

Annelise Ballegaard Petersen: W. G. Sebalds ikonotekster. En præsentation og nogle overvejelser.

På forsiden af W. G. Sebalds roman *Austerlitz* (2001) er der i både den tyske udgave og den danske oversættelse et billede af en lille lyskrøllet alvorlig dreng i prinse- eller pagekostume. Og der er noget ved billedet, der irriterer. For drengen er anbragt midt på en græsmark, hvis konturer fortaber sig i en dis, hvor man aner en busk og måske nogle fugle. Kostumet, der signalerer karneval og dermed "indendørs", passer ikke sammen med den landskabelige baggrund. Baggrunden er ikke et kunstigt landskab, som man kan se det på billeder af ens bedsteforældre – græsset er rigtigt nok ud! Er drengen så monteret ind i det, for at skabe en iøjnefaldende forside? Det synes ikke at være tilfældet, for vi møder det igen inde i romanen, hvor vi får at vide, at det forestiller hovedpersonen Jacques Austerlitz som 5-årig, dvs. o.1938. I en ekfrase fortæller han om det virvar af tanker og følelser, billedet vækker i ham, da han i romanhandlingen ser det for første gang under den erindrings- og identitetsrejse, han som midaldrende har begivet sig ud på. Men huske anledningen til det eller at det blev taget, kan han ikke. [billede 1]

Man kan som læser vælge at acceptere Austerlitz' fortælling og tolke det 'sære' fotografi af den femårige page lige ud ad landevejen som en illustration af den fremmed- og fortabthed, der kendetegner titelpersonens liv: Kort efter at billedet er taget, bliver han i 1939 sendt fra Prag til England med en såkaldt børnetransport for at undgå nazistisk forfølgelse. Som plejebarn i en walisisk præstefamilie og udstyret med et nyt navn glemmer han alt om sine forældre og om Prag, og først efter plejeforældrenes død får han sit rigtige navn at vide og begynder brik for brik at stykke sin tidlige historie sammen. Men tværtimod at give ham en eller anden form for lettelse, fordi endnu et hul i hans erindring er blevet fyldt ud, gør synet af billedet ham "sprach- und begrifflos und zu keiner Denkbewegung imstande" (ibid: 268) – til trods for at hans beskrivelse af

det strækker sig over et par sider. Her er altså endnu et misforhold som ved fotografiets sammenstilling af 'ude' og 'inde'. Austerlitz mener, at siden er kommet "um sein Teil zurückzufordern" (ibid: 268). Men hvad er det for et krav, fotografiet stiller? Hvori består "sein Teil"? Jeg vil vende tilbage til disse spørgsmål til sidst.

Poetik, billeder og skrivemåde

At W. G. Sebald har været dybt fascineret af fotografier kan ingen, der har haft en af hans bøger i hånden og har bladret i den, være i tvivl om. Anne Fuchs (2004) har talt over 300 billeder i fire af de bøger, der udkom før Sebalds død ved en bilulykke i 2001: *Schwindel. Gefühle* (1990), *Die Ausgewanderten* (1992), *Die Ringe des Saturn* (1995) og *Austerlitz*. I den sidstnævnte har jeg selv talt 86 fotografier, nogle næsten frimærkesmå, andre fylder en dobbeltside. Vi finder udelukkende sort-hvid-billeder hos Sebald, og dermed skabes der jo et visuelt samspil med de sorte bogstaver på den hvide side. Fotografier forekommer iøvrigt også i Sebalds to sidste litteraturvidenskabelige værker, *Logis in einem Landhaus* (1998) og *Luftkrieg und Literatur* (1999), og der er her ikke tale om traditionelle forfatterportrætter eller billeder af typen "her boede digteren fra ... til ...". I sidstnævnte bog er der to billeder, der er interessante ved, at de explicit gør opmærksom på det, et fotografi gør, nemlig at det viser os noget: [billede 2]

Man kan skimte en behandsket hånd, der holder et ben (eller måske en protese) frem for at vise os det sammenflickede, hjemmelavede fodtøj. Som kontrast er der i billedet til højre vist en fod med en 'normal' velpudset herresko. Er det et eksponat fra en udstilling eller et foto fra en artikel? Vi ved det ikke, for Sebald gør sjældent opmærksom på billedernes proveniens. Men det indgår sammen med den omkringstående tekst i en beskrivelse af livsvilkårene for den tyske civilbefolkning efter bombningerne under 2. Verdenskrig og i de første efterkrigsår.

