

Edit Kovács (Debrecen)

Halbdunkel.

Zum Beschriften und Lesen von Fotografien in W.G. Sebalds Roman *Austerlitz*

„Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß. Nicht umsonst hat man die Aufnahmen von Atget mit denen eines Tatorts verglichen. Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort? nicht jeder ihrer Passanten ein Täter? Hat nicht der Photograph – Nachfahr der Augurn und der Haruspexe – die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen?“¹ In seinem 1931 erschienenen Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* zeigt Walter Benjamin dem Fotografen der Zukunft den Ausweg aus dem Ungefähren, ja mehr noch, er schreibt ihm „die Beschriftung“ als Zukunft vor, worunter natürlich alles andere als Bildunterschriften zu verstehen sind. Worin unterscheidet sich aber ein beschriftetes Foto von einem unbeschrifteten? Benjamins Formulierung von der Beschriftung als vom „wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme“² ließe vermuten, dass diese Qualität in der Aufnahme selbst zu entstehen hat, gleichzeitig verschiebt sich aber sein Diskurs auch zum Lesen hin, wenn er den Fotografen, „der seine eigenen Bilder nicht lesen kann“, als „Analphabeten“ bezeichnet.³ Das Imperativische der Formulierung gilt also sowohl dem Fotografen, als auch dem Betrachter, der mit dem Lesen anzufangen hat.

Warum ist aber plötzlich und ohne Überleitung die Rede vom Tatort? „Nicht umsonst“? Diese Lücke diskursiv zu füllen, hieße nicht unbedingt, Benjamin prophetische Gaben zuzuschreiben, die ihm ein Wissen im Voraus darüber ermöglichten, dass ein großer Teil der Fotografien nach dem Zweiten Weltkrieg

¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, Bd. II.1, S. 385.

² Ebd.

³ Ebd.

als Erzählungen vom Leiden, von Mord, Vernichtung, Opfern und Tätern lesbar wurde, und dass ein noch größerer Teil der Literatur sich nicht mehr lösen können von den Erfahrungen mit Bildern aus dieser Zeit. Wovon Benjamin spricht, ist vielleicht das Gekennzeichnethsein von Gesichtern, Landschaften, Gegenständen und Straßen durch die Geschichte, unabhängig davon, in welcher historischen Zeit wir leben.

WG. Sebald ist derjenige deutschsprachige Schriftsteller, der in der Beschriftung und im Lesen von Fotografien – auf den ersten Blick – Benjamins Aufruf wohl am unmittelbarsten und konsequentesten, man könnte sagen, am ehesten wörtlich, gefolgt ist. Er spricht in einem Radiointerview über ein Kinderfoto von André Kertész. Das Bild habe „etwas besonders Sprechendes“, man habe den „Eindruck, dass der Knabe eine Antwort verlangt“, als würden die Menschen auf den Fotos „eine Erklärung verlangen für das ihnen angetane Unrecht.“⁴ Auffallend auch hier der Sprung, den die Rede über dieses Foto von einem lieblichen und scheinbar heiteren Schuljungen plötzlich zum Stichwort „Unrecht“ vollzieht. Umso mehr, da sich Sebald auf die Besprechung dieser Aufnahme bei Roland Barthes bezieht, die nichts von einem möglichen Unrecht andeutet. Was aber Barthes dort zur Sprache bringt, ist auf eine andere Weise bedeutsam für Sebalds Schreiben: Das bekannte Datum der Aufnahme rege den Betrachter zum Spekulieren an, ob dieser Junge vielleicht noch leben könnte, „aber wo?, und wie? welch ein Roman!“⁵ Der epische Appell, der von den Fotos ausgeht, resultiert nach Sebald daraus, dass die Bilder etwas Reales zeigen, sie haben ihren „realen Nucleus“, aber „um diesen Nucleus herum einen riesigen Hof von Nichts“⁶. Und dieser Hof ist es, der mit Fiktionen, Spekulationen, Geschichten aufgefüllt werden will.

