

ZUSAMMENFASSENDE VERGLEICH DER AUTOREN

Brinkmann und Sebald

Figuren des Fotografen

Anders als bei Alexander Kluge besitzen Rolf Dieter Brinkmanns und W.G. Sebalds literarische Texte einen Ich-Erzähler – einen Ich-Erzähler, der fotografiert. Die Charakteristika dieses erzählenden Fotografen bzw. fotografierenden Erzählers stellen bei beiden Autoren Variationen der vier Figuren des Fotografen dar, die Siegfried Kracauer in seiner »Theorie des Films« und in »Geschichte – Vor den letzten Dingen« beschrieben hat – das Medium der Fotografie schreibt sich in die Poetologie des Textes ein.

Zum einen gleicht für Kracauer der Blick des Fotografen dem des *Fremden*. Kracauer bezieht sich hier auf eine Stelle aus Marcel Prousts »Die Welt der Guermantes«, in der der Ich-Erzähler nach langer Abwesenheit auf seine geliebte Großmutter trifft. »Auf ganz automatische Weise« kommt bei dieser Wiederbegegnung in den Augen des Erzählers »eine Photographie« zustande: Für einen kurzen Moment befindet er sich außerhalb des gewohnten Alltags-Zusammenhangs und sieht, gefühlsmäßig abgelöst und deshalb quasi fotografisch, »eine von der Last der Jahre gebeugte Frau', auf dem Kanapee sitzend, die keinerlei Ähnlichkeit mit dem Bild aufweist, das er sich von ihr in seiner Seele mit Liebe gebildet hatte«.¹ In Kracauers letztem Buch »Geschichte« erfährt diese Figur, die bei Proust »Beobachter« und »Fremder« genannt wird, eine Steigerung: Sie wird zum »Exilierten«, der seinen fotografischen und daher im gleichen Maße genauen wie neutralen Blick dem Umstand verdankt, daß er aufgehört hat »anzuhören«.

»Wo lebt er dann? Im fast vollkommenen Vakuum der Exterritorialität, dem wahren Niemandsland, das Marcel beim ersten Anblick seiner Großmutter betrat. So mag er seine frühere Existenzweise mit den Augen dessen ansehen, »der nicht mehr zum Haus gehört.« Und er ist genauso frei, aus der Kultur, die seine eigene war, auszutreten, wie genügend ungebunden, in die ausländische jenes Volkes einzutreten, in dessen Mitte er lebt.«²

Ob er nun wie Brinkmann durch Rom (»Rom, Blicke«), Köln und Longkamp (»Erkundigungen«), Austin/Texas (»Westwärts 1 & 2«) und eine ortlose Medienwelt (»Schnitte«) streift oder sich, wie Sebalds Erzähler, als gebürtiger Deutscher von seiner Wahlheimat Norwich nach Italien (»All'estero«), die USA (»Ambros Adelwarth«), die ostenglische Küste (»Die Ringe des Sa-

1 S. Kracauer: Geschichte, S. 84

2 Ebd., S. 85

turn«), Belgien (»Austerlitz«) und zurück ins Allgäu (»Il Ritorno in Patria«, »Paul Bereyter«) auf den Weg macht – die Wahrnehmung des Fremden ist dabei die des *Melancholikers*, liegt doch auch dieser laut Kracauer eine ähnliche Erfahrung der »Selbstentfremdung« zugrunde wie der des Fremden. Die Folge ist erneut die Schärfung des Blicks auf die Umwelt: »Der Niedergeschlagene« identifiziert sich gerade aufgrund seines seelischen Zustands »mit einer Vielzahl von Objekten«, ja, er strebe »unwillkürlich danach, sich an die zufälligen Erscheinungen in seiner Umwelt zu verlieren«.³ Die »elegischen Gegenstände«, denen seine Aufmerksamkeit gilt, begründen dabei teilweise seine Niedergeschlagenheit. Auf den Abbildungen in ihren Texten gilt somit das Hauptinteresse Brinkmanns wie Sebalds, die beide durchgehend ihre marode psychische Verfassung hervorheben, dem allgemeinen Verfallsprozeß, der in den menschenleeren, verdreckten, ja, ruinenhaften Städten und post-apokalyptischen Landschaften sichtbar wird, sowie, ausschließlich bei Sebald, für den das Foto zudem durch seinen *Memento-mori*-Charakter zum melancholischen Objekt *per se* wird, den katastrophalen Folgen der Weltgeschichte, den die Fotos historischer Ereignisse (z.B. DA 275 und RS 95, 118, 120, 153), von Verstorbenen und verfallenen jüdischen Friedhöfen errahnen lassen.

Sebalds Ich-Erzähler nähert sich hier der Figur des *Historikers* an, wie Kracauer ihn in »Geschichte« beschreibt. Die Vorgehensweise des Historikers vergleicht er dort mit der des Fotografen: So wie der Fotograf bei der Aufnahme – z.B. im Vergleich zur Produktion eines Gemäldes – sein Ich zurücknehme, reduziere der Historiker seine formgebenden zugunsten seiner realistischen Tendenzen, gehe ihm doch »die Freiheit des Epikers oder Dramatikers ab, sein Material nach Belieben zu ändern oder zu formen«: Einfühlung und Versenkung »in das Beweismaterial« dienen dem Fotografen wie dem Historiker ganz der »Loyalität zur Evidenz«.⁴ Den Charakter eines *Mediums* besitzt denn auch Sebalds Ich-Erzähler: Vor den Erzählungen anderer Figuren, die vom Erzähler protokolliert werden und dabei bezeichnenderweise – wie am deutlichsten in »Austerlitz« – monologische Züge tragen, rücken die Mitteilungen über die eigene Befindlichkeit und vor allem Biographie weitgehend in den Hintergrund.

