

Zeit, Zeitlichkeit, Zeitgenossenschaft

Photographie und Poetik bei Wilhelm Genazino, W.G. Sebald und Gerhard Roth

Monika Schmitz-Emans

›Bilder‹ der Photographie – Sprach-Bilder, Diskursivierungen, vor allem metaphorische, sowie damit verbundene Interpretationen der Photographie¹ – haben seit den Anfängen der Photographie eine wichtige Rolle in Reflexionen über Literatur gespielt. Dennoch kann mit Blick auf die jüngere Literatur vielleicht von einer qualitativen und quantitativen Intensivierung des Bezugs Literatur/Photographie die Rede sein. Mindestens zwei Impulse sind dabei wichtig: Erstens die auch in der Literatur vielfach wiederhallende diskursive Auseinandersetzung mit Formen bildlicher Darstellung und ihren Semantisierungspotentialen, sowie zweitens die Etablierung von literarischen Texten mit integrierten Photos als ein gestaltungsfähiges literarisches Genre.²

Fragen nach den Grenzen von Darstellbarkeit, respektive nach dem Undarstellbaren, spielen in literarisch-poetologischen Auseinandersetzungen mit Photographie eine besonders wichtige Rolle. In literarischen Text-Photo-Kombinationen werden solche Fragen gerade anlässlich von Photos in Texten förmlich inszeniert, oft auch explizit erörtert, und zwar meist in einer Weise, welche die *Grenzen* photographischer Darstellbarkeit und die literarisch-sprachlicher Darstellbarkeit eher in Analogiebeziehungen treten lässt, statt beide Darstellungsformen paragonal gegeneinander auszuspielen. *Eine* Konsequenz aus jener thematischen Akzentuierung von Darstellungs-Grenzen liegt darin, dass es in literarischen Texten vielfach um ›fehlende‹ Photos oder um solche Photos geht, die etwas ›nicht zeigen‹. Das unscharfe, verwackelte, technisch unzulängliche Photo, das mutwillig beschädigte, zerrissene Bild ist neben dem ›abwesenden‹ Bild ein poetologisch signifikantes Kernmotiv photographiebezogener Gegenwartsliteratur – als Gegenstand versuchter Beschreibung wie auch als Bauelement in Text-Photo-Arrangements. Ähnliches gilt für das Photo, von dem man *nicht wirklich ›sehen‹ kann, was es zeigt*: für die bildliche Darstellung, die im strikten Sinn nicht mehr als Abbildung interpretiert werden kann, weil sich der abgebildete Referent der Identifikation entzieht. Schließlich sind *alte* Photos ein wichtiger Stimulus des

¹ Vgl. Bernd Stiegler: Bilder der Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

² Vgl. Steinaecker, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds, Bielefeld: transcript 2007.

Schreibens, vergilbte, beschädigte – und solche, die niemand mehr entziffern, auf denen sich insbesondere niemand mehr wiedererkennen kann. Das alt aussehende Photo, herbeizitiert aus einer Vergangenheit, die dem Betrachter durch eigene Erinnerung nicht (mehr) zugänglich ist, präsentiert sich letztlich in einem Spannungsfeld von Zeitgenossenschaft und Nicht-Zeitgenossenschaft: Es ist materiell anwesend, aber innerhalb des gegenwärtigen ästhetischen Arrangements wirkt es doch fremd – wie ein Wiedergänger.

Gerade anlässlich von Photos verbindet sich die Frage des Darstellbaren in literarischen Texten auf verschiedenen Ebenen mit der Zeitthematik: mit Ansätzen zur Modellierung von Zeitlichkeit und mit der Frage nach Modi der Präsenz von Vergangenen, nach der ›Zeitgenossenschaft‹ des Vergangenen. Noch konkreter: mit der Frage nach dem Recht respektive der Pflicht, die Toten als ›Zeitgenossen‹ zu betrachten. Es ist wohl vor allem *ein* phototheoretischer Topos, der einen solchen Gedanken stimuliert: der vom Anspruch der auf Photos Porträtierten, über ihre Lebenszeit hinaus in einer Beziehung zur Gemeinschaft der Menschen zu stehen – und als Mitglieder dieser Gemeinschaft erinnert zu werden. Hans Blumenberg hat in *Lebenszeit und Weltzeit* die Memoria unter dem Aspekt einer »intersubjektiven Zeitlichkeit«³ erörtert: Memoria sei »so etwas wie die *intersubjektive Retention* der Lebenszeit.«⁴ Gerade angesichts der vom Einzelnen empfundenen Diskrepanz zwischen (eigener) Lebenszeit und (fremder) Weltzeit bestehe ein Bedürfnis danach, erinnert zu werden, ein »Anspruch des einzelnen über seine Lebenszeit hinaus, nicht vergessen zu werden«, und in diesem Anspruch artikuliere sich ein »Widerstand gegen Kontingenz«.⁵ Wo Ansprüche sind, kommen Pflichtdiskurse ins Spiel: Kernstück einer »›Kultur‹ der Retention [...]« sei, so Blumenberg, die »Pflicht gegenüber den Gewesenen als *memoria*, als ›Geschichte‹ [...].«⁶ Nicht erst die Nachwelt, sondern auch die Zeitgenossen, mit denen der Einzelne durch geteilte Zeitabschnitte und potenziell durch geteilte Erinnerungen latent verbunden ist, werden in eine solche Pflicht genommen. Erinnerung ist ein kulturelles Gebot, schon weil Kultur auf ihr gründet; sie richtet sich gegen ein Vergessen, das dem Tod zuarbeitet. Blumenberg verschweigt allerdings nicht, dass der Kampf zwischen Erinnern und Vergessen, Kulturerhalt und Verlust ›asymmetrisch‹ ist.⁷ Er versteht das Sich-

³ Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 298. Vgl. dazu u.a.: Stoellger, Philipp: »Über die Grenzen der Metaphorologie. Zur Kritik der Metaphorologie Hans Blumenbergs und den Perspektiven ihrer Fortschreibung«, in: Anselm Haverkamp/Dirk Mende (Hg.), *Metaphorologie: Zur Praxis von Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 203-234.

⁴ Blumenberg: *Lebenszeit*, S. 301. Vgl. dazu Stoellger: *Über die Grenzen der Metaphorologie*, S. 229.

⁵ Blumenberg: *Lebenszeit*, S. 302. Stoellger (*Über die Grenzen der Metaphorologie*, S. 229) spricht von einer »ethische[n] Implikation« (zu Blumenberg: *Lebenszeit*, S. 303).

⁶ Blumenberg: *Lebenszeit*, S. 303.

⁷ Wie Stoellger anmerkt, stellt sich Blumenbergs Memoria dar als »Apotropaion gegen eine kulturelle Entropie des Vergessens und [...] gegen einen ›kulturellen Todestrieb‹. [...]« (Stoellger: *Über die Grenzen der Metaphorologie*, S. 229)

Erinnern-Wollen als eine Form des Aufbegehrens gegenüber der Fremdheit der Zeit, die auch und vor allem Ursache eines Sich-selbst-Fremdwerdens ist. Angesichts der Spannung zwischen persönlicher Lebenszeit und indifferenter Weltzeit sucht der Einzelne laut Blumenberg übrigens auch im noch lebenden Anderen (im buchstäblichen ›Zeitgenossen‹ also) einen Verbündeten im Zeichen gemeinsamer, geteilter Erinnerung.

