

Latente Bilder.

Fotografie, Trauma und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*

Wissenschaftliche Hausarbeit  
zur Erlangung des akademischen Grades  
Bachelor of Arts (B.A.)  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Sonja Dickow

geboren in Hamburg

Hamburg 2010

## Inhaltsverzeichnis

1. Thema und Erkenntnisinteresse der Arbeit	1
2. Zusammenspiel von Text und Fotografie	3
2.1 Fiktionsinterne und -externe Bedeutung der Fotografien in <i>Austerlitz</i>	3
2.2 Einbettung der Fotografien in den Textfluss	6
2.3 Ästhetik der Fotografien	10
3. Fotografien als Medien der Erinnerung	11
3.1 Fotografie und Architektur	11
3.2. Die Suche nach Agáta	18
4. Angedenken an den Holocaust und der Begriff des Zeugnisses – ein Fazit	28
Literaturverzeichnis	32

Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt.<sup>1</sup>

## 1. Thema und Erkenntnisinteresse der Arbeit

Die vorliegende Bachelor-Arbeit untersucht die Beziehung von Fotografie, Trauma und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*. Neben dem Zusammenspiel von Text und reproduzierten Fotografien auf formaler und inhaltlicher Ebene wird auf der Folie der psychoanalytischen Traumatheorie der Konnex von problematischem Erinnerungsvermögen des Protagonisten und der Bedeutung von Fotografie als Erinnerungsmedium untersucht. Ausgehend von der Analyse der intermedialen Bezugnahme geht es der Arbeit darum, den Begriff der Zeugenschaft zu reflektieren, wie ihn der Text im Hinblick auf den Holocaust an den europäischen Juden entwirft. Diesen Untersuchungen liegt die These zugrunde, dass der Text durch ein Verfahren der Vermeidung, der Aussparung und der nachträglichen Thematisierung einer kaum in ein Narrativ zu bringenden Vergangenheit selbst eine traumatische Struktur aufzeigt. Die bewusst als problematisch und ambivalent inszenierten Fotografien appellieren an die Bedeutung einer nie zu Ende gehenden Erinnerungsarbeit und Auseinandersetzung mit der (eigenen) Geschichte. Die Frage nach den Repräsentationsmöglichkeiten des Traumas sowie die Verantwortung gegenüber den Zeugen, in Gestalt des Zuhörens, Bewahrens und Weitergebens von Erinnerungen, werden virulent.

Die Struktur des individuellen Traumas, die mit einer unmöglichen Erinnerung an die eigene Geschichte korreliert, ist relevant für die Verfahrensweise des Textes, die eine nachträgliche Entdeckung der Vergangenheit nachzeichnet. Ihren theoretischen Rahmen erhält die Arbeit durch die psychoanalytische Traumatheorie, in Bezugnahme auf Sigmund Freud, und die Weiterentwicklung seines Trauma-Konzeptes,<sup>2</sup> sowie durch fotografiethoretische Standpunkte.<sup>3</sup> Eine Verbindung erfahren die Perspektiven durch den Begriff des ‚latenten Bildes‘: „The chemical change that follows exposure is invisible until the film or paper is developed and therefore called a latent image, meaning that it is there but unseen.“<sup>4</sup> Er bezeichnet in der Fotografiethorie ein „[u]nsichtbares, aber

---

<sup>1</sup> Sebald, W.G.: *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2006, S. 117. Im Folgenden wird aus dem Text mit dem Buchstaben A und der betreffender Seitenzahl zitiert.

<sup>2</sup> Hier sind Michael Balint, Cathy Caruth, Werner Bohleber, Ingrid Kerz-Rühling, Hans W. Loewald und Matthias Kettner zu nennen. Des Weiteren bezieht sich die Arbeit im Kontext des Zeugen-Begriffes auf Jacques Derrida, Dori Laub, Shoshana Felman, Ulrich Baehr und Lawrence Langer.

<sup>3</sup> Bezug genommen wird auf Roland Barthes, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Susan Sontag und Marianne Hirsch.

<sup>4</sup> McDarrah, Gloria S./McDarrah, Fred W./McDarrah, Timothy S.: Latent Image. In: *The Photography Encyclopedia*. New York: Schirmer Books 1999, S. 271.

bereits gespeichertes fotografisches Bild in der Emulsion nach der Aufnahme<sup>5</sup> und verweist auf den in der Traumatheorie bedeutsamen Terminus der Latenz(-Zeit), der das Auftreten traumatischer Symptome nach einem zeitlichen Intervall erklärt.

In der vorliegenden Arbeit wird *Austerlitz* nach der Definition Thomas von Steinaeckers als „Foto-Text“<sup>6</sup> gelesen, in dem das „dialogische[] Verhältnis“ der Medien durch eine „Bezugnahme im Text auf die mediale Beschaffenheit der Fotos und deren Überführung in die Motivik und Poetik des Textes“ geprägt ist.<sup>7</sup> Eine Kommentierung erhalten die polyvalenten Fotografien nur über das Medium der Fiktion.<sup>8</sup> In diesem Kontext sind der indexikalische Charakter der Fotografie, der vermeintlich dokumentarische Status des Textes, die daraus resultierende „inszenierte Semi-Fiktion“<sup>9</sup> sowie der Vergleich fotografischer Prozesse mit jenen der Erinnerung relevant.

Durch die Reproduktionen ist der Rezipient aufgefordert, die „interpretative Überbrückung des Raums zwischen Text und Fotografie“ zu leisten, die „einen intermediären Raum [...] neben Bild und Text“, eröffnet.<sup>10</sup> *Austerlitz* reflektiert damit die Voraussetzungen, die im Hinblick auf Erinnerung und Geschichte Authentizität inszenieren. Der Einsatz der Reproduktionen verlangsamt und unterbricht den Lesefluss und verweist medienreflexiv auf die Darstellungsmöglichkeiten und -grenzen von Schrift und Bild. Durch diese Verfahrensweise, bei der sich Text und Fotografie gegenseitig „weitschreib[en]“,<sup>11</sup> vermeidet Sebald eine Tautologie der Reproduktionen.<sup>12</sup>

In *Austerlitz*, W.G. Sebalds letztem veröffentlichten Prosatext, sind 88 Abbildungen reproduziert, mehr als in den vorhergegangenen. Diese lassen sich in 76 reproduzierte Fotografien und 12 Textelemente oder künstlerische Abbildungen einteilen.<sup>13</sup>

---

<sup>5</sup> Freier, Felix: Latentes Bild. In: DuMont's Lexikon der Fotografie. Technik – Geschichte – Kunst. Köln: DuMont Buchverlag 1992, S. 208.

<sup>6</sup> Vgl. Steinaecker, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebald. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 13.

<sup>7</sup> Steinaecker: Foto-Texte, S. 14

<sup>8</sup> Vgl. Tischel, Alexandra: Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Niehaus, Michael/Öhlschläger, Claudia (Hg.): W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 31-45 (hier S. 41).

<sup>9</sup> Steinaecker: Foto-Texte, S. 289

<sup>10</sup> Horstkotte, Silke: Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2009, S. 35. Vgl. hierzu auch Öhlschläger, Claudia: Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2006, S. 236.

<sup>11</sup> Steinaecker: Foto-Texte, S. 258.

<sup>12</sup> Sie korrespondieren auf inhaltlicher Ebene mit den primären Themen der Sebaldschen Texte – Verfall (der Natur und der Zivilisation), Leid, Tod, Krieg, insbesondere Zweiter Weltkrieg, Holocaust, von Vergessen und Verdrängen bedrohte Geschichte und persönliche Erinnerung in der deutschen Nachkriegszeit und Darstellungsmöglichkeiten von Geschichte.

<sup>13</sup> Unter den Fotografien bilden 42 Architekturaufnahmen die größte Gruppe. Diese lässt sich in 28 Aufnahmen der Außenansicht, Fassaden, Türe und Tore und 14 Raumansichten unterteilen. 23 Reproduktionen von Gegenständen, fragmentarische Ausschnitte und Details bilden eine weitere Gruppe, denen 12 Fotos von Personen – das walisische Mädchen mit seinem Hund (A, S. 81), Austerlitz' Rugby-

Neben den Reproduktionen sind zudem ekphratische Beschreibungen nicht abgebildeter Fotografien, Gemälde und eines Zeitungsartikels vorhanden.<sup>14</sup>

Unter der umfangreichen Forschungsliteratur, die sich mit der Verbindung von Fotografie und Erinnerung in *Austerlitz* beschäftigt, sind im Kontext dieser Arbeit vor allem die Aufsätze und Monografien von Peter Drexler, Andrea Gnam, Carolin Duttlinger, Christina Szentivanyi sowie Anne Fuchs, Silke Horstkotte, Claudia Öhlschläger und Thomas von Steinaecker hervorzuheben, deren Rezeption auch für die Aspekte Trauma und Zeugenschaft sehr produktiv gewesen ist.<sup>15</sup>

## **2. Zusammenspiel von Text und Fotografie**

### **2.1 Fiktionsinterne und -externe Bedeutung der Fotografien in *Austerlitz***

Für die fiktionalen Prosatexte W.G. Sebalds sind fotografische Reproduktionen charakteristisch.<sup>16</sup> *Austerlitz* stellt jedoch durch die fiktionsinterne Thematisierung der Fotografie und ihrer Teilprozesse sowie deren Engführung mit Vorgängen der Erinnerung eine Besonderheit dar.

In diesem Kontext ist das psychoanalytische Traumakonzept wesentlich Struktur gebend. Über die Termini Latenz und Nachträglichkeit wird das zeitlich verzögerte Aufkommen von Erinnerungsbruchstücken und die nachträgliche Interpretation der Vergangenheit bedeutsam. Verdrängung, Deckerinnerungen, Abwehrmechanismen und Wiederholungszwänge verweisen auf den psychoanalytischen Diskurs. Die auf Sigmund Freud zurückgehende psychoanalytische Traumatheorie versteht unter traumatischen Erlebnissen oder Eindrücken das Einwirken eines bedrohlich großen Betrages an

---

Mannschaft (A, S. 114), Familie Fitzpatrick (A, S. 128-129), Alphonso (A, S. 133), Gerald vor seinem Flugzeug (A, S. 172), der Wanderer (A, S. 179), zwei Personen auf einer Theaterbühne (A, S. 265), der kleine Austerlitz als Page verkleidet (A, S. 266), ein in der Gärtnerei arbeitender Mann (A, S. 334), die zwei Filmstills (A, S. 354-355, S. 358), die Fotografie von Agáta (A, S. 361) – gegenüberstehen. Weitere Abbildungen sind fünf reproduzierte Baupläne und Grundrisse, vier Werke der bildenden Kunst, Zeichnungen und Illustrationen, eine grafische Abbildung, ein zitierter Textabschnitt und eine Eintrittskarte.