WG. Sebalds Roman *Austerlitz*⁷ verfolgt die Rekonstruktion der Lebensgeschichte eines Juden, der als Fünfjähriger mit einem der in letzter Minute organisierten Kindertransporte aus Prag nach England entkommt und bei einem Pastorenehepaar als deren eigenes Kind unter dem Namen Dafydd Elias aufwächst. Austerlitz, der sehr bald auch die Erinnerung an seine tschechische Mut-

⁴ Scholz, Christian: Der Schriftsteller und die Fotografie. Manuskript des Radio-Features, Erstsendung am 16.2.1999 im WDR, Köln. Zit. n. Weber, Markus R.: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in WG. Sebalds Werken. In: WG. Sebald. text+kritik 158, April 2003, S. 63-74, hier S. 66.

⁵ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 95.

⁶ Scholz, Der Schriftsteller und die Fotografie, S. 3. Zit. n. Boehncke, Heiner: Clair obscure. WG. Sebalds Bilder. In: WG. Sebald. text+kritik 158, S. 43-61, hier S. 52.

⁷ Sebald, WG.: *Austerlitz*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2003. Im Weiteren weisen die in Klammern stehenden Seitenzahlen auf diese Ausgabe hin.

tersprache verliert, kämpft von Anfang an mit dem Gefühl der Nichtzugehörigkeit und Gespensterhaftigkeit, ohne dafür eine Erklärung finden zu können. Der Erzähler, der Austerlitz in seinen mittleren Jahren trifft, gerade, als diesem seine eigene Geschichte aufzugehen beginnt, zeichnet seine wenigen, aber sehr langen und sich über die Jahrzehnte hinziehenden Gespräche mit ihm auf und verfolgt auf diese Weise den schmerzlichen Prozess, in dessen Verlauf Austerlitz Schritt für Schritt zu seiner Herkunft zurückfindet und das Schicksal der Familie aufdeckt. Im Laufe der letzten Gespräche überlässt er dem Erzähler seine Sammlung von Fotografien verschiedenster Art.

Sebalds Buch enthält zahlreiche Fotografien und Abbildungen. Dieser etwas unbeholfene Satz resultiert aus der Schwierigkeit, den Status der Bilder in diesem Buch mit einer ersten, einleitenden Charakterisierung zu bestimmen. Denn in jeder möglichen Formulierung, etwa wenn man behaupten würde, die Geschichte von Austerlitz werde durch Fotos „begleitet“, „veranschaulicht“, „dokumentiert“, „beglaubigt“, „erweitert“, „geöffnet“ oder gar „illustriert“, steckt ein mögliches Unrecht, das man dem Autor antun könnte. Das Verhältnis der Bilder zu der erzählten Geschichte variiert je nach gewähltem Standpunkt, Interessen und Bedürfnissen des Lesers, und man könnte hinzusetzen, je nach theoretischen Vorannahmen des ‚professionellen‘ Lesers. Und selbst wenn man sich in dieser Frage festlegen wollte, bliebe noch die Schwierigkeit, die dadurch entsteht, dass man sich über die Herkunft der einzelnen Bilder nie im Klaren sein kann. Es ist zwar möglich, eine Grenze etwa auf Seite 80 des Buches zu ziehen, davor sind die Abbildungen eher den Reisen des Erzählers zuzuordnen, und danach stehen sie eher im Zusammenhang mit der Geschichte von Austerlitz. Aber bei den letzteren kann man nicht immer genau wissen, ob es sich bei ihnen um Aufnahmen oder Sammelstücke des Erzählers oder von Austerlitz handelt, ob ihre fiktive Entstehungszeit und ihr Fund in die erzählte Zeit des Romans fällt oder ob sie nicht vielmehr nachträglich vom Erzähler angefertigt und zusammengetragen werden. Und so kann man selbst darüber keine Vermutungen anstellen, ob sie in der fiktionalen Welt einer bestimmten Intention des Erzählers folgen oder vielmehr dem Prinzip des Zufalls untergeordnet sind. Diese durch Unbestimmtheit entstehende Spannung wird durch den Umstand erhöht, dass sichtbare, abgedruckte Fotografien ja niemals in einer fiktionalen Welt entstehen können. Die Formulierung von der „fiktiven Entstehungszeit“ deutet also die irritierende Inkompatibilität zwischen fiktionaler Geschichte und realen Fotos an.