Am Ende sind sowohl Brinkmanns wie auch Sebalds Ich-Erzähler als Fotografen vor allem (Augen-)Zeugen⁵ – Zeugen der Zerstörung der Welt durch das alltägliche und in den Medien allgegenwärtige Geschäft mit Geld, Sex und Tod bei Brinkmann und damit, wie bei Sebald, durch einen globalen entropischen Prozeß.

Alltägliche Avantgarden

Surrealismus

Deutlicher noch als Brinkmann steht Sebald inhaltlich und formal dem Surrealismus von allen avantgardistischen Traditionen am nächsten. So wie bei Brinkmann die Massenmedien dem Alltag surrealen Charakter verleihen, wird bei Sebald insbesondere an den Fotografien der »surreale Saum der Wirklichkeit« sichtbar (UH 152). Auf inhaltlicher Ebene erscheint die

3 S. Kracauer: Theorie des Films, S. 42

4 Ebd., S. 61

5 Ebd., S. 40

Gegenwart durch die Eigenschaft der Fotos, wie kein anderes Medium vor ihnen Erinnerungen auszulösen, ja, die Vergangenheit selbst und damit die Toten zurückzubringen, von Gespenstern bevölkert. Bedeuten doch »die Schwarzweißphotographie bzw. die Grauzonen in der Schwarzweißphotographie«, so Sebald in einem Interview, jenes »Territorium [...], das zwischen dem Tod und dem Leben liegt«. Chromatisch entspreche dieses dem riesigen Niemandsland, »wo die Leute dauernd herumwanderten und wo man nicht genau wußte, wie lang man sich dort aufhalten muß, ob das jetzt ein Purgatorium im christlichen Sinne war oder eben so eine Art Wüstenei, die man zu durchqueren hatte, bis man auf die andere Seite kam.«⁶ Vor diesem Hintergrund handelt es sich bei der Fotografie denn auch für Sebald im Grunde um nichts anderes »als die Materialisierung gespenstischer Erscheinungen vermittelt einer sehr fragwürdigen Zauberkunst«.⁷ Der Übergang zwischen Foto, Erinnerung, Einbildung, Traum und Wirklichkeit verwischt dabei zusehends – nicht nur durch das Korsakowsche Syndrom, sondern auch durch die Träume, in die manche Textstellen scheinbar nahtlos übergehen (DA 186) und die insbesondere durch ihre anachronistischen Requisiten wie Glacéhandschuhe, Kutschen, Bicyclettes (DA 179) oder Ballons (RS 28) und Figuren wie einer gefiederten Dame und einer schweigsamen Gräfin Dembowski, die ein weißes Angorakaninchen an einer Leine spazieren führt (DA 186), aus dem Traumtagebuch eines Surrealisten stammen könnten.

Formal verbindet Sebald mit Breton der Bezug auf die Methode der *bricolage*, das »wilde Denken«, das den Büchern beider Autoren zugrunde liegt und aufgrund dessen sie assoziativ zwischen den einzelnen inhaltlichen Elementen Analogien herstellen, nicht zuletzt auch mittels der in den Text montieren Abbildungen – sei es in Bretons »Nadja« der Vergleich, den Nadja zwischen Gedanken und Fontänen anstellt und der den Erzähler sowohl ein Foto eines Wasserstrahls in den Tuileries als auch auf einer Vignette aus einem Buch Berkeleys wiedergeben läßt (N 73f.); seien es bei Sebald z.B. in den »Ring des Saturn« die diversen Illustrationen der »Naturgeschichte der Zerstörung« anhand eines Fotos von toten Heringen (RS 71) und, wenig später, einer Abbildung von Ermordeten in Bergen-Belsen (RS 78).

Die Motivation für dieses »Wilde Denken«, das exemplarisch in der Gestalt des Schizophrenen verwirklicht ist – bei Breton in Nadja, bei Sebald in Ernst Herbeck – und das die Grundlage des poetologischen Verfahrens beider Autoren darstellt, bildet nun zum einen ein Moment des Protestes gegen die jeweils vorherrschende zeitgenössische Ideologie und die Propagierung des vermeintlichen Fortschritts. Denn orientiert sich nach Sebald »die technische Progression [...] teleologisch an der Katastrophe [...], bedeutet das, daß die der verwalteten Sprache diametral entgegengesetzte kreative Tendenz zur Symbolisierung und Physiognomisierung, von der die Sprache der Schizophrenen geprägt ist, den Ort unserer Hoffnung genauer bestimmt als der geordnete Diskurs« (BdU 140). Andererseits offenbart sich sowohl für die klassischen Surrealisten als auch für Sebald in der Dokumentation von Koinzidenzen und Produktion von Korrespondenzen eine höhere Ordnung, die jenseits des Verstandes und der Vernunft liegt.