<sup>14</sup> Zu ihnen zählen die von Austerlitz fotografierten verdunkelten Spiegel des Wartesaals im Antwerpener Hauptbahnhof (A, S. 15), das Gemälde Lucas von Valckenborch (A, S. 23), eine Zeitungsnotiz über die Festung Breendonk (A, S. 32), die Gemälde des Parks in Greenwich (A, S. 153), ein die Flucht nach Ägypten darstellendes Gemälde Rembrandts (A, S. 177), die Fotografien im Ghettomuseum von Terezín (A, S. 286), das für die österreichische Kaiserin gemalte Aquarell der Festung Theresienstadt (A, S. 288) und die Fotografie des Rabbi Yisrael Yehoshua Melamed, genannt Heschel (A, S. 419). Eine durch ihre Bildlichkeit an Ekphrasis grenzende Beschreibung ist zudem die Schilderung der Schlacht von Austerlitz durch den Geschichtslehrer Hilary (A, S. 109).

<sup>15</sup> Die Angaben zu der oben genannten Forschungsliteratur sind im Literaturverzeichnis aufgeführt.

<sup>16</sup> Die Abbildungen in den Texten Sebalds weisen viele Gemeinsamkeiten auf: fast ausschließlich handelt es sich um Schwarzweißfotografien, die neben Architektur-, Landschafts- und Personenaufnahmen auch Werke der bildenden Kunst, schriftliche Aufzeichnungen und alltägliche Dokumente, wie Zeitungsartikel, Fahrkarten oder Postkarten und alte Studioaufnahmen zeigen. Den Abbildungen gemein ist zudem ihr oftmals amateurhaft und nebensächlich wirkender Charakter, der sich durch Unschärfe, Fokussierung auf einzelne Details, schwer erkennbare Motive, Über- oder Unterbelichtung, Flecken und andere Irritationen auszeichnet.

psychischen Reizen und Affekten, der nicht angemessen gebunden, adaptiert und verarbeitet werden kann. Im Moment des Traumas kommt es zu einer Verdrängung, unbewusste Schutzmechanismen verhindern die Assimilierung durch psychische Prozesse, das Vordringen ins Bewusstsein und somit auch die Erinnerung an den traumatischen Moment.<sup>17</sup> Im Kontext der durch das Trauma blockierten Erinnerungsfähigkeit Austerlitz', wird die Fotografie auf der Ebene der Binnenerzählung zur Stabilisierung und Verifizierung von Erinnerungsbruchstücken zu Rate gezogen und fungiert unbewusst als Symptom der Verdrängung, da sie zu einem Ersatz für Erfahrung generiert.

Die strukturbedingte Problematik der Erinnerung an das Trauma leitet über zu der Theorie der Fotografie und ihrer Konzeption von Erinnerung. Bereits Freud formulierte eine Analogie zwischen dem Prozess der Entwicklung von Fotografien und jenem des Bewusstwerdens psychischer Prozesse.<sup>18</sup> Entscheidend ist der Unterschied zwischen den psychischen Instanzen Unbewusst und Bewusst, die Freud mit den Begriffen Negativ und Positiv umschreibt. Der Begriff des latenten Bildes, der ein Verharren der belichteten (Erinnerungs-)Bilder in unsichtbarem, nicht entwickeltem Zustand beschreibt, findet hier seine Entsprechung. Ausgehend von der Annahme, die Fotografie sei privilegiert, die Realität exakt abzubilden, ist die Bedeutung der Fotografie in Hinblick auf die genaue Wiedergabe und Speicherung der Vergangenheit von Interesse.<sup>19</sup> Im Kontext der Rahmenerzählung wird sie für den Erzähler zu dessen vermittelndem Material, das seine Position als Chronist der Binnenerzählung unterstreicht. Fiktionsextern reflektiert sie die Grenzen der Repräsentation von traumatischer Geschichte.

Fotografien spielen bereits eine wichtige Rolle bei der ersten Begegnung zwischen Protagonist und anonymem Erzähler im Bahnhof von Antwerpen, der als „[...] eine Art ‚Dunkelkammer‘, [...] das noch ‚unentwickelte‘ Bild von Austerlitz' Vergangenheit enthält [...]“.<sup>20</sup> Die Leidenschaft für Fotografie und insbesondere für den Mo-

---

<sup>17</sup> Die Traumatheorie, in ihrer Weiterentwicklung nach Freuds ersten Erkenntnissen, bezieht sich bei der Untersuchung des Traumas zunehmend auf objektbeziehungstheoretische Ansätze und lenkt damit den Fokus auf die (traumatischen) Beziehungen des Ichs zu seinen Liebesobjekten. Vgl. Bohleber, S. 804.

<sup>18</sup> „Eine grobe, aber ziemlich angemessene Analogie dieses supponierten Verhältnisses der bewußten Tätigkeit zur unbewußten bietet das Gebiet der gewöhnlichen Photographie. Das erste Stadium der Photographie ist das Negativ; jedes photographische Bild muß den „Negativprozeß“ durchmachen, und einige dieser Negative, die in der Prüfung gut bestanden haben, werden zu dem „Positivprozeß“ zugelassen, der mit dem Bilde endigt.“ Freud, Sigmund: Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten in der Psychoanalyse (1912). In: Mitscherlich, Alexander/Richards, Angela/Strachey, James (Hg.): Sigmund Freud Studienausgabe, Band III, Psychologie des Unbewußten. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1975, S. 25-37 (hier S. 34).

<sup>19</sup> Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985, S. 12.

<sup>20</sup> Drexler, Peter: Erinnerung und Photographie: Zu W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Brosch, Renate (Hg.): *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: trafo Verlag 2004, S. 279-303 (hier S. 284).

ment der Entwicklung kontrastiert mit der eigenen unmöglichen Erinnerungsfähigkeit.<sup>21</sup> Als Kompromissbildung zwischen der Tendenz der Abwehr von Erinnerung und der Suche nach ihr, der Fixierung an das Trauma, wird die Fotografie bedeutsam. Als Artikulation eines Wiederholungszwangs spart sie den Kern der Problematik, die traumatische Vergangenheit, aus.<sup>22</sup>

Die Suche nach einem Bild seiner Mutter Agáta<sup>23</sup> motiviert Austerlitz zu der Anfertigung einer Zeitlupenkopie<sup>24</sup> eines nationalsozialistischen Propagandafilmes aus dem Ghetto von Theresienstadt sowie zweier Filmstills,<sup>25</sup> auf denen er hofft, seine Mutter ausfindig machen zu können.<sup>26</sup> Trotz der Bewegung und vermeintlichen Lebendigkeit des Films fördert dieser, insbesondere durch Austerlitz' Bearbeitung, bloß dessen Gemachtheit zu Tage.<sup>27</sup>

Über das Motiv der Fotografie wird eine Beziehung zwischen Protagonist und Ich-Erzähler entfaltet. Er ist es, der das fotografische Material in die dem Rezipienten ersichtliche Form bringt, durch die Bewahrung Austerlitz' fotografischen und erzählerischen Erbes kommt ihm eine wichtige Funktion zu.<sup>28</sup> Er ist zwischen den Bericht Austerlitz' – der seinerseits auf Vermittlung beruht, beispielsweise auf Veras Erzählungen – und den Leser geschaltet.

Durch die verschiedenen Vermittlungsinstanzen entsteht eine ‚sekundäre‘ Form der Erinnerung. Der Rekurs auf Begriffe und Motive der Fotografie zieht sich als stringenten Prinzip durch den Text. Der Wechsel der Lichtverhältnisse und die Disposition der Figuren werden mit dem Prozess der Belichtung und Entwicklung analogisiert,<sup>29</sup> der „Körper des Erzählers selbst [wird] zu einem lichtempfindlichen Medium [...], ein Prozeß, der ihn rezeptiv macht [...]“<sup>30</sup> für Austerlitz' Lebensbericht. Fotografie wird als Medium des latenten Bildes, das den Verzug der Erinnerung gegenüber der Erfahrung veranschaulicht, problematisiert.<sup>31</sup>

---

<sup>21</sup> Die Verdrängung macht die ‚Entwicklung‘ der Erinnerungs-Bilder im Sinne eines Positivprozesses unmöglich. Erinnerungsfetzen kommen schatten- und schemenhaft, erscheinen im Traum, bleiben undeutlich und nicht greifbar.

<sup>22</sup> Vgl. Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte, S. 33.

<sup>23</sup> Hier liegt ein intertextueller Verweis auf Roland Barthes' Essay *Die helle Kammer* vor; Barthes sucht nach dem Tod seiner Mutter eine Fotografie, die ihr Wesen richtig wiedergeben könne.

<sup>24</sup> A, S. 353.

<sup>25</sup> A, S. 354-355 und S. 358.

<sup>26</sup> Vgl. Barthes: Die helle Kammer, S. 110.

<sup>27</sup> Vgl. Horstkotte: Nachbilder, S. 244.

<sup>28</sup> Die vier Fotografien der Augenpaare zu Beginn sowie die letzte abgebildete Fotografie gehen auf den Erzähler zurück und rahmen die Handlung, innerhalb derer der Bericht von Austerlitz' Leben die Binnen-erzählung bildet.

<sup>29</sup> Drexler: Erinnerung und Photographie, S. 287.

<sup>30</sup> Drexler: Erinnerung und Photographie, S. 284.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu auch Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte, S. 34.