Dieses Phänomen, daß dem Menschen nicht gleichgültig ist, ob die jenseits seiner Lebenszeit fortbestehende Welt Erinnerung an ihn hat oder nicht, ist das stärkste Indiz für seine Gegenwehr gegen die Fremdheit der Weltzeit. Er bäumt sich auf gegen diese Indifferenz, die er selbst in seiner Erinnerung an die eigene vergangene Lebenszeit ständig zu überwinden sucht. *La recherche du temps perdu* ist kein ästhetischer Sonderfall; Erinnerung verfolgt den Menschen im Maße seiner Fremdheit für sich. Die Zeit entreißt ihm seinen Bewußtseinsbesitz, seine Identität, seine Erlebnisse, schließlich ihn sich selbst. *Memoria* heißt das Zentrum der Auseinandersetzung zwischen Lebenszeit und Weltzeit.⁸

Wer sich an Leben erinnert – an das eigene wie an das anderer – verschiebt, so könnte man sagen, das Ungleichgewicht zwischen Lebenszeit und fremder Weltzeit zumindest ein Stück weit zugunsten ersterer. Nicht allein, dass das intersubjektive Erinnern einen Beitrag zur Ausdehnung der ›Lebenszeit‹ leistet – die Erwartung des Einzelnen, von anderen erinnert zu werden, antizipiert letztlich diese Verlängerung auch bereits. Und so umreißt Blumenberg in »Lebenszeit und Weltzeit« das Konzept einer zeitübergreifenden Memoria, die er »solidarisch« nennt – womit die ethisch-moralische Dimension der Memorialkultur neuerlich betont wird. Insofern sich intersubjektive Memoria auch und gerade an Texte knüpft, erscheint Blumenberg das Memorieren der anderen insbesondere als ein Prozess der ›Lesbarmachung‹ ihrer Gedanken. An anderer Stelle hat Blumenberg sich über Lesbarkeitserwartungen allerdings in einer pessimistisch klingenden Weise geäußert, die solch memoriales ›Lesbarmachen‹ in ein eigentümliches Licht rücken lässt: Wird tatsächlich erinnernd lesbar gemacht, was jemand dachte, oder handelt es sich beim Interpretieren der Hinterlassenschaften um einen Akt der Projektion von Eigenem auf eine fremde Vorgabe?⁹

Ein kritischer Moment scheint bei Photos vor allem dann erreicht zu sein, wenn niemand mehr den Namen dessen zu nennen weiß, der auf dem Bild zu sehen ist. Oder auch, wenn ein Name zwar überliefert ist, aber keinem noch Lebenden mehr etwas zu diesem einfällt.

Von einem Anspruch der Angehörigen früherer Zeiten, nicht vergessen zu werden, spricht auch Giorgio Agamben – und zwar bezogen auf Photos, die ihm als Medien wie als

⁸ Blumenberg: Lebenszeit, S. 301.

⁹ »Lesbarkeit dorthin zu projizieren, wo es nichts Hinterlassenes, nichts Aufgegebenes gibt, verrät nichts als die Wehmut, es dort nicht finden zu können, und den Versuch, ein Verhältnis des Als-ob dennoch herzustellen. Gibt sich die Theorie als Auslegung solchen Verlangens, [...] so kann sie die Verstörung nicht vermeiden, die der Logik der Durchstreichung hilfreicher Metaphern folgt.« (Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 409.)

Konkretisation dieses Anspruchs erscheinen. Emphatisch vergleicht er die an Photos geknüpften Erwartungen mit der Situation des Jüngsten Gerichts.¹⁰ Agamben geht so weit, von einer ersehnten Erlösung zu sprechen, von der Auferstehung einer ideellen, vom Körperlichen zu unterscheidenden Persönlichkeit, eines »eidos«, welches sich in der Photographie manifestiere.¹¹ Es produziert damit ein weiteres ›Bild der Photographie‹ – und das heißt, es wäre abwegig, seinen Diskurs als verifizierbare Aussage über Photographien zu interpretieren und zu erörtern, ob er ›Recht hat‹. Vielmehr geht es darum, wie und als was Photos betrachtet werden. Mit der Bestimmung der an Photos geknüpften Sehnsüchte durch das Stichwort ›Erlösung‹ wird in noch stärker ausgeprägter Weise als anlässlich der Blumenberg'schen ›Lesbarmachung‹ gleichzeitig die Frage in den Raum gestellt, inwiefern diese Sehnsüchte denn überhaupt als erfüllbar zu denken sind. (Es ist, einfacher gesagt, im Vorgriff auf die Zeit ›danach‹ immer noch leichter, daran zu glauben, dass man gelesen, als daran, dass man erlöst wird.)

Die sich modifizierende Beziehung des Betrachters zu alten Photos ist im Übrigen als Unterscheidungskriterium zwischen Memoria und Postmemoria herangezogen worden – und auch dies hat gerade in literarischen Texten ein vielfaches Echo gefunden.¹² Aleida Assmann hat in diesem Sinn über die Beziehung zu alten Photos gesprochen, an der sich die Zeitgebundenheit der Memoria selbst verdeutlichen lasse.¹³ Nur dort, wo sie die Betrachter an etwas erinnern, was sie selbst erlebt haben oder wozu sie einen biographischen Bezug unterhalten, kann von einer memorialen Funktion die Rede sein.¹⁴ (Und allmählich verlieren sich für die Betrachter die von Photos auslösbarer Erinnerungen.) Die Bilder von Personen, die man selbst nicht gekannt hat, erzeugen höchstens ein Nach-Gedächtnis. Und auch dieses verliert sich, wenn zu den Bildern niemand mehr etwas zu sagen weiß.

¹⁰ »Es handelt sich um einen Anspruch: Das fotografierte Subjekt verlangt etwas von uns. Der Begriff des Anspruchs liegt mir besonders am Herzen und soll nicht mit einer faktischen Notwendigkeit verwechselt werden. Auch wenn der fotografierte Mensch heute vollkommen vergessen wäre, und auch wenn sein Name für immer aus dem Gedächtnis der Menschen ausgelöscht wäre – also trotzdem, eigentlich genau deswegen verlangt dieser Mensch, dieses Gesicht seinen Namen, verlangt, daß man ihn nicht vergißt.« (Agamben, Giorgio: Profanierungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 20.) – »Die Fotografie erhebt den Anspruch, daß man sich an all das erinnert, die Fotos zeugen von diesen Namen, genau wie das Buch des Lebens, das der neue apokalyptische Engel – der Engel der Fotografie – in der Hand hält – am Ende der Tage, das heißt eines jeden Tages.« (Ebd., S. 22)

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Assmann, Aleida: »Die Furie des Verschwindens. Christian Boltanskis Archive des Vergessens«, in: Ralf Beil (Hg.), Boltanski. Zeit, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 89-97.

¹³ Ebd., S. 90f. Vgl. auch Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck 2003.

¹⁴ Assmann: Furie des Verschwindens, S. 92.

Welche Rolle spielt für die Literatur der Topos vom Anspruch der Photographierten, erinnert und so in der posthumen Betrachtung zum ›Zeitgenossen‹ zu werden? Unterschiedliche Autoren gehen mit dieser Frage unterschiedlich um, aber in der Fragestellung bestehen Konvergenzen. W.G. Sebald, Wilhelm Genazino und Gerhard Roth nehmen in ihren Werken Bezug auf Photographien und integrieren diese teilweise in ihre Texte; die Auseinandersetzung mit Zeit und Zeitlichkeit steht dabei im Vordergrund. Die Frage nach der ›Zeitgenossenschaft‹ der Toten stellt sich bei diesen Autoren implizit, teils auch explizit.

Poetologisches Erzählen über Photos: Wilhelm Genazino und die toten Winkel

Prägend für Genazinos Erzähltexte ist seine Aufmerksamkeit auf das Banal-Alltägliche und das Unscheinbare (wie Kleider, Gebrauchsgegenstände, triviale Situationen); in seinen poetologischen Reflexionen proklamiert er den präzisen, durch seine Genauigkeit tendenziell verfremdenden Blick aufs Einzelne, Unauffällige. Phänomenologisch grundiert, thematisieren Genazinos Texte zur Poetik oft Prozesse visueller Wahrnehmung als Metaphern des Wahrnehmungs- und Darstellungsprozesses schlechthin, wie der Titel der Frankfurter Poetik-Vorlesung *Die Belebung der toten Winkel* (2006) bereits andeutet.¹⁵ Die Vorlesung spricht von einem Aufleuchten der Dinge, die betrachtet werden, und vom Blick, der an den Dingen etwas freisetzt. Der durch solches Blicken stimulierte Satz bildet eine ›neue‹ Wirklichkeit ab, indem er jene Epiphanie bekundet und sich der Dinge vergewissert. Genazino charakterisiert das, was er als das latent ›Poetische‹ an den Dingen begreift, anhand der Beschreibung einer Taschenlampe mit versiegender, aber immer noch einmal aufflackernder Energie.¹⁶ Poetische Objekte sind für ihn solche, in denen sich die Zeit gestaut hat – so wie sich in einer Batterie Energie staut und sich schließlich, nach langer

¹⁵ Genazino, Wilhelm: *Die Belebung der toten Winkel*. Frankfurter Poetikvorlesungen, München/Wien: Hanser 2006. Schon der Titel klingt programmatisch, bezieht er sich doch erstens auf die Idee, es gebe etwas scheinbar Totes zu ›beleben‹, und verortet diesen Prozess zweitens in ›toten Winkeln‹. Auch Genazinos Poetik ist eine Poetik des Unscheinbaren, scheinbar Nutzlosen, Abseitigen.