6 »Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument«. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie, in: NZZ vom 26.2.2000

7 W.G. Sebald: Campo Santo, in: Ders.: Campo Santo, S. 28

Anders als bei Breton liegt dieser surrealen Ordnung der Dinge jedoch keine Verdrängung des Sexualtriebs zugrunde; das Objekt der Verdrängung, das bei Sebald in die Gegenwart zurückkehrt, ist die unheilvolle Vergangenheit seiner Protagonisten. Zum Fetisch werden die auf den Fotos abgebildeten Objekte bei Sebald in den seltensten Fällen wie in »Beyle oder das merkwürdige Faktum der Liebe«, der ersten Erzählung aus »Schwindel. Gefühle.«, der Gipsabguß der Hand der von Beyle unglücklich geliebten Métilde (SG 25) als Gegenstände des *sexuellen Begehrens*, sondern als Manifestationen des Gedächtnisses der Dinge und damit als Gegenstände des *Begehrens nach Erinnerung*. Austerlitz fotografiert nach eigener Aussage ausschließlich Objekte, nicht aber Personen (A 116f.). Dieser Unterschied zwischen dem Gegenstand der Verdrängung bei Breton und Sebald zeigt sich besonders deutlich an der vielleicht auffallendsten Analogie beider Autoren hinsichtlich ihrer fotografischen Motivik: der Montage von Augenpaaren (bei Breton N 95; bei Sebald SG 15, 87, DA 365, A 11 und die Bilder Tripps in »Unerzählt«). Bei Breton üben die »Farnaugen« Nadjas auf den Erzähler eine besondere erotische Wirkung aus (N 54f.); bei Sebald jedoch weisen die ausgeschnittenen Augenpaare des Heiligen Georg und der Jungfrau auf dem Bild Pisanellos nicht auf eine »amour fou«, sondern blicken auf das doppeldeutige »Grauen« der Geschichte, das nicht nur schwer repräsentierbar erscheint, sondern auch undurchdringlich, so daß jedwede metaphysische Erkenntnis versagt.

Wie mit Breton verbinden Sebald mit dem symbolistischen Vorläufer der Surrealisten, Georges Rodenbach, textuelle und fotografische Motive. Deren inhaltliche Motivationen unterscheiden sich freilich: In »Brügge – Tote Stadt« spiegelt sich die melancholische Stimmung des einsamen Hugues Viane in den auf den Fotos menschenleeren Straßen des stets grauen Brügges und verwandelt sich seine Wohnung in eine »Reliquiensammlung« aus fettschienen Erinnerungsgegenständen; schließlich glaubt er aufgrund von Analogien im äußeren Erscheinungsbild in Jane seiner aus dem Totenreich wiedergekehrten Frau gegenüberzustehen und beginnt eine Affäre mit ihr. All dies sind Folgen der Trauerarbeit Vianes, die vor allem dadurch erschwert wird, daß gleichzeitig sein sexuelles Begehren weiter existiert.

Eben diese Trauerarbeit gestaltet sich nun bei Sebald – beispielsweise in »Austerlitz« – ungemein schwierig, da zwar oftmals potentielle Erinnerungsgegenstände, vor allem Fotos, von den Verstorbenen vorhanden sind; durch sie stellen sich aber entweder keine oder lediglich höchst fragmentarische und dann immer noch unsichere Erinnerungen ein. Die menschenleeren Gebäude und Städte auf Sebalds schwarzweißen Abbildungen sind damit einerseits, wie bei Rodenbach, *metonymische Symbole* für die innere Verfassung der Protagonisten des Textes. So wie der Fotograf als Melancholiker eine Affinität für »elegische Objekte« besitzt, so projiziert er ja sein Gefühlsleben auch nach außen und d.h. in diesem Fall: auf die auf den Fotos wiedergegebenen Licht- und Wetterverhältnisse.⁸ Da diese (vergeblichen) Versuche, die Vergangenheit zurückzubringen, Teil von Sebalds Projekt einer »Naturge-

8 So besitzt nach Susan Sontag der Melancholiker eine Neigung, »seine innere Erstarrung nach außen zu projizieren als die Unveränderbarkeit des Unglücks, das übermächtig und den Dingen gleich empfunden wird.« Sontag: Im Zeichen des Saturn, in: Im Zeichen des Saturn. Essays, München, Wien: Hanser 1980, S. 136; Sontag bezieht sich hier auf Benjamins »Trauerspiel«-Aufsatz, S. 333

schichte der Zerstörung« bilden, stehen die grauen Landschaften jedoch nicht nur für den seelischen Zustand eines Individuums, sondern auch für einen allgemeinen Verfallsprozeß: In den gleichnishaften Erzählungen verwandeln sich die Abbildungen zu *Allegorien*, auf denen, im Sinne Benjamins, die »Zeichenschrift der Vergängnis«⁹ auf den Dingen erkennbar wird.

Futurismus

Bei Brinkmann machen die Fotos neben dem alltäglichen Surrealismus auch den alltäglich gewordenen Futurismus sichtbar. Der historische Futurismus war geprägt von der Idee des *Dynamismus*. Dabei galt es, auf Gemälden oder auf Fotos anhand von Mehrfachbelichtung die »Schönheit der Geschwindigkeit«¹⁰ darzustellen; d.h. nicht nur Geschwindigkeit allgemein wie z.B. im »Technischen Manifest der futuristischen Malerei« die »zwanzig Beine eines galoppierenden Pferdes«¹¹, sondern vor allem die neuen Wahrnehmungen, die sich in einer durch den technischen Fortschritt veränderten Welt ergeben. Was aber 1909 zur Zeit der Veröffentlichung von Marinettis »Futuristischem Manifests« in weiten Teilen noch Zukunftsmusik war – ein von Maschinen und sich stetig steigender Beschleunigung bestimmter Alltag –, das ist in den 1970ern Gegenwart. Diesen *Dynamismus*, der jetzt für den überreizten Brinkmann keinen Geschwindigkeitsrausch, sondern einen Geschwindigkeitsalbtraum darstellt, wird vor allem auf den – wie in »Rom, Blicke« oder »Schnitte« – aus Zügen oder – in »Westwärts 1 & 2« – aus dem Flugzeug aufgenommenen Fotos ins Bild gesetzt, auf dem Geschwindigkeit durch das Verschwimmen der Landschaft sichtbar wird.