Bøgernes fotografier er meget forskellige, både som allerede nævnt mht. størrelse og motiv: Nogle viser landskaber eller bygninger, andre personer eller topografiske planer; der er billeder af sider i en bog, af breve, af kunstværker og af ting. Adspurgt om hvor han har fotografierne fra, har Sebald i en samtale med sin litteraturvidenskabelige kollega Sigrid Löffler (1997) svaret, at nogle af dem sådan helt tilfældigt faldt ud af gamle bøger, at andre er fundet i rodekasser i antikvitets- og marskandiserforretninger, og atter andre har han bevidst ledt efter i fx arkiver. Han understreger, at der er tale om autentiske dokumenter – der er ikke fiflet med billederne. Der er naturligvis altid en eller anden form for forbindelse mellem fotografierne og den omgivende tekst og ofte også mellem fotografierne indbyrdes. Det centrale spørgsmål må være, om samspillet mellem de to medier giver noget, som 'bogstavteksten' og 'billedteksten' ikke kan give hver for sig. Hvori består det "mere", som den sammensatte "imagetext" eller "ikonotekst" udgør?

Om fotografier i alm. har Sebald udtalt, at de fører "so eine nomadische Existenz [...] und dann von irgendjemand 'gerettet' werden." (Löffler 1997) Ordet 'nomadeeksistens' er vigtigt her og er selvfølgelig meget bevidst valgt. Det kan direkte relateres til hans værker, der bestandig tematiserer fænomener som natur og hjemstavn og – som modpol hertil – det fremmede og hjemløsheden, hvor erindringen er den størrelse, der kan slå bro imellem disse poler – måske. Sebald har formuleret sit litteratursyn, sin poetik, i *Luftkrieg und Literatur*. Her kredser han, i forlængelse af Adornos omdiskuterede essay "Kulturkritik und Gesellschaft" (1951), om mulighedsbetingelserne for en æstetisk repræsentation af det ubærlige – eksemplet er den allierede "area bombing" af Hamburg i sensommeren 1943, hvor ca. 35.000 mennesker skønnes at være blevet dræbt og ca. 125.000 såret. Sebald har undret sig over, at der i Tyskland er skrevet så forholdsvis få litterære værker af kvalitet om bombningerne af de tyske byer, og han stiller spørgsmålet, hvordan "das individuelle, das kollektive und das kulturelle Gedächtnis mit Erfahrungen umgehen, die die Belastungsgrenze durchbrechen." (ibid: 84) Litteraturen forstår han

som en slags arkiv for den kulturelle hukommelse, et rum hvor de bearbejdede individuelle erfaringer og erindringer kan lagres og hvorfra de kan formidles. Med arkiv-metaforen placerer Sebald sig i en tradition for at knytte erindring til rumlig tænkning, som kan følges helt tilbage til fortællingen om grækeren Simonides og hans 'opfindelse' af mnemoteknikken (cf. fx Frances A. Yates og Aleida Assmann). Fotografiet passer med dets spatiale fremtræden perfekt til disse erindringsteorier, og hos Sebald har de mange billeder blandt meget andet også en klar mnemoteknisk funktion, der hænger sammen med andre aspekter af hans måde at skrive på.

For fotografierne er ikke det eneste påfaldende ved teksterne. Et andet umiddelbart iøjnefaldende element er de ekstremt lange afsnit og for romanens vedkommende den manglende kapitelinddeling. Det gør det svært for en læser at orientere sig i værkerne – og her hjælper fotografierne. Dertil kommer, at Sebalds syntaks er yderst kompliceret. I sin artikel "Den längsta meningen" (VINDUET 1, 2010) læser Arne Melberg denne skrivemåde som Sebalds svar på spørgsmålene i *Lufkrieg und Literatur*, som hans bud på at "representera [...] det som inte låter sig presenteras" (ibid: 81) og som et forsøg på at skabe en form for prosa, "som utför ett verklighetsarbete och som inte håller sig inom fiktionens gränser." (ibid: 82). Melberg nævner fotografierne, men analyserer hverken det visuelle eller det indholdsmæssige samspil mellem dem og 'bogstavteksten'.