¹⁶ Genazino statuiert, »daß in dieser mehr und mehr flackerig werdenden Selbstverharrung ein poetisches Moment liegt, das derjenige entdeckt, in dessen Betrachten selbst die Wirkweise einer Batterie eingewandert ist. das schwächer werdende Licht in der Taschenlampe spielte vor meinen Augen mit seinem eigenen und (irgendwann) endgültigen Verschwinden. Das Moment der angehaltenen Auflösung macht den Betrachter momentweise zu einem Retter – zu einem Retter von etwas, das geheimhält, wovor es gerettet worden ist. [...] Im Verschmelzen des Wirklichen mit seiner eigenen Auflösung ereignet sich die Selbstschöpfung des Poetischen.« (Genazino: *Die Belebung der toten Winkel*, S. 9.)

Latenzzeit und kurz vor dem Verlöschen, in letzten Energieschüben entlädt – ohne alle praktischen Zwecke.

[...] Das Poetische entsteht, wenn Zeit (etwa in einer Taschenlampe) künstlich *gestaut* wird, indem etwas, das die Sphäre des Nützlichen und Brauchbaren hinter sich gelassen hat, dennoch aufbewahrt wird und durch einen Betrachter wieder *entstaut* wird. Mit anderen Worten: Herrenlos gewordene Zeit wird an ihren zufälligen Entdecker abgegeben. Im Prinzip staut sich in *allen* Gegenständen, in kleinen und in großen, die Zeit, sofern mit den Gegenständen nichts geschieht, das heißt, wenn sie unbearbeitet längere Zeit herumstehen oder herumliegen und zu verrotten scheinen.¹⁷

Vor allem Photos sind solche Dinge, in denen sich Zeit wie Energie staut, und hier wiederum gerade solche, von denen man nichts Besonderes mehr erwartet hätte: In ihrer Unscheinbarkeit leuchten sie manchmal auf wie Träger von Energieresten.¹⁸ Genazino metaphorisiert die Photographie insbesondere um einer Poetik der Epiphanie willen. Nicht in Begriffen, sondern in Bildern und Geschichten nimmt diese Kontur an. Etwa in der *Geschichte* über den Fund einer weggeworfenen Photographie in einem Abfallhaufen: das Bild einer Frau in einem alten Pass. Das Bild, so scheint es dem Betrachter, visualisiert seine Einbindung in einen allgemeinen Zerfallsprozess, der nicht nur das Schicksal des Bildes, sondern auch das Leben der Bildbetrachter prägt.

Ich hatte sofort das Gefühl: Die Frau ist tot, und ich bin der letzte, der ihr Bild anschaut. Ich legte den geöffneten Geldbeutel auf meine flache Hand und sah, daß er mir das Zittern kurz vor seiner Vernichtung zeigte. Man kann das Poetische einen gemeinsamen Blitzschlag von Zeitempfindung und Dingempfindung nennen. Ich begann, in aller Unschuld und in aller Stummheit, mit dem Foto einen Dialog. Auch das Bild spielte vor meinen Augen mit seiner Zerstörung. Ich konnte nicht klar unterscheiden: Orientierte sich meine Empfindung am Tod der Frau oder am Zerfall des Geldbeutels?¹⁹

Photos, so macht die gefundene Aufnahme einer Unbekannten für Genazino sinnfällig, verlangsamten und speichern Zeit – und verfallen ihr dann doch. Das Photo unterhält ein

¹⁷ Ebd.

¹⁸ »Uns interessiert hier nur der Zeitstau in unscheinbaren Gegenständen, deren Agonie keinen öffentlichen Schaden anrichtet. Im Gegenteil, sie führen allenfalls bei ihren Betrachtern zu poetischen Epiphanien, die nur in deren Innenwelt eine Rolle spielen. Ich werde mich also mit nichtswürdigen, bedeutungsvollen Kleinteilen beschäftigen, das heißt mit alten Fotos (mit eigenen und fremden), mit Koffern und ähnlichen Behältnissen (also mit Taschen, Schachteln, Dosen, Etais), dann mit Schubladen und Kleidung, ferner mit einer Großgruppe nicht rubrizierbarer Einzeldinge, deren gemeinsames Merkmal ist, daß sie im Alltagsgebrauch auftauchen und dort gewöhnlich auch untergehen und weggeworfen oder eben (und das ist der interessantere Fall) *nicht* weggeworfen werden; also, zum Beispiel mit Brillen, Rabattmarkenheften, Knöpfen, Orden, Schlüsseln, Münzen, Nadeln, Scheren – und so weiter.« (Ebd., S. 10)

¹⁹ Ebd., S. 11f.

»Verhältnis zum Tod«²⁰, wirkt als Öffnung eines Durchblicks auf den Tod, als dessen Vorwegnahme im Taschenformat. Gerade die Kleinheit und Schabigheit des verrotteten Passbilds gewinnt im Kontext der erzählten Geschichte sinnbildliche Qualität: Sie ist Sinnbild der Kleinheit aller Wesen, auch des Betrachters, gegenüber der Zeit, die immer schon dabei ist, ihn zum Verschwinden zu bringen. Diese Erfahrung zu artikulieren, ist für Genazino ein genuin literarisches Projekt.

In diesem Fernruf des Verschwindens nistet die poetische Empfindung. Man steht auf der Straße, hat einen zerfallenden Geldbeutel mit einem zerfallenden Foto in der Hand, weiß den nächsten Schritt nicht, nimmt aber Teil an der Anmutung, daß das eigene Unscheinbar-Werden soeben seinen Anfang gefunden hat.²¹

Insgesamt stellt Genazino seine Reflexionen über Photos ins Zeichen der auch von Benjamin, Susan Sontag und Roland Barthes entfalteten memento-mori-Idee. Er betont insbesondere die Spannung zwischen dem Begehren, durch Photos die Zeit stillzustellen und dem Scheitern dieses Versuchs, ja seiner Verkehrung ins Gegenteil.²² Die ›Beerdigung‹ des gefundenen Passphotos erscheint – laut Genazino – als Konsequenz dieser Einsicht, dass Photos Erscheinungen der Toten, nicht der Lebenden sind.

Die Batterie-Metapher signalisiert vor allem, dass der Retention des Zeitflusses spontane Abflüsse korrespondieren, der Verlangsamung des Verfalls unerwartete Beschleunigungen. Ein eigenes Passphoto provoziert – die nächste Geschichte! – bei Genazino eine entsprechende schockartige Einsicht: Aus dem Bild schaut ein unversehens gealtertes Ich heraus.²³ Nachdem er sich auf dem eigenen Bild als einem künftigen Toten begegnet ist, sucht der Erzähler das Photo der Frau im Wald nochmals auf. Die einander so analogen Photoporträts haben den Mann auf dem eigenen Passphoto und die Unbekannte zu Zeitgenossen werden lassen – zu zwei Fremden, die einander in einer anderen Zeitdimension begegnen.