Eng verbunden mit dem Begriff des *Dynamismus* ist im Futurismus der der *Simultaneität*, wie ihn Umberto Boccioni anhand seines Gemäldes »Die Straße dringt ins Haus« (1912) erläutert: Nicht nur mittels der neuen Darstellung von Geschwindigkeit durch die Aufgliederung des Bewegungsablaufes in seine Einzelteile, sondern durch die Wiedergabe der »Gesamtheit der bildnerischen Empfindungen [...], die im Maler, der auf dem Balkon steht, ausgelöst werden«, durch die von jeder Logik befreiten »Synthese von Erinnerung und Sehen«, wird der Betrachter »mitten ins Bild« versetzt.¹² Wenn Brinkmann nun in seinen wegen ihrer Anordnung im Vergleich zu den futuristischen Collagen der »Befreiten Worte« überwiegend statisch wirkenden Text-Bild-Montagen ebenfalls eine *Simultaneität* von zeitlich auseinanderliegenden Eindrücken erzeugt, gibt er damit zwar auch wie Boccioni seine persönlichen »Empfindungen« wieder; gleichzeitig bildet er jedoch lediglich eine Medienwelt ab, in deren Fernsehprogrammen und Nachrichten eben diese futuristische Ästhetik der *Simultaneität* alltäglich geworden ist.

9 W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 353

10 F.T. Marinetti: Manifest des Futurismus, in: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Hrsg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, S. 77

11 Zitiert nach Sylvia Martin/Uta Grosenick (Hg.): Futurismus, Köln, London, Los Angeles u.a.: Taschen 2005, S. 14

12 Ebd., S. 30



Abb. links: Filippo Tommaso Marinetti: »Elegante Geschwindigkeit – Befreite Worte (1. Rekord)« (1918/19)

Abb. rechts: Brinkmann: »Schnitte« mit aus der Bahn aufgenommenen Fotos (S 131) (1974)

Diesem vor allem in den Massenmedien »alltäglichen Futurismus« setzen nun Brinkmann, Sebald und auch Kluge Strategien der Entschleunigung entgegen. Hat sich Brinkmann einmal vom Geschwindigkeitstaumel der Fahrt und ihren zerstückelten Eindrücken erholt, flaniert er durch die von ihm aufgesuchten Städte, d.h. vor allem Rom und Köln. Hier gilt: Je mehr er zu sich kommt, desto ruhiger und klarer wird seine Wahrnehmung. Obwohl Brinkmanns Collagebücher primär der »simultanen« Darstellung der »dynamischen« Medienwelt und dem daraus resultierenden Overkill der Sinne dienen, kommt es doch immer wieder gerade auf diesen Streifzügen zu Fuß zu Momenten der Ruhe, von denen auch dem Rezipienten besonders in den Fotos von Olevano (RB 358 bis 404) oder den Bäumen in den linear und nicht simultan zu lesenden Fotofolgen in »Westwärts 1 & 2« ein Eindruck vermittelt wird.

Kluges und vor allem Sebalds Text-Bild-Montagen stehen Brinkmanns Collagen nicht nur deshalb konträr gegenüber, weil sie wesentlich spärlicher Abbildungen setzen. Anders als bei Brinkmann, der in den »Erkundungen« und in den »Schnitten« bei seinen Collagen keine klare Leserichtung vorgibt, so daß die Textelemente Bildcharakter bekommen, fügen sich die meisten Abbildungen bei Kluge und vor allem bei Sebald in den sukzessiv verlaufenden Textfluß der jeweiligen Seite. Bei Sebald überträgt sich so der auf Details ruhende Blick des vorrangig wandernden oder ausruhenden Ich-Erzählers auf den Rezipienten; entspricht doch in Sebalds wie auch in Kluges Büchern der Fokus auf der *kleinen Geschichte* zuungunsten der *großen* buchstäblichen Nahaufnahmen, was sich insbesondere an der Motivik der Fotos selbst zeigt: Nur in Ausnahmefällen handelt es sich dabei um Totalen oder Luftaufnahmen (bei Kluge: LtA 854, S 710f., LH 33, 79; bei Sebald: DA 206f., 232, RS 113, 247); fast immer stehen, von einer geringen Distanz aus, ja, »auf Augenhöhe« aufgenommen, einzelne oder wenige Gegenstände und Personen im Mittelpunkt. Symptomatisch für diese entschleunigte Wahrnehmung sind eben jene Fotos in den Büchern Sebalds, die, so suggeriert es der

Text, aus einem Zug (DA 266, A 325) und einem Flugzeug heraus (RS 113) gemacht wurden: Sie zeigen nicht wie bei Brinkmann ein beiläufig aufgenommenes verschwommenes, sondern ein ästhetisiertes scharfes Bild.