Autenticitet og "Verunsicherung"

For mig at se understøtter de sort-hvide fotografier den intention, som Melberg finder i Sebalds lange sætninger og fraværende afsnitsinddeling: de er en del af fiktionen samtidig med at de – fordi det er det, fotografier gør – refererer til en virkelighed uden for værket. Når det første, man som læser præsenteres for i "Dr. Henry Selwyn" er et fotografi fra en kirkegård, så anslås dermed jo fra

start en elegisk stemning, der da også dominerer ikke bare i denne, men i alle de fire fortællinger, der tilsammen udgør *Die Ausgewanderten*. [billede 3]

I det følgende omtaler jeg-fortælleren en "Rasenfriedhof" (ibid: 8), der ligger i nærheden af det hus, som han og hans kone leder efter med henblik på at leje det. Og som læser antager man derfor nærmest pr automatik, at fotografiet viser lige præcis den kirkegård. Men ret beset kan vi jo ikke vide det. Fotografiet understøtter den autenticitet, som også jeg-fortællesituationen intenderer. I slutningen af fortællingen forekommer der et billede af en gletsjer. Det henviser dels til, at bjergvandring var dr. Henry Selwyns store hobby og dels til en schweizisk bjergfører ved navn Johannes Naegli. Der er tale om en autentisk person, som i den fiktive beretning om Henry Selwyn har været dennes fører på en række vandreture. Naegli omkom i Aare-gletsjeren kort tid efter, at Selwyn måtte forlade Schweiz pga. 1. Verdenskrigs udbrud. Der antydes i teksten diskret en homoseksuel tiltrækning fra Selwyns side: At sige farvel til Naegli var mere smertefuldt end at tage afsked med hans schweiziskfødte senere kone. Fortællingens sidste billede viser en fransksproget avisside, fundet af fortælleren, hvor der berettes, at man i 1986 fandt "ein Häufchen geschliffener Knochen und ein Paar genagelter Schuhe" (ibid: 37) i Aare-gletsjeren og at liget er blevet identificeret som værende Naegli. Igen tjener billederne til at give det fortalte autenticitet. Men indimellem disse to fotografier finder vi et, der er noget mere 'tricky'. Konteksten er den, at fortælleren og hans kone er inviteret til middag hos dr. Selwyn sammen med en gammel ven af denne. Efter middagen ser man lysbilleder fra de to venners rejse til Kreta. Der er mest tale om landskabsbilleder, får vi fortalt, men "einaarmal sah man auch Edward [vennen] mit Feldstecher und Botanisiertrommel oder Dr. Selwyn in knielangen Shorts, mit Umhängetasche und Schmetterlingsnetz." (ibid: 26) Det ligger derfor lige for at antage, at nedenstående billede af en herre med denne udrustning skal forestille at være dr. Selwyn. [billede 4]

Det er imidlertid ikke tilfældet, viser det sig. Fortælleren siger nemlig selv, at "eine der Aufnahmen glich bis in Einzelheiten einem in den Bergen oberhalb von Gstaad gemachten Foto von Nabokov, das ich ein paar Tage zuvor aus einer Schweizer Zeitschrift ausgeschnitten hatte." (ibid: 26) Hvad tjener det til at vise et billede af Nabokov og postulere en lighed med en fiktiv figur? En hel række plausible forklaringer giver Claudia Öhlschläger (2006): Nabokov er ligesom Henry Selwyn migrant fra det zaristiske Rusland; der henvises til Nabokovs erindringsbog *Speak, Memory* (1967) i den anden fortælling, "Paul Bereyter", så fotografiet etablerer en sammenhæng mellem de to fortællinger ligesom en reference til 'sommerfuglejæger-fotografiet' i fortælling tre, "Ambros Adelwart". I citatet ovenfor siger fortælleren, at han har klippet billedet ud af avisen et par dage før middagen. Men her er der noget, der ikke stemmer, for det er ifølge Öhlschläger taget på et tidspunkt, der ligger senere end den fortalte tid i "Dr. Henry Selwyn". Endelig nævner hun Nabokovs egen forkærlighed for både upålidelige fortællere og citater. Hvis ikke man som læser kan etablere alle disse sammenhænge – og hvor mange læsere kan det? – må man 'nøjes med' den begrundelse, som jeg-fortælleren giver for at bringe fotografiet. Når man imidlertid får henvisningerne, kan 'sommerfuglejæger-fotografiets' funktion tolkes som værende den modsatte af de andre billeders i: tvært imod at styrke det fortaltes autenticitet, opstår der en usikkerhed, som breder sig til de andre billeder og til teksten generelt. Öhlschläger taler om en "Unschärferelation" (ibid: 43): Billederne er i sig selv uskarpe, og deres manglende klarhed breder sig til bogstavteksten, skaber en usikkerhed omkring det, der fortælles.

