Zeit, der Erzählzeit mit ihren Verschachtelungen und der Zeit der Lektüre – cf. den Beitrag von Winfried Nöth in diesem Band.

⁸ Sein Arbeitsplatz befindet sich – erzählgeschichtlich signifikant – in Bloomsbury, unweit vom British Museum (p. 51).

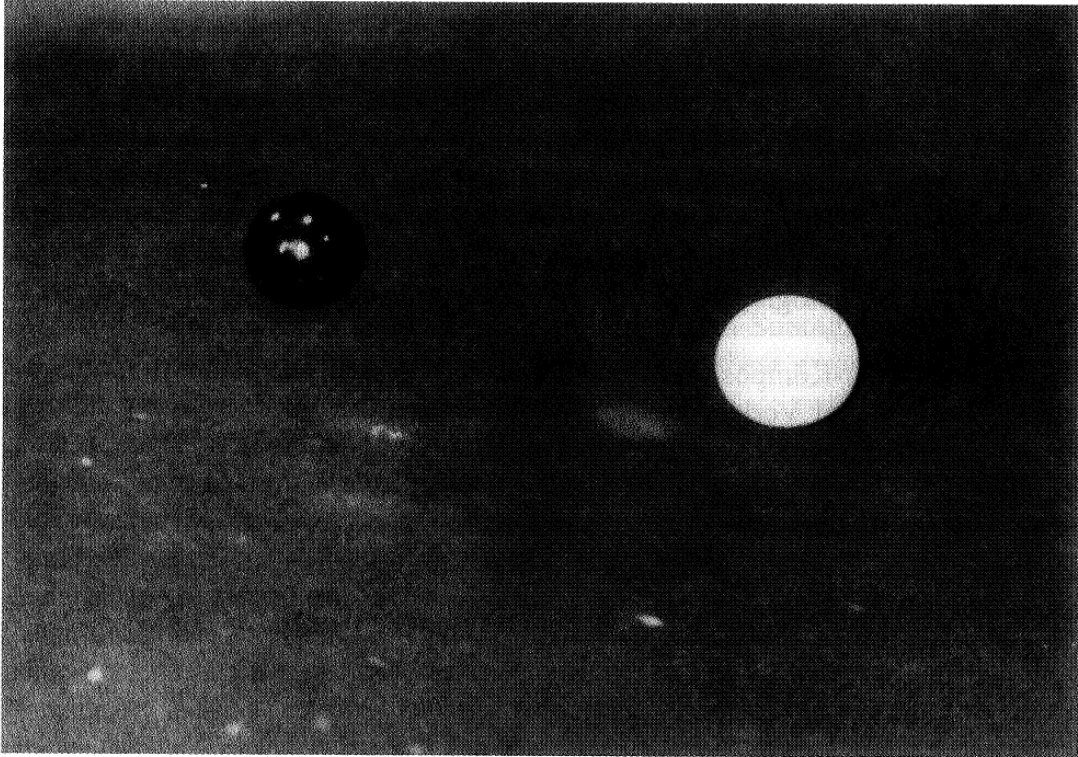


Abb. 1: W.G. Sebald, *Austerlitz*, München: Hanser, 2001, p. 154-155.

In einer tiefen psychischen Krise vernichtet Austerlitz alle seine Aufzeichnungen, d.h. er entzieht sich der Aufgabe des Historikers, die vielfältigen Formen, in denen 'Zeit' zum Ausdruck kommt, systematisch darzustellen. Was dagegen bei den wundersam zufälligen Wiederbegegnungen der beiden Männer immer mehr in den Vordergrund rückt, sind die Erzählungen über seine ihm selbst erst nur in Teilen bekannte eigene Lebensgeschichte. Denn Austerlitz ist 1939, als Fünfjähriger, mit einem Kindertransport von Prag nach England gekommen und wird dort von einem Prediger und seiner Frau unter fremdem Namen großgezogen. Als er nach dem Tod der Zieheltern seinen Geburtsnamen erfährt, hat er zwar eine Erklärung für sein immer gespürtes inneres Vakuum, noch nicht jedoch für die Leerstelle seiner frühen Kindheit, die er erst nach und nach und mit vielen weiteren Unbekannten zu rekonstruieren unternimmt. Wie seine Forschungsarbeit bekommt auch sein Lebenslauf keine Gestalt. Gestalt gibt ihm am Ende der Ich-Erzähler. Er begegnet Austerlitz mit Aufmerksamkeit, leiht ihm sein Ohr, wird darüber zu seinem „Schüler“ (p. 51) und schließlich Aufschreibemedium. So wird Austerlitz' diskontinuierlich erzählte Lebensgeschichte durch die zunächst rein dem Zufall überlassene, aber dennoch intensive Spiegelbeziehung der beiden Männer generiert. Diese Geschichte und auch, was Austerlitz an Erinnerungs- und Fundstücken zusammengetragen hat, vor allem jene schließlich seinem Zuhörer sogar „überantworteten“ „vielen hundert“ Photos (p. 15), bekommen wiederum wir, die Leser, allerdings wiederum nur in Teilen, weitergereicht in Form jener (kunstvollen) bimedialen

bricolage, als die das Buch sich uns präsentiert: Das Nachdenken über 'Zeit' mit seinen Erinnerungs- und Vergegenwärtigungs(ge)schichten und Überlagerungen wird zur erzählten Zeit und zur erzählten Erzählzeit der beiden Männer, und dies wiederum wird in einer weiteren Übertragung zur Lesezeit in der Gegenwart der Lektüre des Buches. So bewahrt und 'tradiert' dieser Erzähler, indem er die um Dinge und Bilder herum sich anordnenden Geschichte(n) und Überlegungen im Spiel hält, nachdem Austerlitz auf der Suche nach seinem verschollenen Vater den Erzählraum verlassen hat.

Erzählen und Zeigen, heißt das, ist das doppelte, lineare Zeitvorstellungen transzendierende Verfahren, mit dem in *Austerlitz* Bedeutung erzeugt wird. Es begründet die Bild-Text-Komposition und geht in erster Instanz zurück auf die erzählbegabte Rede des schreibgehemmten Nomaden Austerlitz, auf seine Akte des Erinnerns (auch an wiederum von anderen Gehörtes), des Kommentierens und Sammeln, des Kombinierens und Rekonstruierens und schließlich Zeigens und Weitererzählens. In zweiter Instanz wird das Gehörte und Gezeigte von dem namenlosen Ich-Erzähler – kommentiert oder unkommentiert – an uns Leser weitergereicht.

Die daraus entstandene Erzählung könnte man so am Ende auch als eine diskrete Antwort auf das gescheiterte Wissenschaftsprojekt von Austerlitz lesen, das ja ebenfalls ein Bild-Text-Gefüge hätte werden sollen,⁹ eine Kulturgeschichte des Monumentalen, die ihren Fluchtpunkt in der martialischen NS-Architektur mit ihren Folterkammern gehabt hätte. Diese Macht- und Auslöschungsgeschichte wäre, das zeigt der Erzählverlauf, bis in die unmittelbare Gegenwart des Neubaus der Pariser Nationalbibliothek fortzuschreiben gewesen. Denn die Bibliothèque nationale steht auf eben jenem Gelände bei den Galeries d'Austerlitz, auf dem die Nazis seinerzeit das Beutegut der deportierten französischen Juden gesammelt haben (p. 403). Die Errichtung dieses gigantischen nationalen Archivs des Wissens und des kollektiven Gedächtnisses ist einhergegangen mit der gnadenlosen Verdrängung bzw. Löschung eines potentiellen *lieu de mémoire*.