Abb. links: *Brinkmann: »Rom, Schnitte«*

Abb. rechts: *Sebald: »Austerlitz«*

Kluge und Sebald

Im Zentrum von Kluges und Sebalds literarischen Texten steht die Beschäftigung mit der jüngeren deutschen Vergangenheit, konkret: dem Zweiten Weltkrieg, wobei jedoch gelegentlich auch andere Räume und Zeiten ins Blickfeld rücken, die bei Kluge wesentlich weitläufiger ausfallen als bei Sebald. Während Sebald in den »Ring des Saturn« Absteher in die belgische Kolonialgeschichte des 19. Jahrhunderts und den Untergang der Kaiserdynastie Chinas unternimmt, behält Kluge die gesamte Weltgeschichte im Auge. Dabei gibt er sich als Aufklärer zu erkennen – als Aufklärer über historische Zusammenhänge, die stets von den Komponenten eines »Oben« und eines »Unten« bestimmt erscheinen, was am deutlichsten in seiner Darstellung der deutschen Geschichte seit den Bauernkriegen mit ihren über die Jahrhunderte abwechselnden starken Führern wird.

Die Abbildungen in Kluges Texten stellen dabei neben dem Interview und dem neutralen Bericht eine unter mehreren Strategien der dokumentarischen Darstellung dar, die wie in der »Schlachtbeschreibung« und dem »Luftangriff auf Halberstadt« die fiktionalen Elemente, d.h. die detailgenauen Schilderungen einzelner Schicksale, bei allen grotesken Wendungen immer noch als realistisch und glaubwürdig erscheinen lassen. So wie dementsprechend beispielsweise die Darstellungen der Einzelschicksale der Bewohner Halberstadts während der Bombardierung den Charakter von Augenzeugenberichten haben, die aufgrund ihrer Präzision jede weitere fotografische Abbildung überflüssig machen, ersetzen Personenaufnahmen in der »Strategie von oben« im selben Buch oder in der »Schlachtbeschreibung« jede textliche Beschreibung.¹³

13 Vgl. Kluges Antwort auf die Frage zur Funktion der Personenaufnahmen in seinen Texten: »Das ist nichts weiter als eine Verstärkung von Sätzen. Ich kann z.B. sagen: Sie war eine anschniegssame Person. Manche hielten sie für dürr. Die Nase war von ihrem Vater. Da habe ich dann auch ein Porträt gemacht. Da ist das Foto so etwas wie eine Korrektur. Es setzt die Sätze, die man schreibt, in einen Rahmen und korrigiert sie indirekt. Das ist dann wie ein Ausrufezeichen.« Aus: Thomas von Steinaecker: »Im Grunde bin ich Ikonoklast« – Ein Gespräch mit Alexander Kluge über die Abbildungen in seinen Texten, S. 34

Anders als bei Kluge geht es bei Sebald nicht um die Zusammenhänge von »oben« und »unten«. Statt auch auf die Agenten der *großen Geschichte* und ihre Handlungsschauplätze einzugehen, wie in der »Schlachtbeschreibung« z.B. Hitler und Stalingrad, konzentriert sich Sebald ausschließlich auf die Schicksale von Individuen an der historischen Peripherie, die lediglich auf die Zentren der Weltgeschichte *verweisen* – wie im Fall Austerlitz¹⁴, der selbst ein äußerlich unbewegtes Leben in England führt und auf der Suche nach seiner verschleppten Mutter Jahrzehnte später nach Theresienstadt fährt, dort aber über das weitere Schicksal seiner Mutter im Lager nichts in Erfahrung bringt.

Auf den ersten Blick erweckt Sebald bei der Darstellung dieser Einzelschicksale zwar wie Kluge durch Passagen protokollartig wiedergegebener wörtlicher Rede und die Abbildungen den Eindruck, fiktives mit dokumentarischem Material zu mischen. Im Unterschied zu Kluge verfährt Sebald aber identifikatorisch. Darüber hinaus stehen nicht so sehr wie bei Kluge die Ursachen des Geschichtsverlaufes im Mittelpunkt, sondern das Problem der Darstellbarkeit von Geschichte an sich. Nicht nur ist, wie in den »Ausgewanderten«, stets ein Ich-Erzähler zwischen den Leser und den jeweils berichtenden Protagonisten geschaltet; in »Austerlitz« ist der Protagonist selbst aufgrund seiner historisch peripheren Situation auf den Augenzeugenbericht eines Dritten, in diesem Fall Věras, angewiesen. Was bei Kluge nur andeutungsweise in »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang« und in der »Schlachtbeschreibung« beim Umgang mit offensichtlichem Propagandamaterial eine Ausnahme darstellt, ist bei Sebald die Regel: Durch die diversen Vermittlungsstufen wird die Verfügbarkeit und die Glaubwürdigkeit des Dokumentes als solches in Frage gestellt, so daß die Authentizität und Aussagekraft der abgebildeten Fotos selbst thematisiert wird.