Die Rede beider Figuren, des Erzählers und der zitierten Titelfigur, lässt sich gleichermaßen als fotografischer Diskurs lesen. Jede Reflexion über Wahrnehmung, Erinnerung, Aufklärung, Deutlichkeit oder Verdunkelung, jede Beschreibung von Witterungsverhältnissen, Gemütszuständen, Krankheiten und überhaupt jede Nacherzählung einer Szene ist einer Metaphorik der Lichtverhältnisse untergeordnet. Das Gedächtnis selbst, die Grundlage erinnernden und bewältigenden Erzählens wird als ein fotografisches gesetzt und hat somit der Bildlich-

keit der Sprache dieser beiden Figuren einen *imaginären* Ursprung verliehen. Austerlitz sagt, an der fotografischen Arbeit habe ihn stets der Augenblick fasziniert, „in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie die Erinnerungen, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt“ (117).

Der Anfang des Romans wird von einem Halbdunkel beherrscht, der sich dann auf die ganze Erzählung ausbreitet, hier wird schon jenes Halbdunkel vorweggenommen, mit dem der Mensch, der seine eigene Vergangenheit aufdecken will, im Verlauf der Geschichte zu kämpfen hat. Dieser Auftakt des Romans beschreibt einen Besuch des Erzählers im Nocturama, dem Haus der Nachttiere im Tiergarten, und hier finden sich auch die ersten vier Fotografien, die Augenpaare von Nachttieren und Menschen (einen Ausschnitt aus einem fotorealistischen Gemälde des Malers Jan Petert Tripp⁸ sowie Wittgensteins Augen) zeigen. Der Zusammenhang wird eindeutig hergestellt: Die Tiere hätten „auffallend große Augen“ gehabt und „jenen unverwandt forschenden Blick, wie man ihn findet bei bestimmten Malern und Philosophen, die vermittels der reinen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt.“ (11) Diese ersten vier Abbildungen ergeben also bereits eine Erklärung dafür, warum den Fotos im Buch niemals bloß eine illustrative, veranschaulichende oder beglaubigende Funktion zukommt. Was sie, *als Fotografien*, zum wesentlicheren Bestandteil des Romans macht, ist vielmehr ihre komplizierte Zeitstruktur. Denn sie beziehen sich auf eine Vergangenheit, indem sie einerseits davon zeugen, dass das auf ihnen Abgebildete einmal wirklich „dagewesen ist“⁹, andererseits dass der Fotograf (wer auch immer er gewesen sei) bei der Anfertigung des Bildes anwesend war, wobei dieses doppelte „da“ nicht den Ort, sondern nur den Zeitpunkt bezeichnen kann. Gleichzeitig deutet in ihnen etwas auf das Zukünftige, auf das Kommende hin, das man schon bei ihrem Anblick lesen können sollte.¹⁰ Diese konkrete Stelle im Roman besagt also nicht nur, dass es eine Ähnlichkeit zwischen den Augen der Nachttiere und denen von Denkern gibt, weil beide, die Einen im wörtlichen, die Anderen (auch) im über-

⁸ Weber: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit, S. 65

⁹ Roland Barthes nennt dies die *noema* der Fotografie (Barthes: Die helle Kammer, S. 86).