Während es Austerlitz nicht gelingt, solche Beobachtungen und den „sprachfähigen Gegenstand“ Architektur¹⁰ systematisch aufzubereiten, kommen dagegen die Spuren seiner traumatischen Vergangenheit zum Vorschein und erhalten, wenn nicht Sinn, so doch im Erzählen am Ende als Rekonstruktion von

⁹ Für den Autor Sebald war das akademische anders als sein ebenso 'wildes' wie durchkomponiertes literarisches Schreiben eine Zwangsjacke: „I never liked doing things systematically. Not even my Ph.D. research was done systematically. [...] The more I got on, the more I felt that, really, one can find something only in [...] the same way in which, say, a dog runs through a field. [...] You have to take heterogeneous materials in order to get your mind to do something it hasn't done before.“ (Joe Cuomo, „The Meaning of Coincidence – An Interview with the Writer W.G. Sebald“, *The New Yorker*, 3.9.2001.)

¹⁰ Cf. *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, ed. Lorraine Daston, New York: Zone Books, 2004. Es geht dabei um die Frage, mit welchen Methoden es gelingen kann, die kulturelle Bedeutung, die etwa musealen Gegenständen eingeschrieben ist, freizulegen.

‘Lebensgeschichte’ ihre literarische Gestalt. Ihre Form ist die *bricolage*, um den vielzitierten Begriff aus der Mythentheorie aufzugreifen, den Sebald im Anschluss an Lévi-Strauss selbst mehrfach zur Charakterisierung seines Schreibens benutzt hat.¹¹ Er entstammt nicht zufällig dem Billard-Spiel mit seinen überraschenden Brechungen. Versteckt in der Geschichte eines anderen hat sich Sebald dafür den Luxus einer doppelseitigen Abbildung geleistet (*Abb. 1*).¹² Wie dieses besondere Verfahren der *bricolage*, das sowohl über Bruch und Diskontinuität wie über Assoziation und Kombinatorik funktioniert, das Thema der ‘Zeit’ generiert,¹³ möchte ich in meinem Beitrag exemplarisch an zwei Textpassagen erläutern.

2. Ortsgespräche über Zeit

Von Beginn an umspielt *Austerlitz* das Thema der ‘Zeit’ in einem dichten, semiotisch und reflexiv aufgeladenen Erzähl- und Bildgeflecht. Da ist der

¹¹ Auf die Frage von Sigrid Löffler, ob das Bildmaterial ein seinen Texten gleichberechtigtes Formelement sei, antwortete Sebald: „Familien-Fotoalben sind ein Schatz an Information. Ein einziges Familienfoto ersetzt viele Seiten Text. In der Interaktion oder Interferenz von Bild und Text waren Klaus Theweleit und Alexander Kluge für mich augenöffnende Leseerfahrungen. Die Texte wurden viel lebendiger, realer und facetierter. Ich arbeite nach dem System der Bricolage – im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen.“ (Sigrid Löffler, „‘Wildes Denken’. Gespräch mit W.G. Sebald“, in: *W.G. Sebald*, ed. Franz Loquai, Eggingen: Isele, Porträt 7, 1997, p. 135-137, 136. Cf. dazu Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (1962), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.

¹² Der jenes Astronomen (einer ‘nocturamatischen’ Figur, die am Sternenhimmel in der nächtlichen Gegenwart wahrnimmt, was in der Vergangenheit entstanden ist, ‘altes’ Licht), der wegen Schlaflosigkeit bis zum Morgengrauen mit sich selbst Billard spielte. Die beiden Männer finden bei ihrem Besuch in Greenwich sein Observatorium so vor, wie es bei seinem Tod in der Silvesternacht 1813/14 aussah: „Es war, als sei hier die Zeit, die doch sonst unwiderruflich verrinnt, stehengeblieben, als lägen die Jahre, die wir hinter uns gebracht haben, noch in der Zukunft [...]“ (p. 156 sqq.)

¹³ Zum Thema der ‘Zeit’ als historische Konstruktion cf. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979 und George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* (1962), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, sowie exemplarisch aus dem vieldiskutierten interdisziplinären Feld, die Sammelbände *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, ed. Christian W. Thomsen & Hans Holländer, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1984; *Chronotypes. The Construction of Time*, ed. John Bender & David Wellbery, Stanford: Univ. Press, 1991; *Zeit und Text. Philosophische, kulturanthropologische, literarhistorische und linguistische Beiträge*, ed. Andreas Kablitz et al., München: Fink, 2003. Einen guten knappen Einblick in das Thema bietet das Kapitel „Zeit“ von Aleida Assmann, in: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin: Erich Schmidt, 2006, p. 121-148.

chronotopisch¹⁴ signifikante Ort des Nocturamas im Antwerpener Zoo, der die vermeintlich natürlichen Zeitverhältnisse künstlich verkehrt. Er liegt neben dem (in den erinnerten Vorstellungsbildern des Erzählers hat sich das nach und nach vermischt) nicht weniger signifikanten Ort, an dem der Erzähler vormittags angekommen war und dann am Nachmittag Austerlitz kennengelernt hatte, dem Bahnhof von Antwerpen (p. 16-25). Mit seiner „*salle des pas perdue*“, wie die metonymische Sprachpoesie des Französischen den Wartesaal nennt, wird 'Zeit' durch jene Situation vergegenwärtigt, in der sie im Alltag vielleicht am deutlichsten spürbar wird, das Warten. Auf die allegorisch semiotisierbare Zeit weist dann Austerlitz gesprächsweise hin, wenn er die inbrünstig ihre Fingernägel feilende Bardame, die dort mit übereinander geschlagenen Beinen unter der riesigen Bahnhofsuhr „thront“, zur „Göttin der vergangenen Zeit“ erklärt; wenn er also für diesen profanen Anblick scheinbarer Untätigkeit eine Pathosformel findet: die Körpergebärde der Frau mit dem Habitus herrschaftlichen Thronens assoziiert und im Feilen der Fingernägel ein Moment der Gegenwartsvergessenheit entdeckt. Merkmal der 'vergangenen Zeit', das wäre der aus der Opolis generierte und im inneren Vorstellungstheater des Austerlitz allegorisch inszenierte Gedanke, ist selbstbezügliche Absorbiertheit und vollkommene Indifferenz.

Die vergangene Zeit steht aber auch gleichsam 'natürlich' und doch höchst zeichenhaft vor den Augen der beiden Männer, wenn sie sich die Architektur des Antwerpener Bahnhofs anschauen, seine Entstehungsgeschichte rekapitulieren und sich dabei noch auf andere Beispiele, etwa den Brüsseler Justizpalast, besinnen. Was sie dabei entdecken, ist, wie sehr diese Gebäude der Jahrhundertwende um 1900 die Geschichte des Aufstiegs Belgiens zur Großmacht spiegeln. Sie erscheinen als Trägermedien des Fortschrittsdiskurses einer Gesellschaft, die sich der Innovation und dem Wandel verschrieben hat. Kommuniziert wird er, das lässt sich mit Blicken erfassen, in einer Zeichensprache, deren historistischer Stilpluralismus auf die magistralen Repräsentationsgebäude der Vergangenheit verweist.