## 2.2 Einbettung der Fotografien in den Textfluss

Der Einsatz reproduzierter Fotografien verleiht dem Text einen performativen Charakter,<sup>32</sup> sie werden zu Fremdkörpern in der Struktur des Textes, die bei der Rezeption nicht vollständig adaptiert werden können.<sup>33</sup> Ihre Größe, Breite, Höhe und Position variiert stark. Meist sind sie einzeln reproduziert, Reihungen bilden die Ausnahme.<sup>34</sup> Zehn der Abbildungen sind doppelseitig reproduziert, sechs von ihnen über zwei ganze Seiten,<sup>35</sup> vier über die unteren Hälften zweier Seiten.<sup>36</sup>

Erfolgt die Anordnung der Reproduktionen auf den ersten Blick willkürlich, so wird bei genauerer Betrachtung ein Prinzip der Spiegelung, Analogie- und Komplementärbildung deutlich,<sup>37</sup> das auch inhaltlich in der Beziehung zwischen Ich-Erzähler und Protagonist eine Entsprechung findet.<sup>38</sup> Ein erstes Kriterium der Gemeinsamkeit unter den Reproduktionen bilden die „Familienähnlichkeiten“<sup>39</sup> der ins Monumentale überkonzipierten Gebäude, über deren Entstehung Austerlitz wissenschaftliche Studien verfasst und die jeweils auf eine Form der Gewaltausübung rekurren. Zu ihnen zählen die Festungsbauten, primär die Festung Breendonk, der Justizpalast in Brüssel und die neue Nationalbibliothek in Paris. Eine weitere Familienähnlichkeit, die auf tragische Weise Austerlitz' wissenschaftliche Studien mit seiner eigenen Geschichte und der seiner Eltern verbindet, besteht zwischen den Bahnhöfen, die Orte des Abschieds, des Neubeginns und des Weges in die Vernichtung darstellen. Ebenso bedeutend ist jene

---

<sup>32</sup> Vgl. Horstkotte: *Fantastic Gaps: Photography Inserted into Narrative* in W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Emden, Christian/Midgley, David (Hg.): *Science, Technology and the German Cultural Imagination*. Oxford [u.a.]: Peter Lang 2005, S. 269-286 (hier S. 285).

<sup>33</sup> Diese (traumatischen) Leerstellen werden bei der Frage ihres adäquaten Zitierens erneut bedeutsam.

<sup>34</sup> Wie im Falle der ersten Abbildung im Text, der vier Augenpaare untereinander. Weitere Beispiele sind vier quadratische Fotografien, die fragmentarische Details darstellen (A, S. 116), zwei Fotografien des Bahnhofes von Luzern (A, S. 19), die in den Text und in die ihn begleitende Fußnote integriert sind, zwei Abbildungen der Festung Breendonk, bei denen es sich um eine Fotografie und einen Bauplan handelt (A, S. 35), zwei fotografische Ansichten von Terezín (A, S. 273) und zwei Häuserfronten des ehemaligen Ghettos (A, S. 276).

<sup>35</sup> Das Bild der Zeltkolonie aus Austerlitz' *Kinderbibel* (A, S. 86-87), die Fotografie der Familie seines Freundes Gerald (A, S. 128-129), eine Fotografie zweier Gegenstände, vermutlich Billardkugeln (A, S. 158-159), der Grundriss des Ghettos Theresienstadt (A, S. 336-337), das erste Filmstill aus dem nationalsozialistischen Propagandafilm (A, S. 354-355) und die Fotografie der Registraturkammer Theresienstadts (A, S. 402-403).

<sup>36</sup> Die Fotografie eines petrochemischen Kombinats in der Nähe von Theresienstadt (A, S. 270-271), die Fotografie des Antikos Bazar in Theresienstadt (A, S. 280-281), die Fotografie des Lesesaals der Alten Nationalbibliothek in Paris (A, S. 390-391) und die Fotografie der Bahnhofshalle des Gare d'Austerlitz in Paris (A, S. 410-411).

<sup>37</sup> Vgl. Horstkotte: *Nachbilder*, S. 241. Und Gnam, Andrea: *Fotografie und Film* in W.G. Sebalds *Erzählung Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*. In: Martin, Sigurd/Wintermeyer, Ingo (Hg.): *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 27-49 (hier S. 40 ff.).

<sup>38</sup> Beide fotografieren und leiden zwischenzeitlich an einer Sehschwäche.

<sup>39</sup> A, S. 52.

zwischen den sternförmig konzipierten Anlagen Breendonk und Theresienstadt, Manifestationen der nationalsozialistischen Verbrechen.<sup>40</sup>

Es entwickelt sich durch die Zuordnung von Text und Fotografie und das Entdecken von Entsprechungen und Spiegelungen ein Prozess, der durch das Herstellen von Sinnzusammenhängen bereits das Patience- beziehungsweise Memory-Spiel vorwegnimmt, das Austerlitz selbst mit den von ihm gemachten Fotografien spielen wird.<sup>41</sup>

In dem Vorderzimmer [...] stand [...] einzig ein großer, gleichfalls mattgrau lasierter Tisch, auf dem in geraden Reihen und genauen Abständen voneinander ein paar Dutzend Photographien lagen [...]. Es waren Aufnahmen darunter, die ich, sozusagen, schon kannte [...]. Austerlitz sagte mir, daß er hier manchmal stundenlang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane.<sup>42</sup>

Die von Austerlitz versuchte Rekonstruktion des Vergangenen, die der Erzähler als Vermittler protokolliert, bewahrt und weitergibt und zu deren Hilfe er von Austerlitz Fotografien überantwortet bekommt, wird an den Leser übergeben und durch ihn fortgeführt.<sup>43</sup> Dass es sich bei den Fotografien um dem Erzähler bereits bekannte handelt, die Bilder also nachträglich durch den Text thematisiert werden, verdeutlicht die mit dem Begriff der Latenz gefasste Diskrepanz zwischen Erfahrung und Fotografie.<sup>44</sup>

Auch das Verhältnis der Fotografien zu dem sie umgebenden Text variiert. Sie beziehen sich auf ein Stichwort im Text, das eines oder mehrere Objekte der Abbildung

---

<sup>40</sup> Entsprechungen bestehen zwischen dem Festungsbau Breendonk und der Neuen Nationalbibliothek in Paris, Austerlitz' Arbeitszimmer in London und der Registraturkammer in Theresienstadt, den Ausgrabungen in London und den jüdischen Friedhöfen, dem Bild aus der walisischen Kinderbibel und dem Grundriss des Ghettos von Theresienstadt – diese Entsprechung ließe sich um das erste Filmstill und die Registraturkammer erweitern – die Uhren in Greenwich und die Billardkugeln, die vier Augenpaare und die vier quadratischen Fragmentbilder, das Prager Staatsarchiv und die Alte Nationalbibliothek in Paris sowie als zentrale Spiegelung das walisische Mädchen und Austerlitz, als kleiner Page verkleidet. Eine weitere Analogie besteht zwischen dem Prager Seminargarten und dem veterinärmedizinischen Museum, insbesondere zwischen den Baumwurzeln im Park (A, S. 238) und dem Bronchienbaum im Museum (A, S. 379) sowie zwischen dem Reiter im Museum (textuell beschrieben) und der Reiterfigur aus Porzellan in Theresienstadt (A, S. 284). Vgl. Gnam: Fotografie und Film, S. 42

<sup>41</sup> Vgl. Szentivanyi, Christina M.E.: W.G. Sebald and Structures of Testimony and Trauma: There are Spots of Mist That No Eye can Dispel. In: Denham, Scott/McCulloh, Mark (Hg.): W.G. Sebald. History – Memory – Trauma. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006, S. 351-363 (hier S. 215). Zudem verweist dieses Spiel auf Freuds Trias des Erinnerns, Wiederholens, Durcharbeitens. Vgl. Duttlinger, Carolin: Traumatic photographs: Remembrance and the technical media in W.G. Sebald's *Austerlitz*. In: Long, J.J./Whitehead, Anne (Hg.): W.G. Sebald – a critical companion. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 155-171 (hier S. 158).

<sup>42</sup> A, S. 175.

<sup>43</sup> Anne Fuchs spricht in diesem Kontext von dem Konzept einer ethischen Zeugenschaft, die sich durch genaues Zuhören und Protokollieren auszeichnet und dazu beiträgt, das „interne Du in Austerlitzens Leben“ wieder herzustellen. Fuchs, Anne: „Die Schmerzesspuren der Geschichte“. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa. Köln, Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2004, S. 42.

<sup>44</sup> Vgl. Duttlinger: Traumatic Photographs, S. 158.

aufgreift. Der Grad der textuellen Bezugnahme ist unterschiedlich ausgeprägt.<sup>45</sup> Bereits die Abbildung der vier Augenpaare zu Beginn<sup>46</sup> demonstriert, wie durch ihre Platzierung der Text weiter- und umgeschrieben wird.<sup>47</sup>

Von den in dem Nocturama behausten Tieren ist mir sonst nur in Erinnerung geblieben, daß etliche von ihnen auffallend große Augen hatten und jenen unverwandt [Abbildung, A.d.V.] forschenden Blick, wie man ihn findet bei bestimmten Malern und Philosophen, die vermittels der rei- [Abbildung, A.d.V.] nen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt.<sup>48</sup>

In Bezug auf Austerlitz' Trauma wird semantisch durch das Wort „unverwandt“ auf die Verdrängung angespielt, seine Forschungen unbewusst von der eigenen Familiengeschichte wegzulenken; die wissenschaftlichen Studien fungieren als Ersatzhandlungen und Deckerinnerungen.<sup>49</sup> Gleichzeitig äußern sich zu Beginn des Textes die „reine[] Anschauung und [das] reine[] Denken[]“, der Intellekt, als für die Bewusstwerdung des Traumas untaugliche Instrumente, da diese von unbewussten Verdrängungsmechanismen beeinflusst sind.<sup>50</sup> Es wird auf die grundsätzliche Problematik einer „reinen“ Anschauung verwiesen, wie im Text durch das Motiv der Sehstörung, als mangelnder Erkenntnis, verdeutlicht wird.<sup>51</sup> Die von dem Erzähler arrangierte Reproduktion der Augenpaare führt die zentralen Aspekte des Textes ein und schafft einen Rahmen für die Binnenerzählung Austerlitz'.<sup>52</sup> Ähnlich verhält es sich mit der Abbildung des Grundrisses der Festung Saarlouis Vauban,<sup>53</sup> die das Wort „stern- [Abbildung, A.d.V.] artige“ teilt und durch das Motiv des Sterns auf die Bauten der „blinden Gewalt“<sup>54</sup> und auf den Davidstern als religiöses Symbol des Judentums rekurriert, ein Symbol, welches sich

---

<sup>45</sup> Fotografien sind sowohl nach einem Satz oder Absatz in den Text eingefügt als auch mitten im Satz, diesen unterbrechend. Besonders interessant sind Wörter, die durch Abbildungen getrennt werden und dadurch eine erweiterte Bedeutung erfahren. Auf der Ebene der Rahmenerzählung artikuliert sich die Verbindung zwischen Text und Bild assoziativ, während die Fotografie in der Binnenerzählung explizit thematisch wird. Vgl. Duttlinger: *Traumatic Photographs*, S. 156.

<sup>46</sup> Vgl. A, S. 11.

<sup>47</sup> Es handelt sich bei den menschlichen Augenpaaren um jene Wittgensteins und Jan Peter Tripps. Vgl. Gnam: *Fotografie und Film. Die Augenpaare der Nachtvögel* verweisen auf Jean Améry. Vgl. Sebald, W.G.: *Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry*. In: Meyer, Sven (Hg.): *W.G. Sebald Campo Santo*. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2003, S. 149-171.