¹⁰ Nach Barthes liest man auf den Fotografien gleichzeitig die Vergangenheit und die Zukunft, denn die Fotografie handle dadurch, dass sie das Abgebildete in die absolute Vergangenheit (*aoristos*) versetze, vom zukünftigen Tod (Barthes: Die helle Kammer, S. 106).

tragenen Sinne die Dunkelheit mit ihrem Blick durchdringen müssen, sondern auch, dass das große Thema dieser Geschichte der als Durchdringung der Dunkelheit verstandene Aufdeckungs- und Erinnerungsprozess sein wird (bzw. geworden ist, denn wüsste nicht der Erzähler schon im Voraus alles über den Verlauf seiner Erzählung, so würde er diese Fotografien nicht an deren Anfang setzen.)

Im Zusammenhang mit Wittgensteins Bild lässt sich diese Gleichzeitigkeit von Rückblick und Vorausdeutung in der Starre einer Fotografie im Hinblick auf ihre Funktion im Roman noch genauer fassen. Denn auf Seite 63 findet sich ein Foto von Austerlitz' Rucksack, der den Betrachter auf den Gedanken bringt, Austerlitz zeige eine verblüffende Ähnlichkeit mit der Person Ludwig Wittgensteins, sie hätten nicht nur den gleichen „entsetzten Ausdruck“ im Gesicht, sondern wiesen auch eine „gewissermaßen körperliche Verwandtschaft“ auf. „Mehr und mehr dünkt es mich darum jetzt, sobald ich irgendwo auf eine Fotografie von Wittgenstein stoße, als blicke mir Austerlitz aus ihr entgegen.“ (63f.) In Wittgensteins Augenpaar hätte man also schon den Blick von Austerlitz sehen, man hätte seine antizipierende Funktion erkennen müssen, was aber erst rückblickend, im Nachhinein möglich ist. Das Foto vom Rucksack andererseits, der „das einzige wahrhaft Zuverlässige“ in Austerlitz' Leben gewesen sei (63), unterhält eine (noch) geheime Beziehung mit dem kleinen Rucksack des fünfjährigen Jungen, der auf einem Prager Bahnhof auf die rettende, gleichzeitig seine Existenz vernichtende Reise geschickt wird. Wie Austerlitz aus der Erzählung seiner ehemaligen Kinderfrau Věra erfährt, hatte er bei seiner Abreise außer einem Köfferchen noch „in einem Rucksack etwas Proviant“ mit, „un petit sac á dos avec viatiques, sagte Austerlitz, das seien die genauen, sein ganzes späteres Leben, wie er inzwischen denke, zusammenfassenden Worte Věras gewesen“ (253). Das Schicksalhafte und Vorausdeutende gewisser Gesichtszüge und Gegenstände bzw. die sich erst in der Nacherzählung Věras und der Deutung Austerlitz' hergestellten Zusammenhänge korrespondieren also mit der Funktion der Fotografien, die, indem sie das Dagewesene in seiner Einmaligkeit zeigen, auch die Zukunft (der Erzählung) in sich bergen. Aber deutet, verborgen, nicht auch Walter Benjamin, der über die Zukunft der Fotografie spricht, diese Zeitstruktur an, wenn er den Fotografen als „Nachfahren der Auguren und Haruspexe“ bezeichnet?

Da sich dem Leser diese Zusammenhänge, von denen es zahlreiche im durchkomponierten Roman gibt, erst im Nachhinein auftun, überkommt ihn ein ungutes Gefühl, Gewissensbissen ähnlich, die man über das Versäumnis, etwas nicht rechtzeitig erkannt zu haben, empfindet. Die Feststellung, dass das frühere Ereignis, das frühere Bild schon Zeichen einer kommenden Katastrophe an sich getragen hat, lädt eine Schuld auf den Zurückblickenden. Wie man sich, im Privaten, erst zu spät vergewissern kann, dass der auf dem Foto abgebildete, einem nahe stehende Verstorbene ‚schon damals‘ deutlich vom Tod gezeichnet

war, so pflegt der Mensch als später Zeuge von geschichtlichen Ereignissen seine Blindheit zu bedauern. Es ist nicht schwer, die Wichtigkeit dieser Botschaft der Fotografien, die im Imperativ des rechtzeitigen Sehens und im melancholischen Gestus des „sowieso zu spät“ nistet, für Sebalds (wiederkehrendes) Thema, den Holocaust, zu erkennen. Die Fotografie wird in *Austerlitz* zur Metapher für die gleichzeitig analeptische und proleptische Struktur geschichtlicher Erfahrung.