Architektonischer Fokus der Antwerpener Centraal Station ist die Uhr über dem Herrscherbildnis des Kaisers, selbstreferentielles indexikalisches, ikonisches wie symbolisches Zeichen für die dominante Ordnung der Zeit, was Austerlitz zu einem *raisonnement* über das technische Phänomen, das Messen von Zeit, die Synchronisierung von Fahrplänen im 19. Jahrhundert und anderes

¹⁴ Diesen Begriff hat Michail Bachtin in die Erzähltheorie eingeführt; cf. *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik* (1975), Frankfurt am Main: Fischer, 1989. Er bezeichnet die wechselseitige Durchdringung von Raum und Zeit als ein sinnhaftes strukturierendes Prinzip der Erzählung: „Die Zeit verdichtet sich [...] und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen“ (p. 8). *Austerlitz*, mit seinem strukturalen Verfahren, Orte, Bilder und Zeiten zu verknüpfen, ist ein besonders markantes Beispiel chronotopischen Erzählens in der Gegenwartsliteratur.

mehr veranlasst.¹⁵ Auf diese Weise gleitend bei der Differenz von historischer Zeit und Gegenwart, bei der Konstruktion von Zeitlichkeit und der Relativität der Zeit angelangt,¹⁶ kehren die beiden Männer mit ihren durch die Rahmung des Ortes angestoßenen Assoziationen schließlich wieder zum Ausgangsort zurück, bei Alltagserfahrungen von Zeit und Raum etwa, wenn sie darauf kommen, dass das Verhältnis vom Raum zur Zeit durch die Geschwindigkeit des gegenwärtigen Reisens einen illusionistischen und illusionären Charakter bekommen habe.

Als sich die beiden am nächsten Tag wiedersehen, erinnert Austerlitz der Anblick der Schelde an ein Winterbild von Valckenborch (*Abb. 2*),¹⁷ auf dem eine der Schlittschuhläuferinnen eben gerade stürzt – ein prägnanter Augenblick, der, wie Austerlitz bemerkt, sich paradoxer Weise immer und immer wieder im Bild ereignet – jetzt wie zum Zeitpunkt seines Entstehens vor vierhundert Jahren. Von Valckenborchs Winterbild aus dem 16. Jahrhundert bringt das Buch *keine* Reproduktion. Statt der optischen Verdoppelung wird den Worten vertraut, denn auch der Erzähler bekommt ja nur die zur Pointe zugespitzte Bildbeschreibung zu hören. Wesentlich später im Text, als im Zusammenhang mit seinem Kinderphoto der Begriff 'Tableau' fällt (p. 267; s.u.), kann der Leser aber, sollte ihn das suggestive Spiel mit Anschlüssen in Bann gezogen haben, noch einmal an diese Passage zurückdenken. Dann erhält er einen subtilen Kommentar zur Frage nach der medialen Vermittlung von Augenblick und Zeitpunkt, von Vergangenheit und Gegenwart, der hier mit dem Hinweis auf das Gemälde aus dem 16. Jahrhundert vorerst nur angedeutet wird.

¹⁵ Cf. dazu Wolfgang Kaschuba, *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*, Frankfurt am Main: Fischer, 2004.

¹⁶ Etwas über 100 Seiten später (148 sqq.) gerät die Erzählung eines Besuches im königlichen Observatorium von Greenwich zur Fortsetzung dieser Reflexion über Zeit; es ist eine Art *amplificatio* dieser Eingangssequenz. Dort aber ist es das Bekenntnis von Austerlitz, der nie eine Uhr getragen hat, dass er sich aus einem ihm „selber nie verständlichen inneren Antrieb heraus, gegen die Macht der Zeit stets gesträubt und von dem sogenannten Zeitgeschehen [s]ich ausgeschlossen habe, in der Hoffnung [...] daß die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, daß ich hinter sie zurücklaufen könne, daß dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir es denken, was natürlich andererseits den trostlosen Prospekt eröffne eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein.“ (p. 152).

¹⁷ Die Datierung ist schwer lesbar; 1559 wurde vorgeschlagen, aber aus stilistischen Gründen verworfen. Cf. Alexander Wied, *Lucas und Marten van Valckenborch (1535-1597 und 1534-1612). Das Gesamtwerk mit kritischem Œuvrekatalog*, Freren: Luca, 1990, p. 163 und Farbtafel 15.



Abb. 2: Lucas van Valckenborch, Ansicht der Stadt Antwerpen im Winter, Öl auf Holz, 42,5 x 63,5, 1589?, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main.

Am Ende dieser ersten Begegnungsszene, die man auch als eine Deixis für den Leser oder vielleicht Initiation in das Feld chronotopischer Ordnung bezeichnen könnte, kommt das Gespräch der beiden Männer bei den Körperempfindungen an. Austerlitz ist überzeugt, dass Schmerzsspuren in „unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen“, und er bekennt, dass die Gedanken an die „Qual des Abschiednehmens“ und die „Angst vor der Fremde“ ihn bei seinen Bahnhofsstudien nie verlassen würden (p. 24).

Über die Geschichte der Bahnhöfe gerät Austerlitz nicht nur an vorgestellte, sondern reale Schmerzsspuren, die seines eigenen Körpers. Und umgekehrt, über seine eigenen Schmerzsspuren kommt Austerlitz in Kontakt mit den steingewordenen Zeugen der Geschichte, so dass sie zu Erfahrungen der Geschichte werden. Es ist das Medium der Melancholie, das lebendige Körper und steinerne Bahnhöfe verbindet – einer Melancholie, die zum Erzählen drängt und damit die bimediale Poetik (Text und Bild) zu einer eigenwilligen temporalen Poetik (Gegenwart und Vergangenheit) erweitert. Einen Schlüssel-satz dieser temporalen Poetik notiert der Erzähler mit Bezug auf einen berühmten Intertext:

Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertigte, wie er sozusagen aus der Zerstreutheit heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde. (p. 22-23)

Ebenso wie Austerlitz im Reden zu Gedanken und abgeschlossenen (ausgewogenen) Sätzen kommt, ebenso kommt er durch das Erzählen von Sachkenntnissen zu einer Art Metaphysik der Geschichte. Wie das? Der Ausgangspunkt im Reden ist die Zerstreutheit, ähnlich wie in Kleists Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ (um 1808, publ. 1878) der Anfang ungezielt, auf gut Glück, als reiner Anfang angenommen wird. Aus dem nicht abgesicherten Anfang können sich die Gedanken entwickeln, sei es durch äußere Umstände, sei es durch die Erregung des Sprechers, vor allem aber dank eines aufmerksamen Gegenübers:

Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben.¹⁸

So wichtig die Sprechsituation auch ist – und Sebald inszeniert sie ja, einschließlich der eingangs reproduzierten Augenpaare (p. 11) auf das Genaueste –, so gibt es doch noch so etwas wie ein Strukturgesetz, das dem Redenden beim Verfertigen der Gedanken hilft. Das ist die Beziehung von Anfang und Ende. Diese Beziehung ist gewissermaßen von sich aus formend, sowie man ihr die Zeit dazu einräumt, d.h. sie wirkt sich bei Kleist als Gestaltprinzip aus. Gerade wenn man mit einer verworrenen Vorstellung zu reden beginnt, prägt das Gemüt, „während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.“¹⁹ Dazu wird Zeit gebraucht, Kunstgriffe, die die Rede ausdehnen, selbst unartikulierte Töne. Der Redende muss den Nicht-Zusammenhang seiner Rede riskieren, um sich mit dem Ergebnis zu überraschen.