<sup>48</sup> A, S. 11.

<sup>49</sup> Unter diesem Begriff versteht Freud eine „Erinnerung, deren Wert darin besteht, daß sie im Gedächtnis Eindrücke und Gedanken späterer Zeit vertritt, deren Inhalt mit dem eigenen durch symbolische und ähnliche Beziehungen verknüpft ist [...]“. Freud, Sigmund: *Über Deckerinnerungen*. In: Freud, Anna (Hg.): *Sigmund Freud Gesammelte Werke, Band I, Studien über Hysterie. Frühe Schriften zur Neurosenlehre*. London: Lingam Press, 1951. S. 531-554 (hier S. 546). Dem mit der Deckerinnerung in Verbindung stehenden, unbewusst verdrängten Inhalt kommt die eigentliche Bedeutung zu.

<sup>50</sup> Die Augenpaare bilden gleichfalls, durch ihre Assoziierung mit Aspekten der Klarheit und Logik, einen Kontrast zu den späteren Reproduktionen.

<sup>51</sup> Zudem wird Austerlitz bereits anhand dieses Zitats und der Abbildungen indirekt eingeführt, indem es sich bei dem Philosophen, der „das Dunkel“ durchdringt, um Wittgenstein handelt, mit dem Austerlitz, so der Erzähler an späterer Stelle, eine große Ähnlichkeit besitze. Vgl. A, S. 62 und S. 64.

<sup>52</sup> Vgl. Horstkotte: *Nachbilder*, S. 251.

<sup>53</sup> Vgl. A, S. 26.

<sup>54</sup> A, S. 35.

auf die noch zu entdeckende Identität Austerlitz' und auf die Ermordung seiner Eltern durch die Nationalsozialisten bezieht. Er steht für die Rettung, im Sinne der Bewusstwerdung des Traumas und der theoretischen Aussicht auf Heilung, sowie für ein Stigma, welches im Falle der Eltern von Austerlitz Verfolgung und Mord bedeutet. Die Fotografie des als Pagen verkleideten Austerlitz trennt das Possessivpronomen „dei- [Abbildung, A.d.V.] ner“.<sup>55</sup> Diese Spaltung rekurriert auf den traumatischen Bruch der Identität, die Trennung von den Eltern und das daraus resultierende Leid.<sup>56</sup> Bedeutsam ist die Abbildung eines sich im Dunklen verlierenden Ganges der Festung Breendonk,<sup>57</sup> die über das Gezeigte hinaus, durch den sie umgebenden Text, auf die Problematik der Erinnerung verweist und durch ihr Motiv zudem den Zusammenhang von Architektur und Erinnerung mit einbezieht.<sup>58</sup> Dies geschieht assoziativ, durch ihren metaphorischen Charakter.<sup>59</sup> Die Abbildungen stellen zudem Korrespondenzen zu der inneren Konstitution der Figuren her. Im Falle von Austerlitz' Arbeitszimmer wird dies auf die Substituierung seiner Figur durch die Reproduktion zugespielt.<sup>60</sup> Ebenso porträtiert ihn die Abbildung des Gare d'Austerlitz;<sup>61</sup> über den gleichlautenden Namen und das Zitat Austerlitz', dieser Ort sei für ihn „[...] von jeher der rätselhafteste aller Pariser Bahnhöfe gewesen“,<sup>62</sup> verweist die Fotografie auf seine rätselhafte Vergangenheit.

---

<sup>55</sup> Vgl. A, S. 266.

<sup>56</sup> In gleichem Maße verdeutlicht sie die Unmöglichkeit, diesen Bruch ungeschehen zu machen, die vergangene Zeit aufzuheben und zu einer Einheit mit den Eltern zu gelangen.

<sup>57</sup> Vgl. A, S. 38.

<sup>58</sup> Der Satz, in welchen die oben erwähnte Fotografie integriert ist, lautet: „Die Erinnerung [...] hat sich in mir verdunkelt im Laufe der Zeit, oder vielmehr verdunkelte sie sich, wenn man so sagen kann, schon an dem Tag, an welchem ich in der Festung war, sei es, weil ich nicht wirklich sehen wollte, was man dort sah, sei es weil [Abbildung, A.d.V.] in dieser nur vom schwachen Schein weniger Lampen erhellten und für immer vom Licht der Natur getrennten Welt die Konturen der Dinge zu zerfließen schienen.“ A, S. 38.

<sup>59</sup> So führt das auf der Abbildung sichtbare Schwarz am Ende des Ganges, das hauptsächlich auf eine Unsichtbarkeit der Dinge verweist, über zu dem folgenden Zitat: „Selbst jetzt, wo ich mich mühe, mich zu erinnern [...], löst sich das Dunkel nicht auf, sondern verdichtet sich bei dem Gedanken, wie wenig wir festhalten können, was alles und wieviel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden, [...]“ A, S. 38.

<sup>60</sup> „Ein, zwei Stunden bin ich dann meist bei ihm gesessen in seinem engen Büro, das einem Bücher- und Papiermagazin glich und in dem zwischen den [Abbildung, A.d.V.] am Fußboden und vor den überfrachteten Regalen sich stapelnden Konvoluten kaum Platz gewesen ist für ihn selber, geschweige denn für seinen Schüler.“ A, S. 51. Das Wort „zwischen“ bezieht sich fiktionsintern auf Austerlitz, anstelle des Protagonisten wird jedoch sein Büro gezeigt, das zwischen die Textzeilen reproduziert ist.

<sup>61</sup> Vgl. A, S. 410-411.

<sup>62</sup> A, S. 412.

## 2.3 Ästhetik der Fotografien

Eine ästhetische Bezugnahme auf den Trauma-Diskurs entsteht durch die ‚Zeitlosigkeit‘ der Reproduktionen, die eine Kontextualisierung erschwert und einen ausgeprägten Vergangenheitsbezug vermittelt.

Walter Benjamin betont den auratischen Charakter ‚alter‘ Fotografien, der ihnen ihre spezifische Kraft und Schönheit verleihe.<sup>63</sup> Er unterscheidet diese von den ‚neueren‘ Momentaufnahmen. Entgegen der Wertschätzung der auratischen Bilder kommt er jedoch zu folgendem Schluss:

Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.<sup>64</sup>

Benjamin sieht die Fähigkeit der Fotografie, die Vergangenheit zu speichern als problematisch an, jedoch spricht er ihr, in einem Vergleich mit den Prozessen der Psychoanalyse, die Möglichkeit zu, „Optisch-Unbewußte[s]“<sup>65</sup> nachträglich sichtbar zu machen und Eindrücke festzuhalten, die im Moment ihres Geschehens nicht in das Bewusstsein gelangen.

Prägnant ist die schwarzweiße, ins Grau mündende Chromatik der Fotografien.<sup>66</sup> Sie steht für das Changieren zwischen Unbewusst und Bewusst, die Koexistenz von Fakt und Fiktion,<sup>67</sup> das Gespenstische des Verdrängten, die Wiederkehr der Toten und die Problematik der (Ein-)Sicht in die Geschichte.<sup>68</sup> Die durch Leere, Verlassenheit und Verschlossenheit gekennzeichnete Motivik der Architekturaufnahmen wird besonders in der Ansammlung der Theresienstadt-Fotografien explizit.

Gleichfalls verleihen Irritationen und Verfremdungen den Motiven einen melancholischen und unheimlichen Charakter. Über- und Unterbelichtungen verdunkeln die Motive in Teilen bis zu ihrer Unkenntlichkeit, die ausgeprägte Nutzung der

---

<sup>63</sup> Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Walter Benjamin Gesammelte Schriften Bd. I, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1978, S. 431-509 (hier S. 445). Und: Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Walter Benjamin Gesammelte Schriften Bd. II, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 368-385 (hier S. 373).

<sup>64</sup> Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Walter Benjamin Gesammelte Schriften Bd. I, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1978, S. 691-704 (hier S. 695).

<sup>65</sup> Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, S. 371.

<sup>66</sup> Vgl. Öhlschlager: Beschädigtes Leben, S. 26. Und Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2009, S. 136.

<sup>67</sup> Vgl. Steinaecker, Thomas von: Zwischen schwarzem Tod und weißer Ewigkeit. Zum Grau auf den Abbildungen W.G. Sebalds. In: Martin, Sigurd/Wintermeyer, Ingo (Hg.): Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 119-137 (hier S. 129).

<sup>68</sup> So berichtet Austerlitz von dem „Geisterseher“ Evan, der die Toten, in ihre „graue[n] Umhänge gehüllt“, ausmachen könne. A, S. 82-83.

Schwarz/Weiß-Opposition ist evident. Weiße, ‚blinde‘ Flecke sind auszumachen, die von einem zu starken Blitzlicht oder einer nachträglichen Bearbeitung resultieren.<sup>69</sup> Besondere Aufmerksamkeit ziehen die Fotografien der Liverpool Street Station<sup>70</sup> und des kleinen Austerlitz<sup>71</sup> auf sich. Die verfremdenden Effekte rekurrieren selbstreferenziell auf die Medialität der Fotografie: „in die Welt des vorgeblich Dokumentarischen [wird] ein Moment der Abweichung eingetragen“.<sup>72</sup> Indem sie unscharf oder fragmentiert abgebildet werden, verweisen sie auf die Problematik ihres ‚realistischen‘ Status‘. Dieses „Differenzmoment“<sup>73</sup> reflektiert zugleich ihre Manipulierbarkeit.

### 3. Fotografien als Medien der Erinnerung

#### 3.1 Fotografie und Architektur

Motiviert durch das Interesse Austerlitz‘ sind eine Großzahl der Reproduktionen Gebäudeansichten. Das Motiv des Raumes ist relevant, da Austerlitz‘ Zeitempfinden durch das Trauma gestört ist und die linear verlaufende Zeitstruktur zu Gunsten einer Veräumlichung und einer Koexistenz der Zeitzonen aufgebrochen wird.<sup>74</sup>

Die besondere Struktur der Trauma-Erfahrung führt nach der Literaturwissenschaftlerin Cathy Caruth zu einem veränderten Zeitempfinden, das sich im Aufbrechen linearer Zeitstrukturen artikuliert und ein nachträgliches, in seiner Gewalt unverändertes Auftauchen und Wiedererleben der traumatischen Erlebnisse ermöglicht.<sup>75</sup> Dies evoziert die Problematik, sich nicht in einem linearen Zeitkontinuum positionieren zu können. Traumatische Ereignisse werden nicht der Vergangenheit zugeordnet, sie behalten einen präsenten Charakter.<sup>76</sup> Eine Historisierung und Narrativierung der Erlebnisse ist jedoch für die Verarbeitung unabdingbar.