²⁰ »Ich nahm teil am Versinken der Dinge, das in zwei Fällen gerade endgültig wurde. Die verrottenden Gegenstände unterhalten, indem sie untergehen, ein Verhältnis zum Tod. Indem ich sie dabei betrachte, nehme ich Teil am Tod der Dinge und damit auch an meinem eigenen vorgestellten Verschwinden.« (Ebd., S. 12)

²¹ Ebd., S. 12.

²² »Ich erinnerte mich an den Besuch von diversen italienischen Friedhöfen. Es ist dort üblich, auf den Grabsteinen ein Bild des Verstorbenen zu verewigen. Es handelt sich um rührende Versuche, den Anblick von Toten als *Lebende* künstlich zu verstetigen. Je älter die Bilder auf den Grabsteinen werden, desto offenkundiger wird, daß die Abbilder diese Aufgabe nicht leisten können. Es ist vielmehr so, daß der langsame Zerfall, das heißt die Verwitterung der Bilder den wirklichen Zerfall der Toten begleitet und diesen vielleicht erträglicher macht.« (Ebd.)

²³ »Ich sah auf diesen Bildern befremdlich und beinahe verstörend aus, aber dennoch mir selbst ähnlich.« (Ebd., S. 13) – »Die vier Paßfotos waren vielleicht die ersten vier wirklichen Altersbilder, die es von mir gab. [...] Ein nicht zurechtgemachtes Zufallsgesicht, festgehalten in seiner Alltäglichkeit. [...] Es ist einfacher, sich tot zu denken, als sich alt vorzustellen. Nicht vor dem Tod wenden wir uns ab, sondern vor unserer soeben eintretenden Hinfälligkeit, die ihm vorausgeht.« (Ebd., S. 14f.)

Eine dritte Photoepisode in Genazinos Poetikvorlesung handelt von einem kleinen Mädchen, das seiner anderweitig beschäftigten Mutter durchs Winken mit einem etwas angeschmutzten Kommunionphoto in der Hand seine Langeweile oder Einsamkeit signalisiert. Genazinos Kommentar zufolge bringt das Kind durch das Photo (wohl unbewusst) zum Ausdruck, seine Mutter solle sich ihm schnell zuwenden, weil es ja bald schon nicht mehr dieselbe Person sein, sondern verschwinden werde. Wiederum ein *memento mori* also, diesmal in expliziter Erinnerung an Christian Boltanski und dessen zeitreflexive Installationen mit Kinderphotos, an denen Genazino das ›Geschichtenhafte‹ und zugleich autoreflexive Moment hervorhebt.²⁴

Boltanskis ›Selbst‹-Bilder (in denen er sich in verschiedenen Lebensaltern zeigt oder aber vorgibt, dies zu tun), entsprechen tatsächlich diesem Gedanken des Von-sich-selbst-Wegalters, das umso schneller geht, je jünger man ist. Was Genazino am Œuvre Boltanskis interessiert, ist erwartungsgemäß nicht nur die häufige Verwendung benutzter Dinge, in denen sich ›Zeit gestaut‹ hat, sondern auch deren Illumination durch Lampeninstallationen; das, was Genazino selbst als das ›Aufleuchten‹ alter Dinge im Moment der Betrachtung umschreibt und mit dem Freisetzen der Restenergie in einer aufscheinenden Taschenlampe vergleicht, ist für ihn hier konkret umgesetzt.²⁵ Seine Arbeit sei, so Genazino ausdrücklich, »beeinflusst und beflügelt worden« durch Christian Boltanski.²⁶ Explizit verweist er übrigens darauf, dass bereits bei Boltanski selbst die von Vergangenen zeugenden, abgelegten Objekte an der Grenze zwischen Stummheit und Sprache verortet sind bzw. selbst einen solchen Grenzraum begründen.²⁷

Genazinos Poetikvorlesung repräsentieren exemplarisch eine spezifische Spielform photo-bezogener poetologischer Reflexion: das Erzählen von Geschichten, die von Photos handeln, von der photographischen Praxis, vom Umgang mit Photos und von den Wirkungen der Photos auf den Betrachter. Die Präsentationsform seiner poetologischen Ideen ist selbst auf diese abgestimmt: eine Sequenz von Geschichten, die an ›Bilder der Photographie‹ anschließen und neue Bilder schaffen. Aneinandergereiht wie Aufnahmen in einem Album, ergeben die in den Geschichten konturierten ›Bilder der Photographie‹ ein Ensemble, anhand dessen sich über Motivation, Themen und Wirkungen literarischen Schreibens sprechen lässt – vermittelt, aber prägnant. Ob die Photos überhaupt existieren oder existiert

²⁴ Zu Boltanski vgl. ebd., S. 18f.

²⁵ Vgl. ebd., S. 49f.

²⁶ Ebd., S. 47.

²⁷ »Die Menschen sind, wie er [Boltanski] sich in einem Interview einmal ausdrückte, ›mit der Geschichte unseres Grabsteins beschäftigt‹; oder: Wir sind beunruhigt davon, ›was man nach unserem Tod von uns sagen wird.‹ Mit anderen Worten: Wenn wir tot sind und nicht mehr sprechen, fangen unsere Übrigbleibsel erst richtig mit Reden an.« (Ebd., S. 50)

haben, von denen hier die Rede ist, erscheint zumindest für den Leser eigentümlich irrelevant.

Buchgestaltung und der Stausee der Zeit bei W.G. Sebald

Auch Sebald hat eine starke Affinität zu kunstlosen Photos unbekannter Provenienz; in seinen Büchern werden Photos verwendet, die dem Autor teilweise als Fundstücke in die Hände gefallen sind.²⁸ Und auch er spricht vom Appellcharakter photographischer Personendarstellungen, der sie von Gemälden unterscheidet.²⁹ »Jedes Bild fragt, spricht, fordert auf.«³⁰ Als etwas, das an den Betrachter ›appelliert‹, lösen Photos hypothetische Kommentare und Erzählungen aus. Mit dem ›Anspruch‹ der Abgebildeten konfrontiert, reagiert der Schreibende mit Worten – gemäß dem Modell einer Memoria, die im wesentlichen Kommunikation in einem imaginären Raum ist.³¹ Die Frage, ob er solche Bilder »als Fragment einer Erzählung« wahrnehme, beantwortet Sebald zustimmend – und spricht vom Sog, den photographische Bilder ausüben, um den Betrachter in eine imaginäre, eine bloß ›erahnte‹ Welt hineinzuziehen.³² Photos erzeugen, so heißt es auch, die Suggestion, »dass es irgendwo eine sekundäre oder uns beigeordnete, übergeordnete, nachgeordnete Form der Existenz gibt. Die Leute, die aus dem Leben verschwinden, treiben sich irgendwo in diesem Leben noch herum.«³³ Auch mit dieser bildlichen Wendung vom ›Herumtreiben,

²⁸ »Ich habe schon viele Jahre hindurch auf eine völlig unsystematische Art und Weise Bilder aufgefunden. Man entdeckt solche Dinge einliegend in alten Büchern, die man kauft. Man findet sie in Antiquitätengeschäften oder Trödeläden. Das ist da für Fotografien typisch, daß sie so eine nomadische Existenz führen und dann von irgend jemand ›gerettet‹ werden.« (Sebald, W.G.: »Auf ungeheuer dünnem Eis«. Gespräche von 1971 bis 2001, Frankfurt a.M.: Fischer³2012, S. 165.)