Austerlitz, der sich als Gelehrter mit der Bau- und Zivilisationsgeschichte des 19. Jahrhunderts befasst und auf seinen Forschungsreisen zahlreiche Fotos, vor allem von repräsentativen Gebäuden macht, erkennt „den Ordnungszwang und den Zug ins Monumentale, der sich manifestierte in Gerichtshöfen und Strafanstalten, in Bahnhofs- und Börsengebäuden, in Opern- und Irrenhäusern und den nach rechtwinkligen Rastern angelegten Siedlungen für die Arbeiterschaft“ (52), aber die Vorzeichen, die auch seine vernichtete Existenz andeuten, sieht er trotz genauestem Studium nicht. Erst viel später, als die Verdrängung nicht mehr haltbar wird und er auf seine Reise in die Vergangenheit aufbrechen muss, kann er konstatieren: „Für mich war die Welt mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zu Ende. Darüber wagte ich mich nicht hinaus, trotzdem ja eigentlich die ganze Bau- und Zivilisationsgeschichte des bürgerlichen Zeitalters, die ich erforschte, in die Richtung der damals bereits sich abzeichnenden Katastrophe drängte“ (205). Genauso wenig kann er sich vor diesem Zeitpunkt darüber Rechenschaft ablegen, warum er als Kind am liebsten diejenige Abbildung in der Walisischen Kinderbibel mochte, die die Zeltsiedlung der Juden auf der Wanderschaft darstellt, warum er ein Foto von einem unbekanntem Mädchen behält, das in einem später überfluteten Dorf als Mitglied eines inzwischen versunkenen Volkes wohnte oder warum er, einer „Bahnhofsmanie“ (53) verfallen, mit Vorliebe Bahnhöfe fotografiert. Um Fotografien lesen zu können, müssen sie als beschriftete wahrgenommen, und das heißt auch, sie müssen von Kalkül, Intention oder Thema im engeren Sinne freigemacht werden. Benjamin schreibt: „Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heute und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es erkennen können“.¹¹

Das Schmerzliche an Austerlitz' Fotografien von Bauten ist gerade, dass dieses „Künftige“ in ihnen nichts anderes als die Ruine ist. Dies lässt sich nicht nur in einem naheliegenden Sinne des Wortes verstehen, nämlich dass jede nach dem Zweiten Weltkrieg gemachte Fotografie im Zeichen der Erinnerung an die

¹¹ Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 371.

große Zerstörung und der Vorausahnung einer jederzeit möglichen neuen steht, dass also jedes Bild von Gebäuden solche, vor dem Krieg angefertigte Fotos von inzwischen zerstörten Bauten zitiert.¹² Die Antizipation der Ruine scheint vielmehr im Wesen der Fotografie selbst zu liegen. Der Hauch von Tod auf Fotografien demonstriert auch für Sebald, „dass wir uns ständig auf dünnem Eis bewegen, dass wir jeden Augenblick wegbrechen können, dass das Ganze von einer Fragilität ist, die es einem fast nicht erlaubt von Tag zu Tag zu kommen, und dass man, im Angesicht dieser Evidenz dann eigentlich das Gefühl hat, man dürfte im Grunde immer nur still sitzen und sich nicht bewegen, damit das alles möglichst langsam vergeht“.¹³ Die Welt wird also von den Fotografen als eine immer schon in Zerstörung befindliche begriffen,¹⁴ die es zu ‚retten‘ gilt. Auf diese Weise sammeln sie (im doppelten Sinne des Fragments und der Ruine) Bruchstücke einer Wirklichkeit, aus denen dann Geschichte gemacht wird; in einer Welt als archäologischer Ausgrabung erfüllen sie die Aufgabe des rettenden Sammlers.¹⁵ Sebald, Fotograf und Sammler (wie Benjamin), wird von einer Leidenschaft angetrieben, die einerseits eng mit der Gegenwart verbunden ist, andererseits aber von einer besonderen Sensibilität für Vergangenes zeugt, aus dem Geschichten und Geschichte (wieder)aufgebaut werden.¹⁶ Freilich nur *als* Ruinen.