---

<sup>69</sup> Vgl. A, S. 189, S. 379. Diese korrespondieren mit den Sehstörungen der Figuren.

<sup>70</sup> A, S. 189. Die Mitte der abgebildeten Bahnhofshalle ist durchsetzt von einem undefinierbaren Licht, das weiße Flecken bildet und den Anschein erweckt, die graue Farbe sei nachträglich wegretuschiert worden. Der durch den Text als „eine Art Eingang zur Unterwelt“ (A, S. 188) ausgewiesene Ort erhält einen gespenstischen Charakter. Auf der Ebene der Erzählung findet das Trauma, mit seinen blinden Stellen in der Vergangenheit und den nicht zu adaptierenden Leerstellen seine Entsprechung.

<sup>71</sup> A, S. 266. Befremdend mutet der graue Fleck an, der über dem Kopf des kleinen Austerlitz auszumachen ist. Die Ungewissheit über dessen Entstehung und Bedeutung verweist in analoger Weise auf den traumatischen Moment, das Inkommensurable in Austerlitz‘ Biografie.

<sup>72</sup> Öhlschläger: Beschädigtes Leben, S. 57

<sup>73</sup> Öhlschläger, Beschädigtes Leben, S. 57

<sup>74</sup> „Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können [...]“ A, S. 269.

<sup>75</sup> Vgl. Caruth, Cathy: Trauma als historische Erfahrung. Die Vergangenheit einholen. In: Baer, Ulrich (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000, S. 84-98 (hier S. 85).

<sup>76</sup> Vgl. Loewald, Hans W.: Das Zeiterleben. In: Psyche 12/74, S. 1053-1062 (hier S. 1061).

Austerlitz' Interesse an der Fotografie wie auch seine Aufnahmen selbst werden als Ersatzhandlungen und Deckerinnerungen deutlich.

Importantly, then, it is the latency and transience of the photographic image, rather than its permanence and stability, which serve as a model for the process of memory, as the images of neither photography nor memory can be grasped or arrested, and are hence both prone to disappearance. Photography is thus figured as a model not for the permanence of memory but for the phenomenon of forgetting.<sup>77</sup>

Sie repräsentieren die Kompromissbildung zwischen der Tendenz der Abwehr von Erinnerung und der Suche nach ihr, der Fixierung an das Trauma.<sup>78</sup> Durch Verdrängung fällt das traumatische Erlebnis dem Vergessen anheim, erst nachträglich, durch einsetzende Erinnerung, entfaltet es seinen traumatischen Charakter.<sup>79</sup> Durch die fehlende Adaptierung wird es nicht als dem Ich zugehörig empfunden und lagert als „eine Art von dissoziiertem Fremdkörper im psychisch-assoziativen Netzwerk“.<sup>80</sup> In Wiederholungszwängen wird es unbewusst ausagiert, durch Abwehrreaktionen fixiert. Tritt eine Abnahme der Widerstände ein, kann es zu einer partiellen Rückkehr der verdrängten Erinnerungen kommen.

Die reproduzierten Fotografien verleihen dem Text eine zweite Ebene, die Austerlitz' Erinnerungsbestreben unterwandert, in ihnen sind verdrängte Bezüge und latente Erinnerungen enthalten,<sup>81</sup> die nach einer Phase der Latenz für Austerlitz verständlich werden.<sup>82</sup>

Die Bedeutung frühkindlicher Eindrücke im Kontext von Erinnerungen, die durch den Text verhandelt wird, hebt Freud in seinen Ausführungen über Deckerinnerungen

---

<sup>77</sup> Duttlinger: *Traumatic Photographs*, S. 158.

<sup>78</sup> Die Architekturfotos lassen sich in solche einteilen, die die Orte des Zulassens von Erinnerungen und jene ihrer Verweigerung darstellen. Die Verbindung zwischen Raum und psychischer Konstitution der Figur wird zu Beginn des Textes eingeführt, als der Erzähler sich in Antwerpen mit „unsicheren Schritten [...] kreuz und quer durch den inneren Bezirk“ der Stadt bewegt (A, S. 9), der als Metapher für das Unbewusste gelesen werden kann. Gleichzeitig stellt diese Erfahrung eine Übertragungsbeziehung zwischen Protagonist und Erzähler, im Sinne eines Kommentars zu dem Prozess der Psychoanalyse, dar. (Vgl. auch Horstkotte: *Nachbilder*, S. 250) Austerlitz' Trauma selbst kann in eine räumliche Metapher übersetzt werden, als „ummauerte Leere“ (A, S. 47). Es ist in der Architektur das Verschlussene, Zugemauerte, unbewohnt Wirkende, Verfallende und Labyrinthartige, das mit Austerlitz' innerer Disposition korrespondiert. Vgl. A, S. 69 und S. 71.

<sup>79</sup> Es kann auch sein, dass das Erlebnis erinnert wird, die emotionale Bedeutung jedoch verdrängt oder abgespalten wird.

<sup>80</sup> Bohleber, Werner: *Erinnerung, Trauma und kollektives Gedächtnis. Der Kampf um die Erinnerung in der Psychoanalyse*. In: *Psyche* 4/2007, S. 293-321 (hier S. 318).

<sup>81</sup> Vgl. Tischel: *Aus der Dunkelkammer der Geschichte*, S. 34.

<sup>82</sup> Signifikant ist die Thematisierung des Fotografierens in der *Centraal Station* und die Erwähnung, dass diese aufgenommenen Bilder nicht mehr aufzufinden seien. „Einmal holte Austerlitz aus seinem Rucksack einen Photoapparat heraus, eine alte Ensign mit ausfahrbarem Balg, und machte mehrere Aufnahmen von den inzwischen ganz verdunkelten Spiegeln, die ich jedoch unter den vielen Hunderten mir von ihm bald nach unserer Wiederbegegnung im Winter 1996 überantworteten und größtenteils unsortierten Bildern bisher noch nicht habe auffinden können.“ A, S. 15. Die fehlenden Fotografien stellen sowohl den Erkenntniswert der Fotografie an sich als auch die Möglichkeit Austerlitz' in Frage, sich und seine ursprüngliche Identität zu entdecken.

hervor.<sup>83</sup> Das Konzept der Nachträglichkeit ist hier bedeutsam: Nach einer Zeit der Latenz dringen Erinnerungsbruchstücke unvermittelt in das Bewusstsein vor, wobei „das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine *Umordnung* nach neuen Beziehungen, eine *Umschrift* erfährt“.<sup>84</sup> Erinnerung und Bewusstsein gehen nicht miteinander einher, ein Umstand, der die Glaubhaftigkeit persönlicher Erinnerungen zur Disposition stellt. Erinnern gestaltet sich als Prozess der nachträglichen „Reinterpretation“<sup>85</sup> der Vergangenheit, als „eine konstruktive und assoziative, bedeutungssuchende und bedeutungsschaffende Aktivität“.<sup>86</sup> Eine Abnahme der Widerstände bedeutet, die eigene Identität neu zu denken, sich selbst in einem veränderten Kontext von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einordnen zu müssen. „Sicherinnern kann in *minimalem* Sinne heißen: jetzt etwas verstehen als etwas, das man selbst früher erlebt hat. Und in einem *maximalen* Sinne [...], daß man es überdies als etwas versteht, von dem man jetzt weiß, was es in seinem Zusammenhang mit einem selbst wirklich gewesen ist.“<sup>87</sup>

Im Folgenden werden die Reproduktionen der Festungsbauten, des Brüsseler Justizpalastes, Austerlitz' Londoner Arbeitszimmer, der Liverpool Street Station in London, des ehemaligen Ghettos von Theresienstadt, des Wilson-Bahnhofs, der Neuen Nationalbibliothek in Paris und des Gare d'Austerlitz exemplarisch untersucht.<sup>88</sup>

Die Fotografien und Reproduktionen der Grundrisse Breendonks und Saarlouis Vaubans übernehmen, wie bereits erwähnt, die Funktion, durch das Motiv der Sternförmigkeit auf Austerlitz' jüdische Herkunft und die Ermordung seiner Eltern Bezug zu nehmen. Gleichzeitig stellen die Fotografien von Breendonk ein bildliches Äquivalent zu Austerlitz' psychischer Konstitution dar.<sup>89</sup> Der Bericht des Erzählers von seinem Besuch in Breendonk fungiert als Analogie für diejenige von Austerlitz' Trauma: Auch dessen Erinnerungen an die schmerzhaften Kindheitserlebnisse verdunkeln sich im Moment ihres Geschehens. In Entsprechung zur Struktur des Traumas verhält sich auch

---

<sup>83</sup> Vgl. Freud: Über Deckerinnerungen, S. 531.

<sup>84</sup> Freud, Sigmund: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen aus den Jahren 1887-1902. Hg. von Anna Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1950, Brief vom 06.12.1896, S. 151.

<sup>85</sup> Kettner, Matthias: Nachträglichkeit. Freuds brisante Erinnerungstheorie. In: Rösen, Jörn/ Straub, Jürgen (Hg.): Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998, S. 33-69 (hier S. 37).

<sup>86</sup> Kettner: Nachträglichkeit, S. 38

<sup>87</sup> Kettner: Nachträglichkeit, S. 42.

<sup>88</sup> Bahnhöfe stehen für das Netzwerk von „Schmerzensspuren“ (A, S. 24), die Austerlitz' Leben und die Geschichte durchziehen. Die Trennung von den Eltern und der Beginn seines Lebens in Wales sind mit Bahnhöfen verknüpft. Darüber hinaus verweisen sie auf die Deportation der europäischen Juden während des Nationalsozialismus. Erzähler und Protagonist begegnen sich erstmals in dem Wartesaal der Antwerpener Centraal Station, der den bezeichnenden Namen „*Salle des pas perdus*“ (A, S. 12) trägt.

<sup>89</sup> Das Unbewusste wird am Vordringen ins Bewusstsein gehindert, in gleichem Maße werden äußere Reize vermieden, die ein Bewusstwerden und Erinnern auslösen könnten. Das Abschirmen und Gefangensein steht für die Bindungsunfähigkeit und das Verharren in Wiederholungszwängen.

die Beschreibung des Brüsseler Justizpalastes.<sup>90</sup> Die Fotografie des monumentalen Gebäudes unterstreicht durch die Außenansicht und Entfernung zum Motiv die Schwierigkeit der Zugangsfindung. Die Fotografie des Londoner Arbeitszimmers metaphorisiert Austerlitz' Unbewusstes, indem es auf Austerlitz' Zustand der inneren Besetzung durch das verdrängte Trauma verweist. An die Stelle der Erinnerung tritt der Wiederholungszwang, mit dem auch das obsessive Sammeln Austerlitz' in Verbindung steht. Die Fotografie der Bahnhofshalle in der Liverpool Street Station problematisiert explizit die Funktion des Mediums, indem der entscheidende Raum in diesem Kontext, der Ladies Waiting Room, nicht abgebildet wird.<sup>91</sup> Die vorangegangene Reproduktion der Bahnhofshalle<sup>92</sup> verstärkt diesen Widerspruch, indem sie die textuelle Beschreibung widerlegt und den Wahrheitsgehalt der in der Liverpool Street Station stattfindenden Ereignisse zur Disposition stellt.