Wie aber kommt man von einer Poetik des diskontinuierlichen Redens zur Metaphysik der Geschichte, „in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde“? Die Antwort auf diese Frage nach dem *presentifying the past*, die Sebalds Text gibt, lautet: Indem man Sachkenntnisse erzählt. Nun sagen alle guten Erzähltheorien, dass man Kenntnisse nicht gut erzählen kann. (Erzählen arbeitet mit Zeitdifferenzen, Jetzt vs. Damals, Vorher vs. Nachher, Anfang und Ende, Zustand vs. Ereignis; Sachkenntnisse werden referiert.) Um erzählbar zu werden, müssen die Sachkenntnisse gewissermaßen von den Sachen gelöst und zu Elementen des kulturellen Gedächtnisses werden. Es reicht aber nicht, dass sie erinnert werden (als Objekte) – um erzählbar zu werden, müssten sie die Differenz von Jetzt und Damals in sich selber aufweisen. Das heißt, sie müssten eine Geschichte haben. Diese Geschichte aber, das macht den Verweis auf

¹⁸ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, mit einer Einführung von Erwin Laaths, München & Zürich: Knauer, o.J., p. 784-788, 785.

¹⁹ *Ibid.*, p. 784.



Abb. 3 (oben): André Kertész, Ernest, in: Roland Barthes, *Die helle Kammer* (1980), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 94.

Abb. 4 (rechts): Sebald, Austerlitz, der Umschlag der Erstausgabe.



Kleist so wichtig, sollte nicht kulturgeschichtliches Wissen wie eine feststehende Satzstruktur abrufen, sondern sie müsste kommunikativ sein – im Erzählen überraschen, überraschend entstehen. Als unkonventionalisierte Chronotopoi gleichsam. Und zugleich müssten sie notwendig sein, d.h. eine Gestalt haben.

Die Objekte, so kann man vielleicht sagen, können dann einen individuellen Zugang zum kulturellen Gedächtnis vermitteln, zugleich überraschend und notwendig, wenn sie den universalen geschichtlichen Grundton anschlagen: Schmerz, Verlust, Zerstörung.²⁰

Die Episode um das wiederentdeckte Photo von Austerlitz als kostümierter Knabe (s.u.) spiegelt das poetologische Problem, Sachkenntnisse erzählerisch zu vermitteln, nachdrücklich: es repräsentiert ein Subjekt (oder mehrere) mit seiner Geschichte, die noch nicht erzählt ist. So jedenfalls nimmt Sebald einen Anstoß von Roland Barthes auf:

Jedes Bild fragt, spricht, fordert auf. In dem schönen Barthes-Text „La chambre claire“ ist eine [!] Photo abgebildet [cf. Abb. 3] von einem kleinen Knaben, der aus seiner

²⁰ Dies geschieht vielleicht am eindrucklichsten in dem Referat von Hans Günther Adlers Buch über Theresienstadt (*Theresienstadt 1941-1945, Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, Tübingen: Mohr, 1955, p. 335 sqq.).

Schulbank heraus auf den Gang getreten war. Er trägt diese kleine Schürze, die die französischen Schulknaben trugen. Ich weiß jetzt nur nicht mehr genau, was Barthes dazu sagt, aber er stellt die Frage, was wohl mit diesem Knaben, Ernest heisst er, später geschehen ist.

Man kann sich vorstellen, dass es sich vielleicht um das Jahr 1903 oder so etwas handelt; und dass dann vierzehn Jahre später dieser vielleicht etwa zwanzigjährige junge Mann [...] sein Leben gelassen hat. Man kann sich diese Konjekturen von Lebensbahnen vorstellen, die aus den Photographien herauskommen, auf eine viel deutlichere Weise als in einem Gemälde.²¹

Wie aber verlieren solche Vorstellungen ihre Beliebtheit? Eine von Sebalds Antworten, vielleicht die wichtigste, ist vermutlich: im Medium der Melancholie. Die Schmerzsspuren, die Körper und Steinbauten durchziehen, werden an Bildern, über Bilder erzählerisch vermittelt. Im Vermitteln, in der Interaktion zwischen Erzähler und Zuhörer wiederum, entsteht um die Dinge und Bilder etwas in der Gegenwart. Dies ist der „sehr reale Nukleus“ um das Bild herum, von dem Sebald gesprochen hat. Es ist der immer wieder mögliche Anfang einer neuen Geschichte, in der man sich versichert, dass man (noch) am Leben ist.

3. Die Grauzonen der Photographie

Austerlitz berichtet, wie er sich nach Prag aufgemacht und von seiner ehemaligen Kinderfrau Věra erfahren hat, dass sein Vater Maximilian Aychenwald nach Frankreich geflohen ist, wo sich seine Spur in einem Lager in den Pyrenäen verliert, und dass seine leibliche Mutter Agáta nach Theresienstadt und dann in ein Vernichtungslager, möglicherweise nach Auschwitz, deportiert wurde. Dabei ist auch Věra auf eine besondere Weise in das Wiederfinden der Kindergeschichte involviert. Sie reicht ihm bei seinem Besuch

zwei kleinformatische, vielleicht neun mal sechs Zentimeter messende Photographien von dem Beistelltischchen, das neben ihrem Sessel stand, Photographien, die sie am Vorabend durch einen Zufall wiederentdeckt hatte in einem der fünfundfünfzig karmesinroten Balzabände, der ihr, sie wisse gar nicht mehr wie, in die Hand geraten war. Věra sagte, sie entsinne sich nicht, die Glastüre aufgesperrt und das Buch aus der Reihe der anderen herausgenommen zu haben, sondern sehe sich nur hier in diesem Lehnstuhl sitzen und die Seiten umwenden – zum erstenmal seit der damaligen Zeit, so betonte sie eigens – der bekanntlich von einem großen Unrecht handelnden Geschichte des Colonel Chabert. Wie die beiden Bilder zwischen die Blätter gelangt waren, sei ihr ein Rätsel, sagte Věra. (p. 264; cf. *Abb. 4* und *5*.)

Die Erzählung vom Fund der Bilder verschränkt Realismus und Magie. Der Zufall, der ja im Dienste beider stehen kann, spielt Věra die Photos zu – ausgerechnet in einem Band jener Gründerfigur realistischen Erzählens, die glaubte,

²¹ Sebald, „Aber das Geschriebene...“, p. 47.

die Entdeckung der Photographie vorweggenommen zu haben.²² In Balzacs Roman *Le Colonel Chabert* (1832/44), einem Paradebeispiel für das Erzählen poetischer Zeiträume, taucht ein tot geglaubter Veteran aus den Napoleonischen Kriegen (deren zeithistorischen Kontext der Name 'Austerlitz' ja hartnäckig präsent hält) nach Jahren in der veränderten Welt der Restauration wieder auf und muss gegen eine Phalanx von Widerständen um seine Identität kämpfen.



in ihrer Winzigkeit nicht gut erkennen –, aber dann habe sie natürlich gemerkt, daß es andere Leute sind, etwa der Impresario oder ein Zauberkünstler und

Abb. 5: Sebald, *Austerlitz*, p. 261.

Hatte er zunächst gehofft, alles zurückerobern zu können, so willigt er schließlich ein, sich für tot erklären zu lassen. Er endet als namenloser Vagabund.

Zum Einen wird hier 'Photographie' zum geometrischen Ort verschiedenster möglicher Anschlüsse (an Zufall und Identität, an den Realismus in der Literatur, an den Photographiediskurs im 19. Jahrhundert, an die Theorie des Chronotopos...). Zum Anderen spielt in die Geschichte vom Wiederauftauchen der Photos etwas mit hinein, das weitaus schwieriger zu fassen ist: ein geheimnisvolles *je ne sais quoi*, ein 'Irgendwie', eine Bewusstseinsstörung oder -unterbrechung („sie entsinne sich nicht [...] sondern sehe sich nur“), das häufig das Sprechen über lebensgeschichtlich bedeutsame, rational schwer erklärbare Zufälle begleitet. Věra beschreibt diesen Vorgang als tranceartigen Automatismus, bei dem das Subjekt der Handlung sich gleichsam registrierend beobachtet, aber nicht selbsttätig agiert. Mehr als diese Wahrnehmung und dieses Körpergefühl einer Lücke gibt es nicht; keinerlei Verstehenshilfe, weder von der Person, die sie erlebt hat, noch vom Ich-Erzähler, noch auch von Austerlitz, für den das doch ein lebensgeschichtlich prägnantes Ereignis ist.