Wenn aber sowohl Kluge als auch Sebald die von ihnen dargestellten Biographien, ja, geschichtlichen Ereignisse als Allegorien (Sebald) und Metaphern (Kluge) bezeichnen¹⁴, offenbart sich ein weiterer grundlegender Unterschied in ihrem Verhältnis zur Geschichte. Kluge schreibt eine »Chronik der Gefühle«, bei dem sich sein Fokus *trotz* aller »Lernprozesse mit tödlichen Ausgängen« auf die Auswege richtet, die evolutionär im Menschen in eben der Kraft angelegt sind, die Kluge »das Gefühl« nennt. Ungleich pessimistischer wirkt dagegen Sebalds »Naturgeschichte der Zerstörung«, in der die Natur nicht auf Lösungen und damit auf das (Über-)leben, sondern lediglich auf das unabwendbare Ende und damit den Tod deutet. Dieser Unterschied im historischen Ansatz offenbart sich am deutlichsten in Sebalds Lektüre des Endes von Kluges »Luftangriff auf Halberstadt«, »Die Sonne ›lastet‹ über der ›Stadt‹, da ja kaum Schatten ist« (LH 79) in »Luftkrieg und Literatur«. Für Sebald zeigt sich hier exemplarisch das Wirken des entropischen Prozesses:

»Läßt die materialistische Erkenntnistheorie oder irgendeine Erkenntnistheorie überhaupt sich aufrechterhalten angesichts solcher Zerstörung, oder ist nicht diese vielmehr das unwiderlegbare Exempel dafür, daß die gewissermaßen unter unserer Hand sich entwickelnden und dann anscheinend unvermittelt ausbrechenden Katastrophen in einer Art Experiment den Punkt vorwegnehmen, an dem wir aus unserer,

14 A. Kluge: Die Kunst, Unterschiede zu machen, S. 96; S. Löffler: »Wildes Denken«, S. 137

wie wir so lange meinten, autonomen Geschichte zurücksinken in die Geschichte der Natur?« (LL 79)

Dabei ignoriert er aber die Doppeldeutigkeit des Begriffs der »Trampelpfade« bei Kluge, auf dem die Bewohner »an die alten Wegverbindungen anknüpfen« und damit für Sebald ihre Unbelehrbarkeit demonstrieren (LL 80). Beinhaltete doch der »Trampelpfad« in Negts und Kluges »Geschichte und Eigensinn« beides: Sowohl die Ebene der Erkenntnislosigkeit, von der sämtliche geschichtlichen Katastrophen für Kluge geprägt zu sein scheinen, als auch die Möglichkeit des Überlebens und den evolutionären Trieb, sich nicht unterkriegen zu lassen.

Neben dem Thema der Darstellbarkeit von Geschichte und dem pessimistischen historischen Ansatz verweist schließlich das Text-Bild-Montageverfahren auf einen weiteren grundlegenden Unterschied zu Kluge: Sebalds Hang zum Ästhetizismus. Bei seinen Montagen betont Kluge das Prinzip des Diskontinuierlichen; inhaltlich durch die scheinbar unvermittelten Sprünge zwischen Räumen und Zeiten, formal durch eine kaleidoskopartige Struktur. In diesem Sinne werden denn auch die Abbildungen eingesetzt, die zumeist einen irritierenden Kontrast zum begleitenden Text darstellen. Diese Brüche sollen den Rezipienten motivieren, selbst aktiv zu werden und wie bei einem Puzzle aus den einzelnen Elementen die historischen Zusammenhänge zu konstruieren, die laut Kluge im Lauf der Geschichte übersehen wurden und nun bei der Lektüre zum Bewußtsein und d.h., im Idealfall, ins kollektive Gedächtnis der Öffentlichkeit gelangen.

Sebald hingegen verwendet einerseits das Verfahren der geschlossenen Montage, bei der zwar die Anzahl und Diversität der einzelnen Motive und inhaltlichen Elemente nur um wenig kleiner sind als bei Kluge. Die »Kombinationsarbeit« des Rezipienten, d.h. die Produktion von Zusammenhängen, fällt hier allerdings wesentlich geringer aus, da Sebald quasi die »Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die [ihm] der selben Ordnung anzugehören schienen« (SG 107), bereits selbst gezogen hat. Andererseits fügen sich auch die Abbildungen bei Sebald zu einer stärkeren Einheit mit dem Text, da ihnen, jedenfalls auf den ersten Blick, vorrangig eine *illustrierende* und keine *kontrastierende* Funktion zukommt. Ihre subtilen Irritationen wirken erst bei näherer Betrachtung durch ihre Chromatik, ihre dezente Unschärfe und nicht zuletzt durch die Motive, die sie eben *nicht* zeigen, wie z.B. Ambros Adelwarth, Max Aurach oder Austerlitz, an deren Stelle Gebäude abgebildet werden.

Ebenso vermeidet Sebald in seinen Texten inhaltlich jede Art von grellen Effekten. Nicht nur Brinkmanns »Dreck«, also Müll und Pornografie, auch Kluges rein körperliche Ebene, die zu einem motivisch derben Kapitel wie »Arsch-Zeit« (S 717ff.) in der »Schlachtbeschreibung« führt, bleiben ausgespart. Bezeichnend hierfür sind die Kopulationsszenen bei Sebald, die mehr oder weniger stark metaphorisch umschrieben werden (NN 44, SG 260f., RS 88). Diese Tendenz zur Ästhetisierung bei Sebald, der nicht zufällig in den »Ring des Saturn« einen Namensvetter »Seybolt« mit dem Beruf des »Kunstschönfärbers« erwähnt (RS 339), setzt sich insbesondere auf der sprachlichen Ebene fort. Neben den durchgängigen stilistischen Anachronismen (z.B. »es dünkt« und »es träumt mir«) geben nicht nur die häufigen Alliterationen (z.B. »dichter werdendes Wirrsal«, RS 273 oder »kaum ein lebender Laut«, RS 319) sowie Inversionen (z.B. 285, »ich sah es wachsen mehr

und mehr«, SG 287, »und ich sah [...], wie ein Schwimmkäfer auf dem Spiegel des Wassers ruderte von einem dunklen Ufer zum anderen«, RS 228) den stark hypotaktischen Texten einen lyrischen Anstrich, der im Gegensatz zu den betont sachlichen, parataktischen Sätzen etwa der »Schlachtbeschreibung« steht. Dementsprechend beschreibt Sebald, der als Lyriker mit »Nach der Natur« debütierte, auch die zahlreichen Untergangsszenarien, von denen die Bücher durchsetzt sind, stets in erlesenen Bildern (z.B. SG 286f., DA 165, DA 213, RS 273) – ein weiterer Unterschied zu Kluge, der sich selber als »Ikonoklast« bezeichnet.¹⁵