Von einer Beschäftigung mit der Ruine in Sebalds Roman zeugt nicht bloß Austerlitz' Feststellung, in den von ihm fotografierten Gebäuden wären schon die Vorzeichen der Katastrophe zu lesen gewesen (205) und dass bei der Betrachtung überdimensionierter Bauwerke das Staunen „bereits eine Vorform des Entsetzens“ sei, weil sie „den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen“ (32). Viel-

¹² Und dieser Zitatcharakter wird erst nachträglich manifest, etwa bei Aufnahmen von den Twin Towers von New York.

¹³ Scholz: Der Schriftsteller und die Fotografie, S. 21f. Zit. n. Boehncke: *Clair obscure*. W.G. Sebalds Bilder, S. 54.

¹⁴ So auch Susan Sontag: *Objekte der Melancholie*. In: Dies.: *Über Photographie*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1980, S. 53-84, hier S. 77f.

¹⁵ Ebd., S. 78f. Sontag vergleicht diese Tätigkeit mit den künstlerischen Arbeiten von Kurt Schwitters (und unter den Neuere von Bruce Conner und Ed Kienholz), die aus Bruchstücken und Abfall Collagen gemacht haben. Sie nennt Fotografien surrealistische Montageakte und die Fotografie selbst surrealistische Geschichtsverkürzung (Sontag: *Objekte der Melancholie*, S. 70).

¹⁶ Sebald sagt, er 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.“ *Wildes Denken*. W.G. Sebald im Gespräch mit Sigrid Löffler. In: *profil*, 19.4.1993, S. 106.

mehr muss er sein eigenes Leben als ein ruiniertes wahrnehmen, ohne zunächst zu wissen, mit welchen Schauplätzen als Ruinen es verbunden ist.

Seine Aufdeckungsreise führt ihn dann nach Theresienstadt, wohin seine Mutter im Dezember 1942 aus Prag deportiert worden ist. Die Fotografien, die er dort macht, zeigen das verwahrloste, mit Gras und Gebüsch überwachsene Glacis der Festung von Terezín, leere Straßen einer verkommenen, trostlosen Stadt, zugenagelte, abweisende Türen und Tore sowie die Schaufenster einer riesigen Antiquitätenhandlung (273-284). Das sind gleichzeitig die einzigen Fotos von Orten in diesem Buch, die im Zusammenhang mit Austerlitz' Leben als Tatorte im engeren Sinne zu bezeichnen sind. Auffallend ist jedoch, dass sie gerade den versperrten Zugang des Betrachters zu dem Inneren signalisieren, welches das eigentlich Zu-Sehende, Zu-Verstehende, die Teilhabe am Vergangenen wäre. Aber selbst wenn ihm der Zugang nicht durch Außenflächen versperrt wäre, auf denen er „schwach und kaum kenntlich [s]ein eigenes Schattenbild wahrnehmen“ kann (285), würde er drinnen, so erahnt er es in einem Traum, nichts als Räume, von Spinnengewebe „ausgefüllt, von den Fußböden bis hinauf an die Decken“, sehen (280). Die Fotografien als Abbildungen der Tatorte korrespondieren hier wieder in besonderer Weise mit der Unzugänglichkeit der Vergangenheit, und nicht bloß deswegen, weil sie Hindernisse zeigen. Auf diesen Fotos sind nämlich Orte abgebildet, die nur noch die Ruinen der ehemaligen Tatorte sind, wie auch ehemalige Tatorte nur ruinenhaft auf die Tat selbst verweisen. Kein noch so ‚frischer‘ Tatort kann das verübte Verbrechen präsent machen, er kann sich darauf höchstens als auf etwas endgültig Vergangenes beziehen. Die Fotografien von Austerlitz sind also durch eine dreifache Vermittlung bis zur Unkenntlichkeit entstellt, sie können nur noch zeigen, dass die Vergangenheit der Vergangenheit nun vergangen ist. Diese dreifache Vermittlung in den Fotografien entspricht auch der Erfahrung des Lesers, der von einem Erzähler erfährt, was Austerlitz im Laufe seiner Rekonstruktion der Geschichte von Dritten mitgeteilt wird. Es legt sich freilich der gleiche Schmerz der Unzugänglichkeit auf alle anderen Abbildungen in diesem Buch: auf das Foto, das die Blumenwiese mit „schattenreichen Anemonen“ (240) in einem Prager Park zeigt, wo Austerlitz als Kind lange Spaziergänge mit seiner Kinderfrau machte oder das Bild des Treppenhauses im ehemaligen Wohnhaus der Familie (222), und am deutlichsten vielleicht die Fotografien von bereits gesperrten Londoner Friedhöfen: Auf diesen Bildern sind Grabsteinruinen (328f., 415) zu sehen, die an längst Verstorbene erinnern sollten.