Das erste photographische Fundstück (Abb. 5) zeigt ein Bühnenbild, auf dem Věra zunächst die Eltern von Austerlitz zu erkennen meint, was sie dann aber schnell verwirft. Woran sich eine Meditation über Photographien anschließt:

Es vergingen Minuten, sagte Austerlitz, [...] bis ich Věra weitersprechen hörte von dem Unergründlichen, das solchen aus der Vergangenheit aufgetauchten Photographien zu eigen sei. Man habe den Eindruck, sagte sie, es rühre sich etwas in

²² In dem Romanfragment *Louis Lambert*; cf. Hubertus von Amelunxen, „Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie“, in: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, ed. Peter V. Zima, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1995, p. 209-231, 225 und *id.*, „Die Erfindung der Photographie aus dem Geiste des Äthers. Zu *Louis Lambert* von Balzac“, in: *Appareils et machines à représentation*, ed. Charles Grivel, Univ. Mannheim, Mana 8, 1988, p. 35-50.

ihnen, als vernehme man kleine Verzweiflungsseufzer, *gémissements de désespoir*, so sagte sie, sagte Austerlitz, als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns, daran, wie wir, die Überlebenden, und diejenigen, die nicht mehr unter uns weilen, vordem gewesen sind. (p. 265-266.)

Hier wird keine explizite oder implizite ästhetische oder rezeptionsästhetische Theorie entworfen; mit dem Stichwort der 'Meditation' wird vielmehr ein prärationaler Zwischenbereich zu fassen gesucht, in dem etwas zwischen dem Fundstück und dem Betrachter geschieht.

Ich glaube, dass die Schwarzweissphotographie bzw. die Grauzonen [...] genau dieses Territorium bedeuten, das zwischen dem Tod und dem Leben liegt. In der archaischen Phantasie war es ja in der Regel so, dass es also nicht nur das Leben gab und dann den Tod, wie wir das heute vermuten, sondern dass es dazwischen das riesige Niemandsland gab, wo die Leute dauernd herumwanderten [...]. Es gibt immer solche [besonderen Photos. U.R.], die man einfach nicht los wird. Ich hab' zum Beispiel vor mehreren Jahren eine [!] auf einen etwa DIN-A-4-grossen Karton aufgezugene Photo von zwei Menschen gefunden, die auf einer Bühne stehen. Und zwar stehen sie linksseitig auf dem Bild. Die Bühne hat einen rückwärtigen Prospekt, auf dem eine sehr naiv gemalte Alpenlandschaft dargestellt ist, wo so eine Art Gletscher durch einen Wald herunterkommt auf die Bühne. Die beiden Herrschaften, ein Herr und eine Dame, sind in Winterkleidung. Möglicherweise der Impresario und seine Frau, möglicherweise zwei Darsteller von diesem Stück, man weiss es nicht.

Das ist eines der Bilder, an das ich sehr häufig denken muss und das mich die ganze Zeit verfolgt. Mit dieser Photographie möchte ich etwas machen. So ein Bild ist etwas, was auf dem Fussboden liegt und Staub akkumuliert, wissen Sie, wo sich diese Wirbel des Staubs verfangen, es wird dann ein immer grösserer Knäuel. Schliesslich kann man dann Fäden rausziehen. So ungefähr ist das.²³

Dieses Bild, das Sebald schließlich in *Austerlitz* hat wiederkehren lassen, entfaltet, folgt man den Worten Věras, seine Kraft weniger über das Figurativ-Bildhafte, die Ikonographie des Photos, als vielmehr über das Moment der Begegnung und die „halluzinatorische Wirkung“ (Barthes). Denn dass es sich bei dem Paar auf der Bühne nicht um Austerlitz' Eltern handelt, ändert nichts an dem Effekt des Bildes, an dem Gefühl der Emanation eines vergangenen Wirklichen in der Gegenwart, der 'Realpräsenz' von 'Zeit' womöglich.²⁴ Jedenfalls kommt es Věra, der Überlebenden, so vor, als käme aus dem Bild (in der Sprache Balzacs) ein „Verzweiflungsseufzer“. Subtil kommt hier eine Grauzone

²³ Sebald, „Aber das Geschriebene...“, p. 78.

²⁴ Wenn man das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter nicht von der Seite der Darstellung – als Allegorie – begreift, sondern als Körpererfahrung, dann hat diese Erfahrung präsentische Qualität. Das heisst, dass natürlich die 'Präsenz' der Figuren illusorisch ist, denn sie sind immer nur repräsentierte, nicht aber das Gefühl, 'Zeit' trete dem Betrachter von außen entgegen. Wie man diese Wirkmacht, also die 'visuelle Rhetorik' von Bildern wissenschaftlich erfassen kann – ob eher 'psychagogisch' oder 'demagogisch' – ist noch weitgehend unerforscht. Zu Ansätzen cf. etwa *Defining Visual Rhetorics*, ed. Charles A. Hill & Marguerite Helmers, Mahwah: LEA, 2004.

der Wahrnehmung und der Bedeutungszuschreibung ins Spiel, die Věra nur als „Eindruck“ und ganz vorsichtig in der Möglichkeitsform des Konjunktivs wiederzugeben sich getraut. In diesem unscharfen Zwischenbereich erscheint das Photo anthropomorph – mit den (psychophysischen) Ausdrucksformen des Schmerzes („Verzweiflungsseufzer“) und sogar mit einem „Gedächtnis“. Schließt man einen solchen Zwischenbereich, was ja nichts weiter heißt als eine solche Erfahrung, nicht kategorisch aus, dann kann das photographische Bild als ein Speichermedium für Erinnerung gelten, die niemandem gehört oder die namenlos geworden ist. Verortet man diese Erwägungen auf der Ebene der Rhetorik, hätten wir es mit der Andeutung einer Prosopopoeie zu tun: Das Bild des abwesenden Menschen wird lautbar wie eine anwesende, lebendige Person. So gleitet, leichtfüßig und metaleptisch, das Erzählen über die Medienschränken hinweg – unabhängig davon, ob man Věras Vermutung zustimmen will, dass ein Photo nicht nur im Kosmos der Zeichen, sondern auch im Kosmos der Kommunikation (als animiertes Gegenüber) einen Ort haben könnte.²⁵

Und das Erzählen offeriert mit dem zweiten photographischen Fundstück (*Abb. 4*) einen weiteren Denkanstoß, der in die Frage gefasst werden kann, ob nicht unser Gehirn ohnehin beständig Erlebtes, Vorgestelltes, Geträumtes durch seine mentalen Bildmontagen 'animiert' und verlebendigt? Ist nicht Věras womöglich esoterisch anmutende Meditation nur eine andere Art von Erzählung über ganz normale Vorgänge unserer Bildproduktionsstätte im Kopf? Dieses zweite Photo,²⁶ eines der wenigen, drei bzw. vier Porträts im Buch, ist ein Schlüsselbild für solche Fragen. Es legt die Fährte zur Kindheit, deren Erinnerungsspur Austerlitz verlorengegangen ist, und die er in Prag mit Hilfe von Věra stückweise wiederfindet:

das bist du, Jacquot, im Monat Feber 1939, ein halbes Jahr vor deiner Abreise aus Prag. Du durftest Agáta auf einen Maskenball begleiten im Haus eines ihrer einflußreichen Verehrer, und eigens zu diesem Anlaß wurde das schneeweiße Kostüm geschneidert für dich. Jacquot Austerlitz, paže růžové královny, steht auf der Rückseite geschrieben in der Hand deines Großvaters, der damals gerade zu Besuch gewesen ist. Das Bild lag vor mir, sagte Austerlitz, doch wagte ich nicht, es anzufassen. Andauernd kreisten die Worte paže růžové královny,

²⁵ Diese affektive Dimension verbindet das Photo mit dem Trauma. Roland Barthes hat, mit Bezug auf Walter Benjamin, diese Strukturanalogie theoretisch fundiert. Cf. dazu jetzt Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2002; Duttlinger, „Traumatic Photographs“, bezieht Baers Trauma-Theorie auf Sebald (p. 160-161).