²⁹ »[...] von keinem dieser gemalten Bilder geht dieser Appell aus. Es sind nur diese Photographien, die das an sich haben.« (Ebd., S. 168)

³⁰ Sebald verweist u.a. auf Barthes: »In dem schönen Barthes-Text *La chambre claire* ist ein Foto abgebildet von einem kleinen Knaben, der aus seiner Schulbank heraus auf den Gang getreten war. [...] 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 irgendwo in der Somme oder in Passchendaele oder einem anderen schaurigen Ort sein Leben gelassen hat. Man kann sich diese Konjekturen von Lebensbahnen vorstellen, die aus den Photographien herauskommen, auf eine viel, viel deutlichere Weise als aus einem Gemälde. / SCHOLZ: Gerade bei Kinderphotos möchte man wissen, was aus den Abgebildeten geworden ist.« (Ebd., S. 167)

³¹ »[...] in den toten Stunden des Tages habe ich in so einer Kiste herumgewühlt. Immer ist mir dabei aufgefallen, daß von diesen Bildern ein ungeheurer Appell ausgeht; eine Forderung an den Beschauer, zu erzählen oder sich vorzustellen, was man, von diesen Bildern ausgehend, erzählen könnte. [...] Man hat einen sehr realen Nukleus und um diesen Nukleus herum einen riesigen Hof von Nichts. Man selbst weiß nicht, in welchem Kontext eine dargestellte Person stand, um was für eine Landschaft es sich handelt. Und man muss anfangen, hypothetisch zu denken. Auf dieser Schiene kommt man dann unweigerlich in die Fiktion und ins Geschichtenerzählen. Beim Schreiben erkennt man Möglichkeiten, von den Bildern erzählend auszugehen, diesen Bilder statt einer Textpassage zu subplantieren und so fort.« (Ebd., S. 165f.)

³² Ebd., S. 166f.

³³ Ebd., S. 168.

irgendwo geht es um eine eigentümliche Form gespenstischer Zeitgenossenschaft. Aber wo treiben sich die herum, die ›aus dem Leben verschwunden‹ sind? Respektive: Welche Vorstellungsbilder von diesem Irgendwo der Verschwundenen lassen sich literarisch entwerfen?

Sebalds Romane und Essays entwerfen ein Modell der Zeit, für das mehrere prägnante Metaphern entwickelt werden: das der ›geschichteten‹ Zeit, eines Zeit-Raumes, in dem sich die Vergangenheiten überlagern und innerhalb dessen die flüchtige Gegenwart die gegenüber den ›tiefer‹ gelagerten Schichten nicht klar abgegrenzte ›obere‹ Schicht bildet. Zumal *Austerlitz* variiert das Motiv des Stauraums der Zeit mehrfach: im Bild des jahrzehntelang verschlossenen Zimmers, im Bild eines Waliser Stausees³⁴, im Bild des Binger Lochs am Rhein, im Bild des Ghettos von Theresienstadt. Wichtige Metaphern dieser geschichteten Zeit sind auch Friedhöfe, auf denen die Toten schichtenweise bestattet wurden. Vor allem städtische Topographien werden als gigantische Friedhöfe wahrgenommen.

Sebalds Figuren empfinden eine ›subkutane‹ Präsenz des Vergangenen, bewegen sich in solch geschichteten Zeiträumen, sind ihrer Gegenwart deshalb entfremdet, in der Vergangenheit aber auch keineswegs zuhause. Sie empfinden eine geisterhafte Wirklichkeit derer, die der Vergangenheit angehören, vermögen diese aber nicht zu erblicken oder gar mit ihnen zu kommunizieren. Sie suchen den Kontakt mit dem Vergangenen, streben danach, die Verschwundenen als ihre ›Zeitgenossen‹ zu erreichen, doch die Grenzen ihres Erinnerungsvermögens wie auch die Flüchtigkeit aller Erinnerungsmedien selbst verhindern dies.

Eine zentrale Metapher der geschichteten Zeit ist die Photographie-Sammlung des Protagonisten Austerlitz, die er – der fiktionalen Rahmen-Konstruktion zufolge – dem Haupterzähler des Romans überlässt, und aus der dieser beim Bericht über Austerlitz sein Bildmaterial bezieht, das er uns zeigt. Auch und gerade Photos werden wahrgenommen als eine Oberfläche, unterhalb derer vergangene Wirklichkeit gestaut ist, die von dieser auch

³⁴ Ein prägnantes Bild bietet die Überschwemmung des Dorfes Llanwddyn 1888 nach dem Bau des Stausees von Vyrnwy. Den Jungen Austerlitz beschäftigt die »subaquatische Existenz der Bevölkerung von Llanwddyn« (Sebald, W.G.: *Austerlitz*, Frankfurt a.M.: Fischer ²2003, S. 80). Von dem »in den Wellen versunkenen Geburtsort« des Predigers haben sich einige Bilder erhalten (ebd.), die Austerlitz behält und später immer wieder anschaut, »bis die Personen, die mir aus ihnen entgegensahen, der Schmied mit dem Lederschurz, der Posthalter, der der Vater von Elias gewesen ist, der Hirt, der mit den Schafen durch die Dorfstraße zieht, und vor allem das Mädchen, das mit seinem kleinen Hund auf dem Schoß in einem Sessel im Garten sitzt, so vertraut wurden, als lebte ich bei ihnen auf dem Grund des Sees.« (Ebd., S. 81-82). Als Pendant der Seeoberfläche mit dem sich spiegelnden Turm identifiziert Austerlitz viele Jahre später einen steinernen Turm am Rhein, den er während des Kindertransports gesehen hat – am sogenannten »Binger Loch«. Austerlitz' Rheinreisebericht nimmt Bezug auf eine alte Sage, in der es um den Tod eines Volkes (des Mäusevolks) geht, das zugleich aber (wie das Volk der Juden) ein Gewässer durchschreitet – und auf die Geschichte des Juden von Bacharach.

(wie die oberen Wassermengen eines Stausees) von den unteren teilweise durchdrungen ist, sich aber doch nicht sichtbar machen lässt. Das Besondere an der Photographie als Metapher geschichteter Zeit ist evidenterweise, dass sie sich dem Buch konkret integrieren lässt, anders als Zimmer, Friedhöfe und Stauseen, die als Sinnbilder analoge Funktionen erfüllen. Einerseits konkret sichtbares Bild, andererseits Bestandteil der fiktionalen Sammlung von Austerlitz, ist jedes der Photos im Buch materialiter wie im übertragenen Sinn eine Schnittstelle zwischen Gegenwart und einer ›anderen‹ Zeitdimension. Wie durch die Wasseroberfläche eines Stausees blicken die Abgebildeten den Betrachter an – bezogen auf jene andere Zeitdimension sind sie seine Zeitgenossen.

Um sein Denkbild einer ›geschichteten Zeit‹ metaphorisch und metonymisch zu vermitteln, konstruiert Sebald semantisch und medial ›vielschichtige‹ Geschichten, in denen es auch auf Inhaltsebene immer wieder um Schichtungen, Verschüttungen und versuchte Freilegungen geht – um ›Oberflächen‹, welche die Existenz eines Tiefenraumes suggerieren, ohne dass sich zu diesem ein Zugang erschlosse. Ein prägnantes Beispiel bietet die Geschichte des vom Gletscher verschütteten Bergführers Naegeli in *Die Ausgewanderten* (zuerst Frankfurt a.M. 1992). Johann Naegeli ist 1914 verunglückt; erst in den 1970er Jahren gibt der Gletscher von ihm frei, was übriggeblieben ist: seine genagelten Schuhe. Sein Freund Henry Selwyn, der dem Ich-Erzähler in Sebalds Text von Naegeli berichtet hat, ist da selbst schon tot. Der Ich-Erzähler erfährt vom Wiederauftauchen der Bergschuhe Naegelis durch einen Zeitungsbericht. Dem Artikel beigefügt ist ein Photo des Gletschers, allerdings ohne Schuhe. Der vieldeutige Kommentar des Ich-Erzählers, »So also kehren sie wieder, die Toten«³⁵, macht darauf aufmerksam, dass hier ja gar kein Toter wiedergekehrt ist – anders als in der Geschichte, die hier wohl als Vorbild gedient hat: In Hebels Kalendergeschichte »Unverhofftes Wiedersehen«, wo eine altgewordene Braut den nach Jahrzehnten geborgenen Leichnam ihres am Hochzeitstag verschütteten Ehemanns in die Arme schließen und sich selbst dann getrost in den Lauf der Dinge ergibt: Was die Erde einmal zurückgegeben habe, werde sie auch ein zweites Mal nicht behalten, so ihre christliche Hoffnung. Anders bei Sebald: Naegeli kommt auch als Leichnam nicht zurück, und Selwyn, der zweite Partner eines denkbaren ›Unverhofften Wiedersehens‹, ist tot. Zurück kehren nur leere Schuhe, aber auch von diesen gibt es nicht einmal ein Bild, zumindest nicht für den Ich-Erzähler und für den Leser des Buchs. Hier wird auf mindestens zwei Ebenen ein Modell geschichteter Zeit metaphorisch gestaltet: Eine dieser Metaphern ist der Gletscher, der den Bergsteiger unwiderruflich verschüttet hat, eine zweite ist das Photo, das im Ich-Erzähler die Erinnerung an Henry Selwyn auslöst – und an Selwyns Erinnerungen, die gar nicht die