Selbst an sonnigen Tagen drang durch das gläserne Hallendach nur ein diffuses, vom Schein der Kugellampen kaum erhelltes Grau, und in dieser ewigen Düsternis, die erfüllt war von einem [Abbildung, A.d.V.] erstickten Stimmengewirr, einem leisen Gescharre und Getrappel, bewegten sich die aus den Zügen entlassenen oder auf sie zustrebenden ungezählten Menschen in Strömen [...].<sup>93</sup>

Auf der das obige Zitat unterbrechenden Fotografie sind weder Menschen noch Züge zu sehen, die Halle ist erfüllt von einem undefinierbaren, hellen Licht, das in einer Ansammlung von Flecken die Mitte des Raumes durchsetzt. Sie verweisen auf Roland Barthes Konzept des ‚punctums‘ und verdeutlichen durch ihre Irritation die unbewusst ambivalente Funktion der Fotografie im Kontext von Austerlitz' Erinnerungsarbeit und die Problematik der Repräsentation von Geschichte.<sup>94</sup> Erinnerungsfähigkeit wird zu Gunsten von Inszenierung und Theatralität des Prozesses in Frage stellt.<sup>95</sup>

---

<sup>90</sup> Der in seiner absurden Konzeption einem Labyrinth ähnelnde Palast verweist auf die Irrwege, die Austerlitz bei der Suche nach seiner Identität zurücklegt. Die „Korridore und Treppen [...], die nirgendwo hinführten, und türlose Räume und Hallen, die von niemandem je zu betreten seien und deren ummauerte Leere das innerste Geheimnis [...] aller sanktionierter Gewalt [sei]“ (A, S. 47), die „Schluchten und schachtartige Innenhöfe, in die nie noch ein Lichtstrahl gedrungen sei“ und die „Sackgassen“ und versperrten Gänge, die eine „Art Belagerungszustand“ folgern ließen, (A, S. 48) rekurren auf die Struktur von Austerlitz' Psyche. Auch er ist von den Auswirkungen seines Traumas belagert.

<sup>91</sup> Zufällig entdeckt er den alten Wartesaal, in dem unvermittelt die verdrängten Bilder seiner Ankunft in England auftauchen, „Erinnerungsfetzen, die durch die Außenbezirke meines Bewußtseins zu treiben begannen“ (A, S. 199). Schon zuvor hatte es ihn „unwiderstehlich“ (A, S. 188) zu diesem Bahnhof hingezogen, motiviert durch eine „undeutliche[] innere[] Bewegung“ (A, S. 197). Durch das Betreten des geheimnisvollen Raumes tritt Austerlitz gleichermaßen in sein Inneres, in den eigenen, lange Zeit verschlossenen ‚Erinnerungsraum‘ ein. „[...] Erinnerungen, hinter denen und in denen sich viel weiter noch zurückreichende Dinge verbargen, immer das eine im andern verschachtelt, gerade so wie die labyrinthischen Gewölbe, die ich in dem staubgrauen Licht zu erkennen glaubte, sich fortsetzten in unendlicher Folge. Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich wie ein Geblendeter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit, all meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche [...]“. A, S. 200.

<sup>92</sup> Vgl. A, S. 189.

<sup>93</sup> A, S. 189.

<sup>94</sup> Zudem klingt durch sie das Verhältnis Austerlitz' zu seinem Namen an: „Je öfter Hilary das Wort Austerlitz vor der Klasse aussprach, desto mehr wurde es mir zu meinem Namen, desto deutlicher glaubte

Roland Barthes' Betrachtungen über Fotografie sind für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung. Im Kontext der Fotografiebetrachtung sind zwei Aspekte hervorzuheben: Das intellektuelle ‚studium‘,<sup>96</sup> demgegenüber Barthes das ‚punctum‘ ausmacht.

Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studiums* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstattete), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen, das ein spitzes Instrument hinterläßt; dieses Wort entspricht meiner Vorstellung um so besser, als es auch die Idee der Punktierung reflektiert und die Photographien, von denen ich hier spreche, in der Tat wie punktiert, manchmal geradezu übersät sind von diesen empfindlichen Stellen; und genaugenommen sind diese Male, diese Verletzungen Punkte. Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).<sup>97</sup>

Sowohl das Kriterium des Punktuellen, als auch jenes der Zufälligkeit und der Verletzung, des Stichts, lassen sich in *Austerlitz* wiederfinden. „Das *studium* ist letztlich immer codiert, das *punctum* ist es nicht [...]“. „[...] Was ich benennen kann, vermag mich nicht eigentlich zu bestechen. Die Unfähigkeit, etwas zu benennen, ist ein sicheres Anzeichen für innere Unruhe.“<sup>98</sup> Jene Unruhe kann mit den Wiederholungszwängen in Form des Ausagierens von verdrängten Inhalten assoziiert werden. Dass die Fotografien nach Barthes nicht codierbar sind, verweist auf die Problematik einer Repräsentation des Traumas.<sup>99</sup>

Die Abbildungen der verschlossenen Türe und Tore in Theresienstadt bilden den Kern der Repräsentation einer traumatischen Geschichte, in dem die Sprache als Artikulationsform versagt.<sup>100</sup> Die unmögliche Narrativierung des Traumas wird durch die Ab-

---

ich zu erkennen, daß das, was ich zuerst als einen Schandfleck an mir empfunden hatte, sich verwandelte in einen Leuchtpunkt [...]“. A, S. 110.

<sup>95</sup> Erinnern vollzieht sich über ein unbeteiligtes Sehen von Außen (Vgl. A, S. 201), das der authentischen Erinnerung vorausgeht. Vgl. hierzu auch Duttlinger: *Traumatic Photographs*, S. 160. Zwei Aspekte verstärken die Ambivalenz der Szene, die den Erinnerungsprozess externalisiert. Über die Schilderung, Austerlitz betrete den Wartesaal „so wie ein Schauspieler, sagte Austerlitz, der auf die Bühne hinaustritt“ (A, S. 197), wird ein theatralisches Element eingeführt, das eine Inszenierung von Erinnerung beschreibt. Das Hinaustreten auf die Bühne symbolisiert einen Außenraum, ein Publikum, eine Rolle, die zu dem psychischen Erinnerungsraum einen Gegensatz bilden. Vgl. auch Steinaecker: *Foto-Texte*, S. 303.

<sup>96</sup> „[...] die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit.“ Barthes: *Die helle Kammer*, S. 35.

<sup>97</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, S. 35. Und: „Das *punctum* ist mithin eine Art von subtilem Abseits [...]“. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 68.

<sup>98</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, S. 60.

<sup>99</sup> Vgl.: „Ich hatte nun begriffen, daß man dem *punctum* [...] nach einer gewissen Latenz (nie jedoch mit Hilfe irgendeiner genauen Untersuchung) auf die Spur kommen konnte.“ Barthes: *Die helle Kammer*, S. 62. Vgl. zum Code auch Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990 (edition suhrkamp Neue Folge Band 367), S. 12-13.

<sup>100</sup> Vgl. A, S. 276-280.

folge der Reproduktionen symbolisiert, in der die Sprache der Fotografie weicht und über drei Seiten hinweg kein Text gedruckt ist. Das ehemalige Ghetto, in das seine Mutter deportiert wurde, konfrontiert Austerlitz mit den unvorstellbaren Schrecken der Geschichte. Das Ghetto-Museum als Institution gesellschaftlicher Erinnerungsarbeit führt ihm, auch durch „photographische Reproduktionen“, sein eigenes „Vermeidungssystem“ bezüglich „der Geschichte der Verfolgung“ vor Augen.<sup>101</sup> Theresienstadt bleibt unbegreiflich, gekennzeichnet durch „Leere“,<sup>102</sup> „Verlassenheit“,<sup>103</sup> das „Abweisende der stummen Häuserfronten [und] blinden Fenster[]“,<sup>104</sup> „Türen und Tore [...], die [Abbildung, A.d.V.] sämtlich [...] den Zugang versperrten zu einem nie noch durchdrungenen Dunkel“.<sup>105</sup> Fotografie als Medium einer sekundären Erinnerung versagt, die Reproduktionen zeichnen die traumatische Struktur durch ihre Undurchdringlichkeit nach und verweigern eine Einsicht in die Vergangenheit.

Implizit wird über die Fotografien des „ANTIKOS BAZAR“<sup>106</sup> ein Repräsentationsversuch der Geschichte vorgenommen. Die Antiquitäten stehen für die ermordeten Ghettobewohner, anstelle ihrer Besitzer zeugen sie von der Geschichte.<sup>107</sup> Die auf der Fotografie des Schaufensters sichtbare Spiegelung des Fotografen in den Gegenständen des Bazars hebt die Trennung zwischen Überlebenden und Toten auf und deutet an, dass auch Austerlitz' Platz in Theresienstadt gewesen wäre.<sup>108</sup> Seine Assoziation der „Porzellankomposition“,<sup>109</sup> in der er sich spiegelt<sup>110</sup>, mit der Szene einer „Errettung“,<sup>111</sup> durch die Geschichte widerlegt, generiert zu einem verewigten Hinweis auf die bevorstehende Vernichtung der Ghettoinsassen.<sup>112</sup>

---

<sup>101</sup> A, S. 286. Die erwähnten Museums-Fotografien sind nicht reproduziert.

<sup>102</sup> A, S. 274.

<sup>103</sup> A, S. 275.

<sup>104</sup> A, S. 275.

<sup>105</sup> A, S. 276.

<sup>106</sup> Vgl. A, S. 280-281, 282, 284.

<sup>107</sup> Das Motiv der von Gegenständen bewahrten Erinnerung wird auch in dieser Textstelle virulent: „[...] daß ich dort auf den Bahnsteig hinausgegangen bin und das Kapitell einer gußeisernen Tragsäule fotografiert habe, weil sie einen Reflex des Wiedererkennens ausgelöst hatte in mir. Was mich beunruhigte bei ihrem Anblick war [...] die an sich unsinnige Vorstellung, daß diese durch die Verschuppung ihrer Oberfläche gewissermaßen ans Lebendige heranreichende gußeiserne Säule sich erinnerte an mich und, wenn man so sagen kann, sagte Austerlitz, Zeugnis ablegte von dem, was ich selbst nicht mehr wußte.“ A, S. 319

<sup>108</sup> Vgl. A, S. 285.