²⁶ „The cover image is one I've had for a long time and always felt I needed to write about. It has a haunting quality that wouldn't leave me alone.“ (Sebald, „Up Against Historical Amnesia“.) Duttlinger liest in ihrem Aufsatz die Begegnung mit dem Photo eher psychologisch und durchaus plausibel im Sinne ihrer Trauma-These: „the photograph draws on another form of responsibility, namely that of remembrance, in which Austerlitz is cast as the retrospective witness of an event which, because of its traumatic nature, is recorded in the technical media but excluded from individual memory or consciousness.“ („Traumatic Photographs, p. 166).

páže růžové královny in meinem Kopf, bis mir aus der Ferne ihre Bedeutung entgegenkam und ich das lebende Tableau mit der Rosenkönigin und dem kleinen Schleppenträger zu ihrer Seite wieder sah. An mich selber in dieser Rolle aber erinnere ich mich nicht, so sehr ich mich an jenem Abend und später auch mühte. Wohl erkannte ich den ungewöhnlichen, schräg über die Stirne verlaufenden Haaransatz, doch sonst war alles in mir ausgelöscht von einem überwältigenden Gefühl von Vergangenheit. (p. 266-267)

Was erfahren wir hier über das Sichtbare, das Denotat 'kleiner Junge im Kostüm', hinaus? Da ist

- (1) der Kontext, Maskenball mit Mutter;
- (2) der Paratext, die Beschriftung in Tschechisch, einer Austerlitz fremden Sprache auf der Rückseite des Photos von der Hand des Großvaters. Die Schrift nennt den Namen der fotografierten Person und ihre Rolle als Schleppenträger (*páže* =Page) der Rosenkönigin (*růžové královny*);
- (3) die Reaktion des erwachsenen Austerlitz, seine Berührungsscheu. Es ist eine Reaktion wie beim Umgang mit dem Heiligen oder einem Tabu – als ginge es im Sinne von Roland Barthes' Photographie-Philosophie um das, was das Photo als reines Aufzeichnungsmedium verspricht, aber nicht ist, um jene geheimnisvoll-hieratische 'Wiederkehr des Vergangenen';
- (4) ein gleichsam magisches Geschehen, das von dem Bild ausgeht: die „Bedeutung“ „kommt“ dem Betrachter Austerlitz „entgegen“ und löst wie von selbst das Rätsel der Schrift. – Dieser 'entgegenkommende Sinn'²⁷ lässt, im Verbund mit Věras Geschichten,
- (5) im Kopf von Austerlitz ein mentales Erinnerungsbild entstehen, ein „lebendes Tableau“,²⁸ das sich von dem konkreten materialen Bild auf der Photographie unterscheidet.²⁹ Das nunmehr neue oder neu verfügbare Bild im Kopf enthält Teile des Kontextes (den Abend und die Mutter als Rosenkönigin).

²⁷ Cf. dazu Roland Barthes' Vorstellung vom „entgegenkommenden Sinn“ (*le sens obvie*) als das, was „einem ganz von selbst einfällt“ (*Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (1982), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 49-50).

²⁸ Das (gemalte) Bild (*tableau*) wird schon im 18. Jahrhundert von Diderot verlebendigt, wenn er es als Vorbild für die dramatische Szene aufstellt. Cf. dazu den Beitrag von Stéphane Lojkin in diesem Band. Sebalds Text hat durch das Winterbild von Lucas van Valckenborch (p. 23-24) ein Beispiel für den dramatischen Augenblick im Bild narrativ vor Augen geführt. Solcherart hat er an die durch Lessings *Laokoon* popularisierte Medienreflexion erinnert: In der Dichtung haben wir die Abfolge, das Nacheinander des Erzählens. Sebalds Erzähler macht auf diese Spannung durch die stetig wiederholte *inquit*-Formel aufmerksam und den absatzlos fließenden Text, der, wie erwähnt, durch die eingelassenen Bilder zum Innehalten zwingt. Mit dem Begriff des Tableaus wirft Sebald so an einer besonders signifikanten Schnittstelle von Bild und Text noch einmal die Frage nach der Darstellbarkeit von 'Zeit' auf.

²⁹ Cf. Roland Barthes: „In der PHOTOGRAPHIE zeigt sich die Stilllegung der ZEIT nur in einer maßlosen, monströsen Weise: die Zeit stockt (daher die Beziehung zum LEBENDEN BILD, dessen mythisches Grundmuster das Einschlafen Dornröschens ist).“ (*Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (1980), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 101.)

(6) Trotz intensiven Bemühens bleibt die Erinnerung an sich selbst als diese Gestalt (also die damalige 1. Person-Perspektive) im Dunkel des Vergessens.

(7) Der Betrachter erkennt ein signifikantes physiognomisches (indexikalische) Zeichen von sich (Haaransatz) auf dem Photo (wieder).

(8) Obwohl alles sonst von der Situation damals vergessen ist, erfasst den Betrachter ein „überwältigendes Gefühl von Vergangenheit“, ein, wie es Augustin im 11. Buch seiner *Confessiones* sagt, „*praesens de praeteritis*“. In der Wahrnehmungsintensität der Gegenwart, deren Bedingung die erzählte Erinnerung oder gehörte Geschichte ist, wird die vergangene Zeit als das einmal Gewesene 'lebendig'. 'Zeitlichkeit' ist somit Folge, nicht Bedingung dieser intensiven Erfahrung in der Gegenwart. Einerseits erscheint 'Zeit' als messbar und rationalisierbar (das Datum des Bildes, Februar 1939, lässt sich rekonstruieren), andererseits wird sie als auseinandergespannte, dezentrierte (dis-tente) Zeit oder in ihrer Kopräsenz von unterschiedlichen 'messbaren' Zeiten erfahren – unsagbar, aber zu spüren.³⁰

4. Reflexionen über die Photographie

Man kann diese Geschichte von der Begegnung mit zwei photographischen Fundstücken, wenn man den Medienaspekt im Auge hat, als ein Echo lesen auf das, was Roland Barthes in seinem Photographie-Buch in das vielzitierte Begriffspaar des „*studium*“ und „*punctum*“ gefasst hat. Das *studium* erschließt den Kontext des Bildes, seine Referentialität; es wird so für den Betrachter lesbar und beschreibbar im Hinblick auf das abgebildete Sujet. Mit dem *punctum* meint Barthes das Singuläre eines Bildes, das, was jenseits aller Codes und aller stilistischen Prägnanz den Betrachter überwältigt oder berührt, verstört oder einnimmt, eben besticht. Es ist eine Reaktion auf das „*Es-ist-so-gewesen*“,³¹ das vergangene Einmalige im photographischen Bild. Beim Erblicken – erinnert sei hier an die etymologische Verwandtschaft von Blick und Blitz, die Sebald selbst auch herstellt (p. 139) – bekommt es dieselbe Präsenz wie die gespenstische Wiederkehr eines Toten; wodurch es immer auch eine Konfrontation mit dem (eigenen) Tod ist. Sebald selbst hat der Photographie seinerseits diese Möglichkeit der Zuschreibung von Sinn zugesprochen:

I have always had a thing about photographs. The older pictures have an uncanny ability of suggesting that there is another world where the departed are. A black-and-white photograph is a document of an absence, and is almost curiously metaphysical. I have always hoarded them. They represent a sense of otherness. The figures in

³⁰ Mit dieser hier nur ganz grob anzitierten Gegenüberstellung von aristotelischer vs. augustinerischer Zeit eröffnet Paul Ricœur seine monumentale Abhandlung *Temps et récit*, 3 vols., Paris: Seuil, 1983-85.