³⁵ Sebald, W.G.: *Die Ausgewanderten*. Frankfurt a.M.: Eichborn ³2003, S. 36.

seinen sind, die er aber wiedergibt und insofern zu seinen eigenen macht, als er sich an Selwyn als Erzähler erinnert.³⁶

Die für den Leser sichtbare Photographie (die ja zudem nur die Reproduktion einer Zeitungsphotographie ist) stellt, als ›Oberfläche‹ über einer geschichteten Tiefe der Vergangenheit betrachtet, eine Decke dar, die diese Vergangenheit zugleich verhüllt und auf sie aufmerksam macht. Dass sie dies tut, dafür sorgt der sie rahmende und vorbereitende Text, der seinerseits mehrfach geschichtet ist: in einen Zeitungsbericht, den wir sehen, einen Erzählerbericht, den wir lesen, und in eine Erzählung Selwyns, die der Ich-Erzähler paraphrasiert. Die im Buch konkret präsentierte Oberfläche des Photos bekommt durch den Text einen Tiefenraum zugeordnet, der Modell der erstrebten Memoria ist. Die entscheidende Frage ist die nach der Begehbarkeit dieses Raums, der Erreichbarkeit von Erinnerung. Sebalds Texte beantworten die Frage skeptisch, ja letztlich negativ.

Sebalds Text-Bild-Arrangements machen einerseits den Appell-Charakter von Photos sinnfällig, sind aber andererseits so gestaltet, dass kein Gesicht den Betrachter wirklich anblickt. Eben dadurch wird aber die Idee eines Angesprochen- und Angeblicktwerdens als solche gerade in Erinnerung gerufen – als ein nicht erfülltes Postulat. In die Gegenwart hineinziehen lassen sich nicht einmal die Blicke der Abwesenden. Verschiedene weitere Beispiele wären dafür zu nennen, so etwa in der ›Henry-Selwyn‹-Geschichte der Umstand, dass dem Leser kein Bild Henry Selwyns gezeigt wird – wohl aber ein Bild Vladimir Nabokovs, von dem der Erzähler sagt, er ähnele Selwyns Erscheinung; das gezeigte Bild steht für ein nicht-gezeigtes, und es ist zudem recht unscharf.³⁷

Sebalds Poetik konkretisiert sich – über explizit poetologische Reflexionen und entsprechend konstruierte Geschichten hinaus – insbesondere in seinen Verfahren der Buchgestaltung: Das mit Texten und Photos gefüllte Buch ist selbst ein poetologisches Objekt. Texte und Photos bilden zusammen eine Oberfläche, welche auf suggestive Weise die Existenz einer Tiefe der Zeit andeutet, die von der sichtbaren Oberfläche her aber gerade nicht zu erreichen ist. Und Texte wie Photos deuten auf einen Anspruch hin, der letztlich

³⁶ Das Zeitungsphoto löst den Erinnerungsprozeß wie den anschließenden Erinnerungsbericht aus (der nun wiederum den Leser zum Teilhaber der Erinnerungen des Ich-Erzählers sowie Henry Selwyns macht). Von einer Kommunikation des Lesers mit Selwyn oder gar mit Naegeli kann nicht die Rede sein, doch über den Ich-Erzähler knüpft sich ein indirektes Band der Beziehungen von Schicht zu Schicht.

³⁷ *Austerlitz*, zu weiten Teilen die Geschichte der Suche eines Bildes der Mutter, bietet sogar ein gestaffeltes Verfahren: Zuerst weiß der Protagonist nicht einmal, wonach er unbewusst immer sucht, als er es weiß, weiß er aber noch nicht, wie das Gesuchte aussieht, dann findet er falsche Bilder, spät dann ein ›richtiges‹ Bild – aber es kommt zu keinem (Wieder-)Erkennen – ebensowenig wie angesichts eines Bildes von sich selbst als Kind. Und doch sind zumindest die gefundenen und in den Erzählerbericht eingefügten Bilder auf gespenstische Weise Zeit-Genossen: aber nur sie, nicht diejenigen, die sie zeigen. Diese liegen in den Tiefen des Stauraums der Zeit begraben, von denen Photos allenfalls die oberen Schichten, vielleicht auch nur die Oberfläche repräsentieren.

uneinlösbar bleibt. Die Photos auf Sebalds Buchseiten sind, wie nochmals betont sei, zugleich Metaphern und Metonymien der ›Oberflächlichkeit‹ von Gegenwart. Und als ein Stapel aus Buchseiten macht das Buch selbst die Idee der Schichtung noch einmal sinnfällig. Die zuvor betrachteten Photos verschwinden ja im Leseprozess unter neu aufgeblätterten Seiten.

Atlanten der Stille: Gerhard Roths Text-Photo-Projekte

Wie Sebald in einem Grenzraum zwischen historiographischem und fiktionalem Schreiben operiert, so verbinden auch Gerhard Roths Bücher historiographisch-reportagenhafte Elemente mit fiktionalen Narrationen. Während Sebald aber vor allem an einer Verwandlung des aufgefundenen Materials in Metaphern und Gleichnisse arbeitet, ist bei Roth das Dokumentieren als solches Bestandteil der ästhetischen Praxis. Roth integriert in seine Texte vielfach Photos, sowohl eigene als auch fremde, und vielfach geben Bildlegenden an, was hier wann und aus welchem Anlass aufgenommen wurde. Diese Bildlegenden, wichtige Bestandteile des jeweiligen Werks, akzentuieren die metonymische Beziehung des jeweils Sichtbaren zum Gegenstand der Darstellung. Für die ebenfalls wesentliche metaphorische Dimension der Bilder sind die übrigen rahmenden Texte sowie das Gesamtarrangement konstitutiv.

Vorbereitet durch Texte, durch Erzählerberichte wie durch Beschreibungen, übernehmen bei Roth streckenweise Bildsequenzen die Funktion des erzählenden Mediums. So etwa in *Das Alphabet der Zeit* (Frankfurt a.M. 2007, TB-Ausgabe 2010), einem autobiographischen Text über die Kinder- und Jugendjahre des Autors unter Einbeziehung der Lebensgeschichten seiner Eltern und anderer Personen. Den Abschluss des umfangreichen Bandes, der eigentliche autobiographische Bericht endet auf S. 818, bildet ein Teil, der »Bilderzählung« heißt. Auf 27 Seiten finden sich hier die Reprographien von Familienphotos (von der Großelterngeneration bis zur Jugend des Erzählers) sowie anderer familiengeschichtlich relevanter Dokumente, insbesondere faksimilierte Briefe. (Der Text selbst allerdings relativiert den dokumentarischen Wert von Photos. Denn er handelt von der Unzuverlässigkeit photographischer Aufnahmen, von den Kontingenzen ihrer Entstehung, von der selektiven Wahrnehmung und Aufbewahrung von Photos, von fehlenden Bildern – und wo er über eines der Bilder spricht, da betont er, die eigentliche Aussagekraft des Bildes beruhe darauf, dass es misslungen sei. Schlechte, aber auch vermisste und fehlende Photos sind ebenso handlungsrelevant wie sichtbare und gelungene.)