<sup>109</sup> A, S. 284.

<sup>110</sup> Vgl. Horstkotte: Nachbilder, S. 251. Diese Spiegelung kontrastiert mit der ekphratisch beschriebenen Fotografie der verdunkelten Spiegel. Vgl. Tennstedt, Antje: Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald. Am Beispiel von *Le Jardin des Plantes*, *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2007, S. 125 (Cultura: 42).

<sup>111</sup> A, S. 285.

<sup>112</sup> Vgl. hierzu auch Fuchs über den Propagandafilm: „Das Wissen um ihre Vernichtung macht die Darsteller und das Produktionsteam letztlich zu Gespenstern, deren Unerlöstheit im Film auf Dauer gestellt ist.“ Fuchs: Schmerzensspuren der Geschichte, S. 66.

Im Falle der Fotografie des Wilson-Bahnhofs in Prag,<sup>113</sup> von dem aus der Kindertransport nach England aufbricht, symbolisiert der schwarze Querbalken, der die Fotografie in zwei Bereiche zu trennen scheint, die Grenze der Zeitzonen und den Prozess der Verdrängung in Form einer Hürde zwischen Unbewusst und Bewusst.<sup>114</sup>

Die Neue Nationalbibliothek steht für die institutionelle Verdrängung von Erinnerungen an Geschichte und historische Traumata. Gesellschaftlich legitimierte Abwehrmechanismen, „die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit“,<sup>115</sup> verhindern ihre Funktion als aufarbeitendes, kulturelles Archiv.<sup>116</sup> Entgegen der Neuen Nationalbibliothek,<sup>117</sup> die sich bei seiner Erinnerungsarbeit als unnütz erweist, hat Austerlitz im Gare d'Austerlitz das Gefühl, „daß er dem Vater sich annäherte“<sup>118</sup> und sich „am Ort eines ungesühnten Verbrechens“<sup>119</sup> befinde. Dieser Bahnhof steht am deutlichsten für Verdrängungsmechanismen<sup>120</sup> und erfährt sowohl durch den Text als auch durch die Fotografien eine Ähnlichkeitsbeziehung zu der Liverpool Street Station.<sup>121</sup> Das hier wiederkehrende Motiv der Bühne und die, mit ihrem Fokus auf den hellen Glasfenstern und Fassaden der Halle im Kontrast zum Text stehenden Fotografien, bestärken durch ihren Rekurs auf Inszenierung und Widersprüchlichkeit den rätselhaften und vieldeutigen Charakter des Ortes.

---

<sup>113</sup> Vgl. A, S. 317.

<sup>114</sup> „Aber weder Agáta, noch Vera, noch ich selber kamen aus der Vergangenheit hervor.“ A, S. 316. Sowohl eine anhaltende Erinnerung als auch der über diese hinausführende Wunsch, die Vergangenheit in die Gegenwart zu überführen, den Verlust der Mutter ungeschehen zu machen, scheitern.

<sup>115</sup> A, S. 404.

<sup>116</sup> Dass die Neue Nationalbibliothek auf einem ehemaligen Gütersammelplatz der Nationalsozialisten errichtet wurde, symbolisiert das ‚Begraben‘ von Geschichte. In diesem Kontext ist die Analogie zwischen Stadt und Körper zu nennen. In London gibt es „eine Art von Exkreszenz oder Verschorfung der Oberfläche der Erde“ (A, S. 153), die Struktur der Stadt sei wie „Muskel- und Nervenstränge in einem anatomischen Atlas“ (A, S. 194). Die Analogie verweist auf eine Wunde unter der Erde, an der die Stadt, die ganze Gesellschaft, krankt. Diesbezüglich sind auch die Skelette zu nennen, die bei Ausgrabungen gefunden werden (Vgl. A, S. 192). Die Gegenwart, so kann man diese Analogie deuten, gründet sich auf einer Verletzung aus der Vergangenheit und der Verdrängung von Geschichte. Analog dazu scheint in Paris „der Körper der Stadt befallen [zu sein] von einer obskuren unterirdisch fortwuchernden Krankheit“, die Stadt ist übersät von einer „Exkreszenz, [...] mit [...] konzentrisch sich ausbreitenden Verkrustungen“ (A, S. 405). Die Abbildungen der Liverpool Street Station reichen „vom Verwesungsprozeß des menschlichen Körpers zum Körperlichkeit nur noch simulierenden Eisenbahnnetz“ und verweisen dadurch auf den „Einsatz der Eisenbahn in der Tötungsmaschinerie des Holocausts“. Horstkotte: Nachbilder, S. 242.

<sup>117</sup> Positiv konnotierte Archive sind die alte Nationalbibliothek, das Staatsarchiv in Prag und das Antiquariat, in dem Austerlitz den Radiobericht über die so genannten Kindertransporte hört.

<sup>118</sup> A, S. 411.

<sup>119</sup> A, S. 413.

<sup>120</sup> „Ich habe mich während meiner Studienzeit viele Stunden lang in ihm aufgehalten und sogar eine Art Denkschrift über seine Anlage und Geschichte verfaßt.“ A, S. 412.

<sup>121</sup> „Zu gleicher Zeit fühlte ich mich beunruhigt von der hinter dieser Fassade gelegenen, nur von einem spärlichen Licht erhellten und fast vollkommen leeren Halle, in der sich einen aus Balken und Brettern roh zusammengezimmerte Bühne mit galgenähnlichen Gerüsten und allerhand verrosteten Eisenhaken erhob, von der mir später gesagt wurde, daß sie zur Aufbewahrung von Fahrrädern diene.“ A, S. 412.

### 3.2. Die Suche nach Agáta

Die Rekonstruktion der Vergangenheit ist mit der mühsamen Entdeckung des Schicksals seiner Mutter verknüpft. Neben dem Charakteristikum des ‚punctums‘ ist hier das Verhältnis der Fotografie zur Vergangenheit, wie es Barthes schildert, von großer Bedeutung. „Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten.“<sup>122</sup> Barthes spricht ihr das Potenzial zu, die Vergangenheit – das „*Es-ist-so-gewesen*“<sup>123</sup> – zu verbürgen. Ihre Fähigkeit zur Wiedergabe von Erinnerungen und Vergangenheit verneint er jedoch.<sup>124</sup> Eine Fotografie könne ihrem „Wesen nach niemals Erinnerung“ sein, sie „blockiert [diese] vielmehr, wird sehr schnell Gegen-Erinnerung.“<sup>125</sup> Fotografien verweisen durch ihren realitären Vergangenheitsbezug auf die Endlichkeit und den Tod der Subjekte.<sup>126</sup> Ein ‚Wiederbeleben‘ und Überführen der fotografierten Personen in die Gegenwart, wie es Austerlitz versucht, muss scheitern, da der „etwas unheimliche[] Beigeschmack [...], der jeder Photographie eigen ist“ von der „Wiederkehr des Toten“ zeugt.<sup>127</sup> In Anlehnung an Barthes spricht Susan Sontag von Fotografien als *memento mori*,<sup>128</sup> die eine „materielle Spur ihres Gegenstandes“ darstellen, „etwas wie eine Schablone des Wirklichen, wie ein Fußabdruck oder eine Totenmaske“.<sup>129</sup> Die Einzigartigkeit der Fotografie sei darauf zurückzuführen, „das Surrogat einer geliebten Person oder eines geschätzten Gegenstandes“<sup>130</sup> darzustellen, die affektive Qualität im Umgang mit Fotografien wird demonstriert.<sup>131</sup>

Im Zuge der Suche nach einem Bild Agátas verdienen diejenigen Reproduktionen gesonderte Aufmerksamkeit, die nachträglich als Hinweise auf Austerlitz‘ jüdische Familie und sein Trauma deutlich werden. Die verzögerte Bedeutungsgenerierung geht auf den Unterschied zwischen Erinnerungsfunktion und fotografischer Speicherung zurück, wie ihn Siegfried Kracauer hervorhebt. Er resultiert daraus, dass die Fotografie, entgegen der Erinnerung, nicht von einer subjektiven Besetzung und Kontextualisierung ab-

---

<sup>122</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 90.

<sup>123</sup> „[...] [I]n der PHOTOGRAPHIE [lässt sich] nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*. Hier gibt es eine Verbindung aus [...] Realität und Vergangenheit. [...] Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: „*Es-ist-so-gewesen*“ oder auch: das UNVERÄNDERLICHE.“ Barthes: Die helle Kammer, S. 86.

<sup>124</sup> „Die PHOTOGRAPHIE ruft nicht die Vergangenheit ins Gedächtnis zurück [...]. Die Wirkung, die sie auf mich ausübt, besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist.“ Barthes: Die helle Kammer, S. 92.

<sup>125</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 102.

<sup>126</sup> Vgl. Barthes: Die helle Kammer, S. 89.

<sup>127</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 17.

<sup>128</sup> Vgl. Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2005, S. 139.

<sup>129</sup> Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1989, S. 147.

<sup>130</sup> Sontag, Susan: Über Fotografie, S. 148.