Sebald og Benjamin

Der er ikke plads til flere eksempler fra Sebalds "ikonotekster", men jeg vil – som lovet – vende tilbage til spørgsmålet fra starten af artiklen om, hvad det er for et krav, den lille Jacques Austerlitz på pagebilledet stiller til den voksne mand af samme navn. Jeg vil gå vejen omkring Walter Benjamin, som Sebald interesserede sig for, men mig bekendt aldrig har skrevet om, og som han i

forskningslitteraturen ofte sammenlignes eller sammenstilles med. Walter Benjamin beskæftigede sig livet igennem med fotografiet som medium. I et essay om Franz Kafka fra 1934 analyserer han bl.a. et portrætfoto af Kafka som ca. 6-årig – altså samme alder som den lille Jacques Austerlitz og på samme måde stablet op i et landskab, der dog her tydeligt er en kulisse. Og der er flere lighedspunkter: Kafka levede som bekendt i Prag, samme by som Austerlitz, begge er jøder, og Kafkas søstre led samme skæbne som Austerlitz' mor: at blive deporteret til en nazistisk udryddelseslejr. Der er for mig ingen tvivl om, at der er tale om en Kafka-reference i *Austerlitz*, en reference til virkelige skæbner. Men den går videre endnu, mener jeg. Benjamins erindringsbilleder, *Berliner Kindheit um 1900* (1932-33), slutter med et kapitel om "das bucklicht Männlein", en figur fra en gammel barnesang. Hos Benjamin bliver den pukkelryggede mandsling til et billede på den, der kan forhindre, at noget glemmes. Alle de steder og situationer, der fortælleres om i *Berliner Kindheit* er på magisk vis blevet indlemmet i mandslingens verden som en slags skat, som "den Halbpart des Vergessens". Den anden halvdel af det glemte har den, der oplevede tingene, som var i situationerne: Benjamin selv, fået lov til at beholde. Nu står de dér på papiret i erindringsbillederne. Jeg læser "sein Teil" i *Austerlitz* som et krav fra den lille dreng til den voksne mand om at få sin historie tilbage, et krav til Jacques Austerlitz om drage videre på sine erindringsrejser. Og romanen slutter da også med, at han fortæller fortælleren, at han vil prøve på at finde sporene efter sin forsvundne far.

Man kan godt blive svimmel, for nu at parafrasere titlen på et af Sebalds andre værker, *Schwindel. Gefühle* (1990) af at beskæftige sig med de mange sammenhænge, som han skaber mellem sin bogstavtekst og de sort-hvide fotografier og derfra ud til andre forfatterskaber og billeder og ud til en masse 'virkeligheder'. Og inden man drukner helt, er det måske værd at huske, at "Schwindel" foruden 'svimmelhed' også betyder 'svindel'. For uanset at fotografierne suggererer

'virkelighed' og 'autenticitet', er der jo tale om fiktion. Hvad sagde ikke Thomas Mann igennem hele sit forfatterskab: kunstneren er i familie med bajadsen og svindleren!

Litteraturliste

Adorno, Theodor W. 1951, 1969. "Kulturkritik und Gesellschaft", in Adorno, Theodor W.: *Prismen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.

Fuchs, Anne. 2004. *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. Köln, Weimar, Wien:

Gnam, Andrea. 2007. "Fotografie und Film in W. G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwart* und seinem Roman *Austerlitz*", in: Martin & Wintermeyer (eds.), *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung*: 27-47. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Horstkotte, Silke. 2008. „Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron“, in *Poetics Today* 29, nr.1: 1-30. Durham: Duke University Press.

Löffler, Sigrid (1997). „'Wildes Denken'. Gespräch mit W. G. Sebald“, in *profil*, 19.4. 1993: 104-06.

Melberg, Arne. 2010. „Den längsta mening“, in *VINDUET*, Gyldendals tidsskrift for litteratur 64, nr. 1: 80-83.

Öhlschläger, Claudia. 2006. *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W. G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach Litterae.

Sebald, W. G. 1990. *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt a. M.: Fischer Tb.

Sebald, W. G. 1992. *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Fischer Tb.

Sebald, W. G. 1998. *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. Frankfurt a. M.: Fischer Tb.

Sebald, W. G. 1999. *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. Frankfurt a. M.: Fischer Tb.

Sebald, W. G. 2001. *Austerlitz*. Frankfurt a. M.: Fischer Tb.

Yates, Frances A. 1966. *The Art of Memory*. Chicago and London: Routledge.