Roth beobachtet seit Jahrzehnten die Welt mit der Kamera; diese wird zum ›Auge‹ des Autors.³⁸ Und mit diesem Auge wird u.a. das Dorf Obergreith in der südwestlichen Steiermark beobachtet, wo er als Kind bereits seine Schulferien verbracht hat und als Erwachsener mehrere Jahre lebt. Er empfindet die Gegend als weitgehend unverändert, und dass die produktionsästhetisch folgenreiche Hinwendung zum eigenen Photographieren an diesem Ort erfolgt, ist kaum zufällig. Zumindest insofern dieses Obergreither Photographieren dann zum Gegenstand erzählender und interpretierender Darstellung durch Roth selbst wird, nimmt es Modellcharakter an. Obergreith, die vielen dort gemachten Bilder und das Bildermachen werden – auch – zu Metaphern des Umgangs mit Zeit. Die konkret entstandenen Obergreither Aufnahmen sind zum einen Metonymien der Obergreither Zeit, zum anderen Metaphern für eine fundamentalere Zeiterfahrung. Das Dorf erscheint unter temporalem Aspekt als ein zugleich typischer und modellhafter Ort: In seiner ländlichen Abgeschlossenheit scheint einerseits die Zeit stillzustehen. Andererseits ist der Betrachter gerade hier in vielfacher Weise mit Sterblichkeit und Vergänglichkeit konfrontiert: mit dem Tod von Menschen und Tieren, mit dem Verlöschen von Erinnerungen, dem Untergang kultureller Praktiken und kulturellen Wissens.

Das Abseits von Obergreith als Ensemble photographischer Sujets erinnert, so wie es von Roth photographisch erfasst, in ein Bildensemble verwandelt und literarisch bespiegelt wird, an jenen abseitigen Winkel, in dem Genazino das Photo einer Frau gefunden haben will. Einerseits sind solche Winkel Orte, an denen die Zeit sich verlangsamt und staut; andererseits kommt es gerade nach solchem Anstauen von Zeit zum beschleunigten Abfluss.

Auf langen Spaziergängen erkundet Roth in den rückblickend beschriebenen Obergreither Jahren »die Bewohner und die Natur« der Gegend, zunächst aus reiner Neugier. Die Kamera begleitet ihn als ›Schreibinstrument‹, das zu registrierenden Zwecken, ganz ohne ästhetische Ambitionen verwendet wird.³⁹ Dabei schätzt der Photograph die aufmerksamkeitssteigernde Wirkung seines ›Schreibgeräts‹⁴⁰; der Blick durch die Linse führt zu neuen Entdeckungen – bzw. zur Neuentdeckung von Übersehenem. Der Photograph wird

³⁸ Gerhard Roths Texte sind zu weiten Teilen geprägt durch eine Vertiefung ins Alltägliche, Unscheinbare, vermeintlich Periphere.

³⁹ Roth, Gerhard: »Eine Expedition ins tiefe Österreich. Über meine Fotografie«, in: Roth, Gerhard: Atlas der Stille. Fotografien aus der Südsteiermark von 1976-2006. Hg. v. Daniela Bartens/Martin Behr. Wien/München: Christian Brandstätter Verlag 2007, hier: S. 7-9, S. 7.

⁴⁰ Ebd.

zum Archivar der dörflichen Erinnerungen – und zum Archivar der Photos anderer.⁴¹ Das eigene photographische ›Notier‹-Verfahren hat zunächst keinen festgelegten Zweck⁴²; es wird einfach ›gesammelt‹. So entstehen über 10.000 Photos.⁴³ Roth zufolge schreiben sich diese Bilder seinem eigenen Gedächtnis ein, wo sie später – teils unbewusst, in jedem Fall ungeplant, wiedergefunden und literarisch produktiv gemacht werden. Später dann wirken sich die Obergreither Photos prägend aus; die in ihnen gestaute Zeit wird erzählerisch und essayistisch genutzt. Der Roman *Landläufiger Tod* (1984, TB 1988; erweiterte Neuauflage 2017) erzählt von einem Dorf in der Steiermark. Die Figuren entsprechen Figuren, wie sie in Obergreith photographiert wurden; ihre Geschichten erinnern an mit der Kamera aufgenommene Szenen. *Im tiefen Österreich* (1990, TB 1994) – Bd. 1 der Reihe *Die Archive des Schweigens* – besteht zu erheblichen Teilen aus Obergreither Photos.

Die untereinander auf vielfältige Weise vernetzten, zu Zyklen arrangierten, auf Bildreservoirs Bezug nehmenden Bücher Roths bilden ein Gesamtwerk, das im Zeichen wiederkehrender Themen (Schweigen, Tod, Verfall, Verdrängung...) steht – Themen, wie sie auch Sebald beschäftigen, bei Roth aber in stärkerem Maße auf Zeitgeschichtliches bezogen werden. Als Beiträge zu einer Poetik der Photographie gelesen, akzentuieren die Bände den ›archivalischen‹ Charakter der Photographie, ihre memoriale Funktion. Ein Gesamtbild der Vergangenheit, eine vollständige Rekonstruktion, ergibt sich aber nicht. Und das Rekonstruierte erscheint unfasslich, fremd, undurchschaubar. Roths Bücher sind, denen Sebalds hierin ähnlich, auf eine Weise komponiert, welche das konkrete, mit Texten und Bildern gefüllte Buch selbst als Modell eines solchen Stauraums der Zeit erscheinen lässt. Und auch bei Roth wird, wie bei Sebald, gerade die Verwendung photographischer Bilder wichtig.

Unter dem Titel *Atlas der Stille. Fotografien aus der Südsteiermark vom 1976-2006* erscheint 2007 ein Bildband, der (neben einigen Abhandlungen) im Wesentlichen die von Roth selbst aufgenommenen Photos aus Obergreith enthält: ein Photobuch also, und kein literarischer Text; der Textanteil beschränkt sich auf lakonische Bildlegenden. Die Photos

⁴¹ »In den Häusern erzählten mir die Alten ›ihr Leben‹. Manchmal zeigte man mir alte Fotografien, und ich begann diese ebenfalls zu fotografieren oder, wenn sie nicht gebraucht wurden, zu sammeln. Für mich waren die alten Fotografien wie archäologische Fundstücke aus der Dorfgeschichte in den vergangenen hundert Jahren. Jeder ›Augenblicks-Scherben‹ war ein Teil aus einem größeren Stück, aus einem Muster oder einem Bild, das ich mit der Zeit rekonstruierte oder als Fragment belassen mußte.« (Ebd., S. 8)

⁴² »Inzwischen war das Aufschreiben und Fotografieren nicht mehr nur Gedächtnismaterial, sondern zum Selbstzweck geworden. Ich hatte keine Ahnung, was ich mit all den Notizen und Fotografien machen würde, sie waren ja zum Eigentlichen geworden. Die Notizen schrieben sich meinem Kopf ein, und die Aufnahmen belichteten mein Erinnerungsvermögen. Ohne es zu wissen, wurde ich selbst ein lebendiges Notizbuch. Das geschah ohne Absicht, bis es mir zu Bewußtsein kam. Daraufhin begann ich Ordnung in meine Vorgehensweise zu bringen.« (Ebd., S. 8)

⁴³ Ebd.

sind zum Teil identisch mit Aufnahmen, die sich auch in *Im tiefen Österreich* finden, vor allem aber sind es dieselben Lebensbereiche, Personen, Tätigkeiten, Orte und Objekte, die sich hier wie dort gruppenweise abgebildet finden. Eine eigentümlich gebrochene Zeitgenossenschaft verbindet die Figuren auf Roths Photos mit dem Bildbetrachter einerseits, mit den Figuren künftiger Geschichten andererseits. Die fotografierten Dorfbewohner haben, glaubt man dem Paratext, teilweise beim Blick in die Kamera ein Bewusstsein dafür oder doch eine Ahnung davon gehabt, dass sie künftige Betrachter anblicken. Der Phototeil des *Atlas der Stille* (und damit der eigentliche »Atlas«) ist ein ›stilles‹, im Sinne von wort-loses Werk: Es ist die Darstellung einer ›stillen‹ (im Sinne von vormodernen) Welt, und es ist als Photosequenz eine Stillstellung des bildlich dokumentierten Dorflebens. Als ein ›stilles‹ Museum der dörflichen Welt steht es in einer Analogiebeziehung zu den *Archiven des Schweigens* sowie zu den Museen des Abgelegten und Abgelebten, die dort geschildert werden. Die Photosammlung wird von Roths Begleittext in eine Beziehung zu künftigen Texten gesetzt. Auch auf diese könnte man den Titel des Buchs beziehen: im Sinne eines Atlases der noch schweigenden, der noch nicht realisierten, der zukünftigen Texte. Betrachtet man den *Atlas der Stille* als einen Atlas möglicher Geschichten, die einst durch die Photos stimuliert werden könnten, so ergibt sich eine komplizierte Schichtung von Zeiten: Die gegenwärtigen Bilder zeigen als Photos vergangene (und vergängliche) Gegenstände; der Tod ist auf ihnen ein Thema von besonderem Gewicht. Zugleich lassen sie sich als Nuklei antizipierter Erzählungen betrachten, die sich in einer noch nicht erreichten Zukunft ebenfalls auf die Vergangenheit zurückbeziehen werden.