Es gibt zwei Fotos in diesem Buch, die am unmittelbarsten mit Austerlitz' Lebensgeschichte verbunden sind und von denen man annehmen müsste, dass er bei deren Betrachtung in die nächste Nähe dessen kommt, was und wie ‚es‘ war. Eines von den beiden ist sein eigenes Kindheitsfoto (266), auf dem er in einem „extravaganten“ Kostüm (des Pagen der Rosenkönigin) auf einem kahlen, ebenen Feld steht („von dem ich mir nicht denken kann, wo es war“, 267). Er erkennt

nur seinen schrägen Haaransatz wieder, „doch sonst war alles in mir ausgelöscht von einem überwältigenden Gefühl der Vergangenheit“ (267). „Ich bin [...] nicht etwa, wie man annehmen müßte, bewegt oder erschüttert gewesen, sondern nur sprach- und begriffslos und zu keiner Denkbewegung imstande. Auch wenn ich später an den fünfjährigen Pagen dachte, erfüllte mich nur eine blinde Panik.“ (268) Das Fazit dieses Bildes, genauso wie das der bereits beschriebenen, besteht also in der Tautologie vom Vergangensein der Vergangenheit, von der sich nichts weiter denken, sagen oder schreiben lässt. Das Foto bildet zwar Austerlitz ab, aber es ermöglicht ihm kein Wissen darüber, „wer oder was [er] war“ (269). Die zweite Fotografie zeigt seine Mutter als junge Schauspielerin.¹⁷ Eigentümlich ist, dass Austerlitz, der zuerst alles darauf setzt, sich den in Theresienstadt gedrehten pseudodokumentarischen Propagandafilm *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* zu beschaffen, um darin nach einem Bild seiner Mutter zu suchen (und es nicht zu finden), das ersehnte und erst nach langer Suche im Prager Theaterarchiv gefundene Bild, ohne weiteren Kommentar, dem Erzähler „zum Andenken“ (361) überreicht. Dies ist gleichzeitig das einzige Foto im Buch, worauf keine Reflexionen folgen, nur ein stummer Gedankenstrich weist auf die gleiche Erstarrung des Denkens wie beim Kindheitsfoto.