³¹ Barthes, *Die helle Kammer*, p. 105 und 110.

photographs have muted, and they stare out at you as if they are asking for a chance to say something.³²

Vergleichbar hatte das Roland Barthes in einem Interview von 1977 formuliert:

das Foto ist ein Zeuge, aber ein Zeuge dessen, was nicht mehr ist. Selbst wenn das Subjekt noch lebt, wurde dennoch ein Moment des Subjekts fotografiert, und dieser Moment ist nicht mehr. [...] Jeder Akt der Lektüre eines Fotos, und davon gibt es Milliarden an einem Tag in der Welt, [...] ist implizit und in verdrängter Form ein Kontakt mit dem, was nicht mehr ist, das heißt mit dem Tod.³³

Jede Begegnung mit der Photographie ist eine mit dem Phänomen 'Zeit' – und zwar zum einen technisch-medial (der Film im Apparat speichert einen Moment der Wahrnehmung), zum anderen als Index von Vergangenheit. Das Bild von Austerlitz als kleiner Junge wird vor diesem Hintergrund lesbar als ein Supplement zu den Reflexionen über 'Zeit', um die es in Sebalds Text durchgängig geht, und das man in den Satz fassen kann: 'dieser kleine Junge im Prinzenkostüm, der ich war, wird einmal gestorben sein.'

Eine weitere Metareflexion ergibt sich dadurch, dass Austerlitz den ästhetikgeschichtlich so aufgeladenen Begriff des 'lebenden Tableau' (*tableau vivant*) für sein Bild im Kopf verwendet: Damit spricht er dem mentalen Bild – im Unterschied zur Photographie – das Moment der Bewegung zu, und er erinnert an sein theatrales Arrangement. Seine reaktualisierte Erinnerung setzt seine Mutter, die Rosenkönigin, in das Szenario ein und dazu sich selbst, den Schleppenträger (3. Pers.-Perspektive). So löscht er oder belässt im Verborgenen seine einstige Wahrnehmung und die eigene damalige Gegenwärtigkeit (die 1. Pers.-Perspektive). Die Erinnerung, kann das nur heißen, produziert notwendig ein anderes Bild, weil der Blick des Betrachters von damals nicht sich selbst, sondern nur seine Mutter sehen konnte. Was das Photo also nicht zeigt, ist der eigene Blick. Zwischen dem Blick auf das Bild und dem erinnerten Blick klafft ein Riss.³⁴ Insofern bilden photographisches und mentales (oder individuelles) Erinnerungsbild zwei Facetten des komplexen, uneinholbaren Phänomens 'Vergangenheit'. Was weder Photographie noch mentales Tableau zu speichern und zu 'reanimieren' vermögen, ist Austerlitz' damalige

³² W.G. Sebald, in: „The Questionable Business of Writing. In a rare interview, author, philosopher and academic W. G. Sebald talks to Toby Green about memory, modern culture and the truth of writing“, *Amazon.co.uk*, 22.3.2005, URL: www.amazon.co.uk/exec/obidos/tg/feature, am 22.3.2005, p. 5.

³³ Roland Barthes, „Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz“ (1977), in: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, ed. Herta Wolf, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, p. 82-85, 85.

³⁴ Cf. Stiegler, „Zeigen Fotografien Geschichte?“, p. 6. Ein Vergleich mit den Erinnerungstheoremen von Sigmund Freud, Henri Bergson und Maurice Halbwachs wäre in diesem Zusammenhang aufschlussreich; cf. dazu Ilka Quindeau, *Spur und Umschrift. Die konstitutive Bedeutung von Erinnerung in der Psychoanalyse*, München: Fink, 2004 (insbesondere das Kapitel „Erinnerung als Arbeit“).

Wahrnehmung von sich selbst – in eben dieser Leerstelle nistet eine weitere Facette des Phänomens 'Vergangenheit'.

Die an die Meditation über das Bild sich anschließende Sequenz, die man als unsystematische *ekphrasis* oder *descriptio* bezeichnen kann, zeigt, wie die Begegnung mit Bildern Geschichten hervorbringen kann, obwohl doch Bilder, wie Sebald sagt, ein vergangenes Geschehen sistieren. Dieses eigenartige Doppel von Auftauchen aus und Wiedereintauchen in die Zeit geht einher mit dem Studieren des Bildes, womit der Barthes'sche Schlüsselbegriff des *studium*, der Hingabe an eine Sache, das Wissenwollen des Kontextes, noch einmal aufgerufen wird: „Ich habe die Photographie“, erzählt Austerlitz,

seither noch vielmals studiert, das kahle, ebene Feld, auf dem ich stehe und von dem ich mir nicht denken kann, wo es war; die dunkel verschwommene Stelle über dem Horizont, das an seinem äußeren Rand gespensterhaft helle Kraushaar des Knaben, die Mantille über dem anscheinend angewinkelten oder, wie ich mir einmal gedacht habe, sagte Austerlitz, gebrochenen oder geschienten Arm, die sechs großen Perlmutterknöpfe, den extravaganten Hut mit der Reiherfeder und sogar die Falten der Kniestrümpfe, jede Einzelheit habe ich mit dem Vergrößerungsglas untersucht, ohne je den geringsten Anhalt zu finden. Und immer fühlte ich mich dabei durchdrungen von dem forschenden Blick des Pagen, der gekommen war, sein Teil zurückzufordern und der nun im Morgengrauen auf dem leeren Feld darauf wartete, daß ich den Handschuh aufheben und das ihm bevorstehende Unglück abwenden würde. Ich bin an jenem Abend [...] als Věra mir das Bild von dem Kinderkavalier vorlegte, nicht etwa [...] bewegt oder erschüttert gewesen, sagte Austerlitz, sondern nur sprach- und begrifflos und zu keiner Denkbewegung imstande. Auch wenn ich später an den fünfjährigen Pagen dachte, erfüllte mich nur eine blinde Panik. (267-268)

Das Studium mit der Lupe zitiert zum einen jenen Umgang mit Photos, wie er seit den ersten Daguerreotypen bis in die Zeit von Zola praktiziert wurde.³⁵ Es entspricht aber auch der besonderen Aufmerksamkeit, die Austerlitz und mit ihm sein Erzähler den Details entgegenbringt, nicht zuletzt, weil sie die Möglichkeit zu weiteren Geschichten ins Spiel bringen.³⁶ In diesem Falle

³⁵ Während man im 19. Jahrhundert von den sich zeigenden Details fasziniert war, entdeckte das 20. Jahrhundert die Illusion: „Doch leider ist mein Forschen umsonst, ich entdecke nichts: was ich vergrößere, ist nur das Korn des Papiers: ich löse das Bild auf, und zurück bleibt allein der Stoff; vergrößere ich aber nicht und begnüge mich mit der eingehenden Betrachtung, so erfahre ich nicht mehr als das, was ich schon lange, seit dem ersten Blick darauf, gewußt habe: daß es tatsächlich so gewesen ist: die Prozedur hat zu nichts geführt.“ (Barthes, *Die helle Kammer*, p. 111.)