Poetiken der Photographie und Buchgestaltung: Bilanz

In der Auseinandersetzung mit der Photographie ist die Literatur mit der Paradoxie dessen konfrontiert, was zu ihren wichtigsten Aufgaben bzw. zu ihren prägenden Selbstansprüchen gehört: Erinnerung ist zugleich nötig und unmöglich. Die Photographie katalysiert gleichsam die Reflexion über diese Paradoxie, diese innere Paradoxie eines der Vergangenheit zugewandten literarischen Schreibens.

Werden Photos in literarische Texte integriert, so wird der paradoxe Bezug zum Erinnerungspostulat – zum wahrgenommenen ›Anspruch‹ der Vergangenheit auf Erinnerung – gleichsam inszeniert; die Bühne dafür ist das Buch, das man aber auch mit Installationsräumen vergleichen kann, wie sie Boltanski gestaltet hat – oder mit jenen eigenartigen räumlichen Arrangements bei Cornell, an die u.a. Genazino erinnert.

Sebald und Roth inszenieren jenes Paradox, das darin liegt, sich und anderen die Vergangenheit zumuten zu müssen – und sie doch nicht zugänglich machen zu können.

Als solche Inszenierungen verhalten sie sich komplementär; Sebald akzentuiert das Moment des Verlusts, Roth das der gleichwohl unabdingbaren Hinwendung zur Vergangenheit. Bei Roth fungieren Photos als Schnittstellen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, auch und gerade wenn erstere unbegriffen und unbewältigt bleibt. Sebald, der Photos unter Akzentuierung dessen verwendet, was sie nicht zeigen, betrachtet sie sogar als ein Medium, das letztlich vergesslich macht und dem Vergessen zuarbeitet.⁴⁴ Als Bestandteile literarischer Arrangements stehen Photos metonymisch für Kontingenz und Undurchdringlichkeit – für Grenzen des Begreifbaren, Grenzen dessen, was lesbar zu machen ist. Zugleich aber sind sie effiziente Metaphern solcher Erfahrung – und tragen insofern zwar nicht dazu bei, das Verlorene, Unzugängliche lesbar zu machen, wohl aber seine Unlesbarkeit aufzuzeigen.

Genazino, Sebald und Roth knüpfen ihre poetologischen Reflexionen explizit an Reflexionen über die Photographie. Diese wird dabei zum Partner und Pendant des Textes, zum Auslöser des Erzählens, zum Indikator der Grenze von Darstellbarkeit – und zum Bestandteil eines Modells, demzufolge die Zeit nicht linear ›abfließt‹, sondern sich in Objekten staut und dann – bedingt durch momentane Auslöser – freigesetzt werden kann. Als Modell des Raums gestauter Zeit präsentiert sich in den mit Photos ausgestatteten Büchern Sebalds und Roths das Buch selbst. Die Bilder stehen für sichtbare Oberflächen dieses Raums, die Texte für die hypothetischen Auslotungen der Tiefe. Für Sebald sind die Photos im Bündnis mit dem Vergessen und besiegeln in ihrer Undurchdringlichkeit endgültige Verluste. Man sieht den Stausee der Geschichte nie anders als von außen. Bei Roth dienen Photos dazu, Erinnerung zu stimulieren – eine Erinnerung allerdings, die ihrerseits an den Oberflächen der Dinge und Ereignisse bleibt. Die gestaute Zeit wird beim Erzählen anlässlich von Photos zum Abfluss gebracht – aber Erzähler und Leser stehen doch letztlich vor dem, was sie sehen, ohne es zu begreifen. Letztlich ist es ›der landläufige Tod‹, den es allenthalben zu beobachten gilt – und diesem wird, trotz seiner ›subkutanen‹ Präsenz in allen möglichen Bildern, kein Bild je gerecht.

⁴⁴ Sebald schreibt in *Die Beschreibung des Unglücks*, Photographien seien »Mementos einer im Zerstörungsprozeß und im Verschwinden begriffenen Welt«; »gemalte und geschriebene Bilder hingegen haben ein Leben in die Zukunft hinein und verstehen sich als Dokumente eines Bewußtseins, dem etwas an der Fortführung des Lebens gelegen ist.« Sebald zufolge »befördern« die Photos, anders als die literarische Beschreibung, anstelle des »Eingedenkens« das »Vergessen«. Sebald, W.G.: *Die Beschreibung des Unglücks*, Frankfurt a.M.: Fischer ⁵2006, S. 178. Und in *Logis in einem Landhaus*, heißt es unter Berufung auf Barthes, der Photograph sei ein »Agent des Todes«, seine Bilder seien »so etwas wie Relikte des fortwährend absterbenden Lebens« (Sebald, W.G.: *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt a.M.: Fischer ⁴2003, S. 178).

Literatur

- AGAMBEN, Giorgio: Profanierungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- ASSMANN, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck 2003.
- ASSMANN, Aleida: »Die Furie des Verschwindens. Christian Boltanskis Archive des Vergessens«, in: Ralf Beil (Hg.), Boltanski. Zeit, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 89-97.
- BLUMENBERG, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- BLUMENBERG, Hans: Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp²1986.
- GENAZINO, Wilhelm: Die Belebung der toten Winkel. Frankfurter Poetikvorlesungen, München/Wien: Hanser 2006.
- ROTH, Gerhard: Landläufiger Tod. Erweiterte Neufassung, Frankfurt a.M. Fischer 2017.
- ROTH, Gerhard: Im tiefen Österreich, Frankfurt a.M.: Fischer 1994 (= Archive des Schweigens Band 1).
- ROTH, Gerhard: Der Stille Ozean, Frankfurt a.M.: Fischer 1992 (= Archive des Schweigens Band 2).
- ROTH, Gerhard: Das Alphabet der Zeit, Frankfurt a.M.: Fischer 2010.
- ROTH, Gerhard: Atlas der Stille. Fotografien aus der Südsteiermark von 1976-2006. Hg. v. Daniela Bartens/Martin Behr. Wien/München: Christian Brandstätter Verlag 2007.
- SEBALD, W.G.: Austerlitz, Frankfurt a.M.: Fischer²2003.
- SEBALD, W.G.: Logis in einem Landhaus, Frankfurt a.M.: Fischer⁴2003.
- SEBALD, W.G.: Die Ausgewanderten. Frankfurt a.M.: Eichborn³2003.
- SEBALD, W.G.: Beschreibung des Unglücks, Frankfurt a.M.: Fischer⁵2006.
- SEBALD, W.G.: »Auf ungeheuer dünnem Eis«. Gespräche von 1971 bis 2001, Frankfurt a.M.: Fischer³2012.
- STEINAECKER, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds, Bielefeld: transcript 2007.
- STIEGLER, Bernd: Bilder der Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- STOELLGER, Philipp: »Über die Grenzen der Metaphorologie. Zur Kritik der Metaphorologie Hans Blumenbergs und den Perspektiven ihrer Fortschreibung«, in: Anselm Haverkamp/Dirk Mende (Hg.), Metaphorologie: Zur Praxis von Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 203-234.