*

Abgesehen davon, daß Sebald in einem Interview seine Vorliebe für Schwarzweißfotos gegenüber Buntfotos ästhetisch begründet hat¹⁶, trägt die spezifische Chromatik der Abbildungen wesentlich zu ihrer Auratisierung wie auch der des Textes bei. Denn während nach Susan Sontag Farbfotos mit der Zeit lediglich vergilben, da ihre »kalte Intimität« das Ansetzen einer Patina verhindert, zeigt der Alterungsprozeß von Schwarzweißfotos eine gänzlich andere Wirkung, sie erhalten eine Aura.¹⁷ Diesen Anschein des Alten, zu dem auch die leichte Unschärfe der Bilder beiträgt, weisen damit selbst diejenigen Fotos bei Sebald auf, die eigentlich aus der Gegenwart des Ich-Erzählers stammen, sich aber nichtsdestotrotz zeitlich kaum einordnen lassen.

Darüber hinaus schreibt der Text den Abbildungen genau die beiden Merkmale zu, die Benjamin als charakteristisch für die Aura eines Kunstwerks heraus streicht, seine Einmaligkeit und die Dauer der im Unterschied beispielsweise zum Film nicht in der Masse, sondern individuell im Stillen erfolgenden Rezeption.¹⁸ Zudem akzentuiert der Text dort, wo der Ich-Erzähler Gewährspersonen aufsucht, die Eigenschaft des jeweils aufgefundenen Dokuments als *Unikat*. Der Verlust der Fotoalben Mme Landaus (DA 68) und Tante Finis (DA 108f.) in den »Ausgewanderten« oder der am Ende des Romans dem Erzähler von Austerlitz übergebenen »schwarzweißen Bilder« (A 414) wäre, so läßt sich mutmaßen, nicht wieder gutzumachen. Im Text selbst wiederum werden die Fotos dadurch, daß sie, abgesehen von den Serien in »Schwindel. Gefühle.«, stets nur spärlich abgebildet werden, einerseits der Inflation der Reproduktion entgegengesetzt.¹⁹ Andererseits wird die sich Zeit nehmende, ruhige Rezeptionshaltung, die damit dem Leser selbst nahegelegt wird, auch im Text von den Protagonisten praktiziert; ja, es

15 Vgl. Thomas von Steinaecker: »Im Grunde bin ich Ikonoklast« – Ein Gespräch mit Alexander Kluge über die Abbildungen in seinen Texten, S. 32: »Ich bin im Grunde Ikonoklast. Ich würde Bilder eher vernichten, als sie zu häufen.«

16 Vgl. »Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument.«: »Ich misstraue der Farbe nicht prinzipiell. Es ist nur so, dass man eher an Schwarzweißaufnahmen herankommt. Farbphotos haben, wenn sie nicht schön gemacht sind, sehr häufig etwas Ordinäres an sich, was bei Schwarzweißreproduktionen fast immer entfällt. Für mich ist das Diskrete des Schwarzweiß schon immer besonders attraktiv.«

17 Vgl. S. Sontag: *On Photography*, S. 140f.

18 W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 479

19 Vgl. auch Heiner Boehncke: *Clair obscur*, S. 51

kommt zu eben jenen Momenten in der Betrachtung, anhand derer Benjamin seinen Begriff der Aura für sich definiert: Einmal wenn er von der Legende erzählt, ein chinesischer Maler habe sich so sehr in sein Gemälde versenkt, daß er buchstäblich darin eingegangen sei²⁰, und dieses Motiv in »Austerlitz« aufgenommen wird, von dessen Hauptfigur es heißt, er habe sich so sehr, »alles um mich her vergessend, in einer ganzseitigen Illustration« von der Wüste Sinai versenkt, daß er sich »unter den winzigen Figuren, die das Lager bevölkerten, an meinem richtigen Ort« wußte (A 85); ein anderes Mal, wenn der Ich-Erzähler mit den jüdischen Weberinnen auf dem Foto am Ende von den »Ausgewanderten« (DA 355) oder Austerlitz mit dem Pagen auf seinem Kindheitsfoto (A 268) Blickkontakt haben und damit die Erfahrung der Aura einer Erscheinung machen, die nach Benjamins Definition ja darin besteht, das Angesehene mit dem »Vermögen [zu] belohnen, den Blick aufzuschlagen«.²¹ Es ist damit nicht zuletzt die Aura der Fotos, der die Bücher Sebalds ihren »dunklen Glanz« und ihre »Ausstrahlung« verdanken.