³⁶ Sollte der Arm des Knaben gebrochen sein, gäbe es eine Strukturanalogie zu jener Verletzungsgeschichte, die Austerlitz, bezeichnenderweise im Anschluss an Gedanken zum besonderen 'Augenblick' beim Entwickeln von Photos erzählt, „in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht“: Die anrührende Geschichte von der weißen Briefftaube, die sein Freund Gerald besaß, die einmal „weit über die Zeit hinaus ausgeblieben“ war und die endlich „zu Fuß über die Kiesbahn der Einfahrt heraus, mit einem angebrochenen Flügel“ nach Hause zurückkam.“ (p. 117-118)

erbringt sein genaues Studium keine weiteren Informationen. Aber das *punctum*, der Sog des Photos, wird wirkmächtig und verwandelt das Bild in eine dramatische Szene. Der Blick verkehrt sich, der Betrachter fühlt sich vom Blick des Knaben 'durchdrungen'; mehr noch, Austerlitz bezieht aus diesem Blick ein Wissen, was dieser Blick 'sagt'. So erscheint der Knabe wie ein Phantom, das an sich selbst als Erwachsener drei Botschaften richtet: 1. Er fordert seinen Teil zurück, 2. er erwartet, dass Austerlitz den Handschuh aufhebt, 3. er verlangt von ihm Schutz und Rettung vor dem bevorstehenden Unglück. Es findet hier eine schwer erträgliche (Selbst-)Provokation statt, in der Wut und Ohnmacht verschränkt sind. Ein Kind kehrt die Hierarchie um und fordert von dem erwachsenen Mann einen Pagendienst. Gleichzeitig beruft es sich auf eine soziale Ordnung, wenn es vom Erwachsenen verlangt, dass er ihn vor der Katastrophe beschützt. In einer solchen Spaltung in ein (Selbst-)Bild und die eigene Person ist jede Vorstellung von Identität suspendiert.

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die drei 'klassischen' Zeiteinheiten schießen in dieser prekären liminalen Situation zusammen. Wie im Traum, im Wahn oder in der Phantasmagorie ist es eine Szene der Wiederkunft von Vergangenheit und der Rückprojektion von Gegenwart in die Vergangenheit mit einer eingebetteten Erwartung für die Zukunft. Diese zeitkomprimierende Synchronie entzieht sich der Messbarkeit, ist jedoch bezeugt durch ihre Wirkung in der Intensität des Gefühls.³⁷

Im Referenzraum der Theoriesgeschichte der Photographie, so scheint es, findet Sebald, darin seinem Verknüpfungskünstler Austerlitz nicht unähnlich, Nuklei für neue Geschichten. Hier gerät Austerlitz' Erzählung von der Konfrontation mit seinem Bild zur Parabel von der geheimnisvollen Kontaktaufnahme mit der eigenen, traumatisch verschütteten Vergangenheit, jenes „unbewußt durchwirkten Raums“.

³⁷ Wollte man auch hier eine photographietheoretische Reflexion am Werk sehen, so ließe sich an eine viel zitierte Passage von Walter Benjamin erinnern: „Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung eines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in einem solchen Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heute so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können. Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“ (Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, p. 45-64, 50.) In den Worten des Photographen Karl Albert Dauthendey, dem Vater des Dichters, zeigt Benjamin den auratischen Effekt der Daguerreotypie: „Man scheute sich vor der Deutlichkeit der Menschen und glaubte, daß die kleinen winzigen Gesichter der Personen, die auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten, so verblüffend wirkte die ungewohnte Deutlichkeit [...] der ersten Daguerreotypbilder auf jeden.“ (*ibid.*, p. 51).

Der Handschuh ist ein Requisit, das auf dem Photo nicht vorkommt. Er gehört zum „lebenden Tableau“ hier nicht der Imagination, sondern dessen, was sich selbsttätig zwischen Bildfigur und Betrachter einstellt und offenbar mit ihrer gemeinsamen Geschichte zu tun hat.³⁸ Wobei die Kommunikation und Interaktion in mehrfacher Hinsicht unmöglich ist. Der metaleptisch Zeit und Handlungsraum überschreitende Appell des Knaben ist nicht erfüllbar: er fordert Austerlitz auf, den Handschuh, das unsichtbare Ding, aufzuheben – eine symbolische Handlung der Herausforderung und Provokation, die die Hierarchie (Erwachsener vs. Kind/Page) und die Logik der Opsis (sichtbar vs. unsichtbar) verkehrt. Und zugleich bestätigt der Knabe die asymmetrische Beziehung, wenn er erwartet, dass der Erwachsene die Bedrohung des Kindes abwenden möge. Gegen jemanden und für jemanden kämpfen ist das verrückte Ansinnen im Niemandsland von Nicht-Ort und Nicht-Zeit.

Dem Appell des Bildes, der Erwartung des Knaben, der er selbst einmal war, steht Austerlitz sprach- und begriffslos gegenüber. Anders als bei Věra, als sie die Verzweiflungsseufzer der Figuren auf dem Photo wahrzunehmen glaubte, ist diese Konfrontation radikal, denn sie verläuft über eine Spaltung. Es ist die auf die Spitze getriebene Fortsetzung der Diskrepanz zwischen dem Photo, dem eigenen Blick und der unwiederbringlich verlorenen Wahrnehmung am Abend der Rosenkönigin. Entsprechend reagiert Austerlitz in dieser unmöglichen Kommunikationssituation mit „blinder Panik“,³⁹ d.h. mit einem nonverbalen Körperaffekt. Wie eine späte Variante des „Spiegelstadiums“,⁴⁰ jener Urszene, in der das Ich als ein Anderer mit sich Kontakt aufnimmt, erscheint diese sonderbare Begegnung, bei der aber hier, im Zeichen des Traumas und der Kontingenz, das Ich keine Integrationsleistung vollziehen kann. Vielmehr stürzt es in eine noch tiefere Verlorenheit. In seinem unmittelbar anschließend erzählten Traum wird der Urgrund der Depression als eine chronotopische Zwischenwelt beschrieben, in dem Austerlitz' Kontingenzerfahrung versinkt:

Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist mir immer mehr, als gebe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie

³⁸ Er entstammt dem Erfahrungsraum der Kindheit, zu dem Věra ihm wieder Zugang verschafft hat. Im gleichsam 'Sakralraum' von Otylies Handschuhgeschäft, einer Tante von Věra, lernt Austerlitz im Alter von Dreieinhalb zählen – „an einer Reihe kleiner schwarzglänzender Malachitknöpfchen [...] an eine[m] halblangen, samtenen Handschuh, der dir besonders gefiel“ (p. 234).

³⁹ Vergleichbar dem „Schock“ von Orlando bei Virginia Woolf: „For what more terrifying revelation can there be than that it is the present moment? That we survive the shock at all is only possible because the past shelters us on one side and the future on another.“ (*Orlando. A Biography* (1928), Harmondsworth: Penguin, 1967, p. 211). Austerlitz' Schutzwälle sind allerdings nicht „sheltering“, sondern äußerst fragil.

⁴⁰ Cf. Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: *Schriften I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 61-70.

ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten [...] hin und her gehen können [...]. Soweit ich zurückblicken kann, sagte Austerlitz, 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 mich der Blick des Pagen der Rosenkönigin durchdrang. (p. 269)