Diese Fotografien (und wohl die meisten anderen) in *Austerlitz* sprechen von einer Erfahrung, die auch Roland Barthes, ausgehend von der Registrierung beklemmender Gefühle beim Betrachten eines Fotos von seiner verstorbenen Mutter, beschreibt. Barthes bezeichnet das Foto zwar als das gelungenste im dem Sinne, dass es das Wesen seiner Mutter für ihn wiedergibt und er kann auch vieles über ihre Beziehung zueinander und seine eigene zum Tod „lesen“,¹⁸ trotzdem muss er feststellen, dass ihm das Bild in keiner Weise dazu verhilft, den Schmerz zu „transformieren“, in Trauer umzuwandeln, das Leid in Worte zu fassen und in eine wie auch immer verstandene Kultur zu integrieren. Deswegen, folgert er, ermögliche kein Foto eine Katharsis, kein Foto könne er „lesen“.¹⁹ Sebald, der ja Barthes' Schrift über die Fotografie kennt, könnte diese Erkenntnis, oder dieses Verständnis von der Unlesbarkeit der Fotografien bei der Konzipierung seines Romans vor Augen gehabt haben. Aber wie könnte der Widerspruch zwischen den zwei Formulierungen von Barthes über Lesen-Können und Nicht-Lesen-Können aufgehoben werden? Und wenn Sebald sich vermutlich Barthes' Ansichten zu eigen macht, heißt das dann implizit, Benjamins Forde-

¹⁷ Bei beiden Fotos fällt die Theatermetaphorik auf, die noch einmal, anders, bekräftigt, dass die Rolle, in der man gewissermaßen immer auf einem Foto abgebildet ist, mit dem einmaligen, unwiederbringlichen Sosein eines Menschen einhergeht.

¹⁸ Barthes: *Die helle Kammer*, S. 82.

¹⁹ Ebd., S. 101.

rung und Versprechen von der Beschriftung und der Lesbarkeit abzuweisen und als nicht einlösbar zu erkennen?

Das Nachdenken über den scheinbaren Widerspruch bei Barthes könnte auf die zweite Frage eine Antwort liefern und etwas Genaueres über die Konzeption der Fotografie in *Austerlitz* vermitteln. Barthes unterscheidet wohl implizit zwischen zwei Arten des Lesens, nämlich erstens als einem Akt, der dem epischen Appell der Fotografien folgt. Dieser Appell ruft zum Nachdenken, Spekulieren und Erzählen auf, zur Herstellung von Zusammenhängen, zur Konstruktion des vormals Gewesenen. Lesen in diesem Sinne hieße die Fotografien selbst zu beschriften. Zweitens, und im Gegensatz zum Ersteren, wäre das Lesen ein unmittelbarer Zugang zu etwas, das die Katharsis, die Trauer, die ‚Bewältigung‘ ermöglicht. Der ‚Chock‘, der nach Benjamin ‚im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt‘ und den es zu überwinden gilt, ist für Barthes nicht zu überwinden. Sebald, der nach eigener Auskunft²⁰ ‚in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen‘, die Fotografien also selbst beschriftet, um eine durchkomponierte fiktionale Geschichte um sie herum zu schreiben, die aber gerade durch die Präsenz der Fotos in die Nähe eines Dokuments rücken soll, ruft gleichzeitig die selben Fotos gegen seine Fiktion als Kronzeugen des unmöglichen Zugangs zu dem an, wovon die Geschichte des *Austerlitz* und die Geschichte von Austerlitz handeln: dem Leid des Einzelnen. Die Hauptfigur überwindet zwar seine eigene Verdrängung und deckt seine Lebensgeschichte auf, um sich aus der Gespensterhaftigkeit zu befreien, aber alles, was er erfährt, lässt sich nur zu eben dieser *Geschichte* zusammensetzen, die ihn wiederum notwendigerweise verdrängen muss. Das sich über die ganze Erzählung ausbreitende Halbdunkel bezeichnet also Lichtverhältnisse, bei denen es sich gleichzeitig lesen und nicht lesen lässt, und dieses Dazwischen ist auch der Grund dafür, weshalb die Melancholiker²¹ Austerlitz und Sebald im Fotografieren ihre ureigenste Tätigkeit erkennen.

²⁰ Siehe Fußnote 16.

²¹ Siehe auch Sebald, W.G.: *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995