*

Bei allen Unterschieden zwischen Brinkmann, Kluge und Sebald verbindet sie am Ende doch der Bezug auf eine der frühesten Traditionen der Kombination von Text und Bild: das Emblem. In formaler Hinsicht sind es vor allem Brinkmann und Kluge, bei denen sich der dreiteilige emblematische Aufbau aus *Motto*, *Pictura* und *Subscriptio* wiederfindet, während sich diesbezüglich bei Sebald am ehesten in »Dr. Henry Selwyn« und »Paul Bereyter« in den »Ausgewanderten« Anklänge finden: Unter den Überschriften der Kapitel ist ein Zitat als *Motto* und dann, auf der nächsten Seite, noch vor dem Beginn der jeweiligen Erzählung, ein Foto abgebildet. Aufgrund der Motivik der Fotos – ein Friedhof und eben solche Geleise, auf denen sich Paul Bereyter umbringen wird – und der Überschriften der Kapitel – der Name der jeweiligen Titelfigur – wecken diese Stellen allerdings ebenso Assoziationen an Formen des Epigramms, bei dem es sich ja traditionell um eine *Grabinschrift* handelte.

Vor diesem formalen Hintergrund erweisen sich die drei Autoren darüber hinaus inhaltlich als Emblematiker. War es im Barock das aufgeschlagene »Buch der Natur«, das die Emblematiker in den *Picturae* abbildeten und in der *Subscriptio* deuteten, so spielen nun Brinkmann, Kluge und Sebald explizit auf eben dieses Bild eines aufgeschlagenen Buches an und setzen es buchstäblich um, wenn sie Fotos über den Buchfz hinweg reproduzieren. Der Gegenstand dieses »Buches« variiert jedoch: Neben dem traditionellen »Buch der Natur« bei Brinkmann und Sebald spielt letzterer wie auch Kluge auf das »Buch der Geschichte« an, während Brinkmann zusätzlich auch das »Buch (bzw. die Zeitschrift) der Medien« aufschlägt. An die Stelle expliziter didaktischer Absichten – wie noch im barocken »Lehrgedicht« des Emblems oder auch bei Tucholsky und Brecht – ist nun das Projekt der Aufklärung getreten: Der kritische Umgang mit Bildern bzw. Fotos der drei Autoren wirkt nicht nur jedweder Idolatrie entgegen; die Foto-Text-Autoren Kluge und Sebald befolgen paradoxerweise auch ein rigoroses Bildverbot: Im Unterschied

20 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 504

21 W. Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, S. 223

zu Brinkmann, dem es ja um die explizite Abbildung des medialen »Drecks« geht, sind es bei ihnen gerade die vielen Abbildungen, die zuweilen die Unmöglichkeit jeder Darstellung vor Augen führen. Denn abgesehen von den dramatischen Aufnahmen des »unbekannten Fotografen« in Kluges »Luftangriff auf Halberstadt« und den Toten von Bergen-Belsen in den »Ringen des Saturn« fällt besonders angesichts der überwiegend unspektakulären Motive auf, daß Abbildungen der Zentren der »Schlachtbeschreibung«, d.h. die Kämpfe in und um Stalingrad, oder der »Ausgewanderten« und »Austerlitz«, d.h. der Judenverfolgung, fehlen. Beide Autoren nähern sich statt dessen ihren Hauptthemen in den Abbildungen durch scheinbar Abseitiges, durch Verweise, die auf das Grauen von Stalingrad und des Holocausts deuten, ohne es aber direkt zu zeigen.²² Zudem erhält der Leser, anders als beim Emblem, in den Bildunterschriften keine klare Deutung der Abbildungen. Zugunsten seines eigenen Bewußtseins- und damit Emanzipationsprozesses ist er vielmehr zur verstärkten Entschlüsselungsarbeit der metaphorischen oder allegorischen Foto-Texte aufgerufen.

Gelingt es dem Leser dann, den Sinn der Bücher zu entschlüsseln, erweist sich die Lektüre freilich letztlich als zwiespältig. Anders als im Barock ist der Autor des »Buches«, das hier aufgeschlagen wird, keine göttliche Entität. Ist es doch einerseits die Natur, die hier autopoetisch ihren »Text« kraft des ihr innewohnenden Prinzips quasi selber schreibt – freilich offenbart sich dabei nicht etwa eine göttliche Ordnung, sondern ein irreversibler Prozeß der Entropie und d.h.: der zunehmenden *Unordnung*. Andererseits ist es der Mensch, der sich nun als alleiniger Urheber des »Buches der Geschichte (und der Medien)« erweist. Die Chance, aus dieser Geschichte eine Lehre zu ziehen und damit die Aussicht auf Emanzipation erscheint allerdings angesichts der stets katastrophisch verlaufenden historischen Ereignisse als illusorisch – wird doch schließlich bei Sebald sogar die Möglichkeit der Erinnerung und, damit verbunden, das Schreiben von Geschichte selbst in Frage gestellt. Die »Lehre« der Geschichten aber, von denen die überlieferten und erinnerten Fragmente erzählen, besteht letzten Endes in der Unbelehrbarkeit des Menschen. Dementsprechend »erhellen« die Fotos in den Texten mit ihrer durchgehenden Thematik der Zerstörung und des Todes als Variation des *Memento-mori*-Topos vor allem immer wieder eines: Die Unmöglichkeit des Sehens als die Unmöglichkeit des Erkennens.

22 Besonders deutlich auch in Kluges »Verschrottung durch Arbeit«, einem Foto-Text über das KZ Langenstein (»Unheimlichkeit der Zeit«, Heft 4, S. 101-127), dessen Abbildungen nur aus romantischen Gemälden der Landschaft, Fotos von der Eröffnung des später errichteten Denkmals und eines Stollens mit Geröll bestehen.