<sup>131</sup> Vgl. Barthes: Die helle Kammer, S. 91.

hängig sei.<sup>132</sup> Fotografien bedürfen auf Grund ihrer Beliebigkeit einer Zuordnung, um verständlich zu werden.<sup>133</sup> Gleichwohl stellen sie nur einen ‚gespenstischen Rest‘ von dem dar, was einmal gewesen ist<sup>134</sup> und vermögen es nicht, die Vergangenheit eines Menschen ans Licht zu führen, vielmehr begraben sie „seine Geschichte wie unter einer Schneedecke“.<sup>135</sup>

Wir sind in nichts enthalten, und die Photographie sammelt Fragmente um ein Nichts. [...] Es fröstelt den Betrachter alter Photographien. Denn sie veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks; nicht der Mensch tritt in seiner Photographie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abziehen ist.<sup>136</sup>

Kracauers Äußerung wird bei der Suche Austerlitz’ nach einem Bild seiner Mutter und der Rekonstruktion ihrer Geschichte explizit. Die Fotografie seines Rucksacks,<sup>137</sup> die redundant anmutet, generiert durch das nachträgliche Erinnerungsbild Austerlitz’ an seine Ankunft in England<sup>138</sup> und durch Veras Erzählungen in Prag zu einem Leitmotiv seines Lebens.<sup>139</sup> Die Verknüpfung von Reproduktionen biblischer Motive, die auf Austerlitz’ Trauma anspielen, bildet einen zentralen Komplex im Hinblick auf seine Deckerinnerungen. Ausgehend von einem Bild der Arche äußert Austerlitz gegenüber dem Erzähler den Wunsch, ihm seine Lebensgeschichte zu berichten.<sup>140</sup> Die auf diese Reproduktion folgenden Fotografien zeigen das ehemals überflutete walisische Heimatdorf von Austerlitz’ Adoptivvater, das über das Motiv der (Sint-)Flut mit der Arche verknüpft ist, und ein junges Mädchen mit seinem kleinen Hund auf dem Schoß sowie einer gespenstisch weißen Puppe neben sich. Das Motiv der rettenden Arche wird durch die Flut, die das Trauma in seinen zerstörerischen Ausmaßen symbolisiert, negiert. Austerlitz berichtet, er habe sich die Fotografien der Untergegangenen

immer wieder von neuem angeschaut, bis die Personen, die mir aus ihnen entgegensahen [...] so vertraut wurden, als lebte ich bei [Abbildung, A.d.V.] ihnen auf dem Grund des

---

<sup>132</sup> Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: Mülder-Bach, Inka (Hg.): Siegfried Kracauer Schriften Band V, 2, Aufsätze 1927-1931. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S. 83-98 (hier S. 86).

<sup>133</sup> Vgl. Kracauer: Die Photographie, S. 89.

<sup>134</sup> Vgl. Kracauer: Die Photographie, S. 90 ff.

<sup>135</sup> Kracauer: Die Photographie, S. 87.

<sup>136</sup> Kracauer: Die Photographie, S. 92.

<sup>137</sup> Vgl. A, S. 63.

<sup>138</sup> Vgl. A, S. 201.

<sup>139</sup> „[...] un petit sac à dos avec quelques viatiques, sagte Austerlitz, das seien die genauen, sein ganzes späteres Leben, wie er inzwischen denke, zusammenfassenden Worte Veras gewesen.“ A, S. 253.

<sup>140</sup> „Vor allem den Tempel würde er mir gerne zeigen und in diesem das in Goldfarben gemalte ornamentale Bildnis der unter einem Regenbogen schwimmenden dreistöckigen Arche, zu der gerade die Taube zurückkehrt, in ihrem Schnabel den grünen Zweig. [Abbildung, A.d.V.] Sonderbarerweise, sagte Austerlitz, habe er heute nachmittag, als er mit Pereira gestanden sei vor diesem schönen Motiv, an unsere so weit schon zurückliegenden belgischen Begegnungen gedacht und daran, daß er bald für seine Geschichte, hinter die er erst in den letzten Jahren gekommen sei, einen Zuhörer finden müsse, ähnlich wie ich es seinerzeit gewesen sei in Antwerpen, Liège und Zeebrugge.“ A, S. 67-68.

Sees. Nachts vor dem Einschlafen in meinem kalten Zimmer war es mir oft, als sei auch ich untergegangen in dem dunklen Wasser [...].<sup>141</sup>

Über die Ähnlichkeit der Dorfstraße mit den Theresienstadt-Fotografien und das Imaginieren der Toten, in Analogie zu dem Versuch der Vergegenwärtigung der Eltern vor dem Einschlafen, wird die eigene traumatische Geschichte und die der Eltern durch das Schicksal des walisischen Dorfes substituiert. Die Vorstellung Austerlitz', auch er sei untergegangen, korrespondiert mit der späteren Äußerung, sein ihm bestimmter Platz sei an der Seite der Mutter in Theresienstadt gewesen. Die Fotografie des Mädchens spiegelt seine Kinderfotografie wider, ihre gespenstische Puppe rekurriert auf das Motiv des unheimlichen Doppelgängers.<sup>142</sup> Über die explizite Thematisierung des Angesehenwerdens aus den Fotografien heraus, wird eine Verbindung zu der Abbildung des kleinen Pagen hergestellt, von welcher der erwachsene Austerlitz berichtet:

Und immer fühlte ich mich dabei durchdrungen von dem forschenden Blick des Pagen, der gekommen war, sein Teil zurückzufordern und der nun im Morgengrauen auf dem leeren Feld darauf wartete, daß ich den Handschuh aufheben und das ihm bevorstehende Unglück abwenden würde.<sup>143</sup>

Die walisischen Fotografien deuten auf das Trauma Austerlitz' hin, das nicht erinnert werden kann, bieten jedoch die Möglichkeit, das Leid kompensatorisch zu durchleben. Die Erzählung des „Geisterseher[s]“<sup>144</sup> Evan von den „Verstorbenen, die das Los zur Unzeit getroffen habe, die sich um ihr Teil betrogen wußten und danach trachteten, wieder ins Leben zurückzukehren“,<sup>145</sup> nimmt einen erneuten Bezug zu Austerlitz' Familie vor, indem sie zu der biblischen Geschichte Moses' und der Beschreibung sowie Abbildung eines Bildes aus Austerlitz' Kinderbibel überleitet.

[...] eine ganzseitige Illustration, in der die Wüste Sinai mit ihren kahlen, ineinander verschobenen Bergrücken und dem grau gestrichelten Hintergrund, den ich manchmal für das Meer und manchmal für den Luftraum gehalten habe, ganz der Gegend glich, in der ich aufgewachsen bin. Tatsächlich, sagte Austerlitz bei einer späteren Gelegenheit, als er die walisische Kinderbibel vor mir aufschlug, wußte ich mich unter den winzigen Figuren, die das Lager bevölkern, an meinem richtigen Ort. Jeden Quadratzoll der mir [Abbildung, A.d.V.] gerade in ihrer Vertrautheit unheimlich erscheinenden Abbildung habe ich durchforscht. [...] [D]as Lager der Hebräer in dem Wüstengebirge war mir näher als das mir mit jedem Tag unbegreiflicher werdende Leben in Bala [...].<sup>146</sup>

Die doppelseitige Reproduktion nimmt auf den Holocaust Bezug. Bilder des Holocaust<sup>147</sup> stellen in der Geschichte der Fotografie eine Besonderheit dar: Marianne Hirsch

---

<sup>141</sup> A, S. 81-82.

<sup>142</sup> Dieses Motiv wird durch Austerlitz' Imagination eines Zwillingbruders, der während des Kindertransportes nach England stirbt, ein zweites Mal aufgegriffen.

<sup>143</sup> A, S. 268.

<sup>144</sup> A, S. 82.

<sup>145</sup> A, S. 82.

<sup>146</sup> A, S. 85-88.

<sup>147</sup> „The holocaust photograph is uniquely able to bring out this particular capacity of photographs to hover between life and death, to capture only that which no longer exists, to suggest both the desire and

betont in ihrem Konzept der ‚Post-Memory‘ die Bedeutung von Fotografien als Medien transgenerationeller Erinnerungen an traumatische Geschichte.

Photographs, ghostly revenants, are very particular instruments of remembrance, since they are perched at the edge between memory and postmemory, and also, though differently, between memory and forgetting. [...] In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation.<sup>148</sup>

Wie bereits Barthes sieht Hirsch ein wesentliches Kennzeichen der Fotografien darin, die Vergangenheit zu bestätigen.<sup>149</sup> Sie zeugen von der Unwiederbringlichkeit des Vergangenen und der damit einhergehenden Trennung zur Gegenwart, stellen jedoch ein Bindeglied dar zwischen „[...] first- and second-generation remembrance, memory and postmemory. They are the leftovers, the fragmentary sources and building blocks, shot through with holes, of the work of postmemory“.<sup>150</sup> Ulrich Baer sieht eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen Fotografie und Trauma in der Ambivalenz ihrer Repräsentations- und Projektionsmöglichkeiten begründet: „This tension – between the [...] invitation to project ourselves into them and to the inalterable pastness of photography – finds a parallel in the difficulties of representing historical trauma.“<sup>151</sup> Die Bibelreproduktion ähnelt einem Konzentrationslager und verweist über Austerlitz’ Identifikation mit seinen Bewohnern erneut auf die unbewussten Schuldgefühle, überlebt zu haben. Über die Erwähnung des grau gestrichelten Luftraumes verbindet sich mit ihr der Besuch in Theresienstadt, da Austerlitz in dem ehemaligen Ghetto zumute ist

als wären sie [die in Theresienstadt gefangenen, A.d.V.] nicht fortgebracht worden, sondern lebten, nach wie vor, dichtgedrängt in den Häusern, in den Souterrains und auf den Dachböden, als gingen sie pausenlos die Stiegen auf und ab, schauten bei den Fenstern hinaus, bewegten sich in großer Zahl durch die Straßen und Gassen und erfüllten sogar in stummer Versammlung den gesamten, grau von dem feinen Regen schraffierten Raum der Luft.<sup>152</sup>

Dass Austerlitz – entgegen der Sichtbarkeit auf der Reproduktion der Bibel – „Geleise einer Bahn“ und eine „weiße Rauchwolke“ ausmacht,<sup>153</sup> stellt einen Zusammenhang zu

---

the necessity and, at the same time, the difficulty, the impossibility, of mourning.“ Hirsch, Marianne: *Family Frames. photography narrative and postmemory*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press 1997, S. 20.

<sup>148</sup> Hirsch: *Family Frames*, S. 22.

<sup>149</sup> Die Bedeutung von Fotografie im Kontext der Holocaust-Zeugenschaft hebt auch Ulrich Baer hervor: „Through the photographs, we enter into sites out of which only death was supposed to lead; we are confronted with spaces designed to destroy all memory of those who were brought there. The deliberate destruction of evidence that would reveal these sites’ significance constitutes the event’s historical truth and limits the possibility of its telling.“ Baer, Ulrich: *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press 2005, S. 75.

<sup>150</sup> Hirsch: *Family Frames*, S. 23.

<sup>151</sup> Baer: *Spectral Evidence*, S. 78.

<sup>152</sup> A, S. 289.

<sup>153</sup> A, S. 88.

der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie her.<sup>154</sup> Weitere Analogien bilden die Fotografie einer ägyptischen Zeltkolonie, die Austerlitz als Postkarte an den Erzähler verschickt<sup>155</sup> und die Reproduktion einer Briefmarke von Theresienstadt.<sup>156</sup>

Die Aspekte Inszenierung und Theatralität kommen besonders bei drei Fotografien zur Geltung, die für die Reinterpretation von Austerlitz' Vergangenheit große Relevanz besitzen. Die Fotografie zweier Personen auf einer Theaterbühne vor einer gebirgigen Landschaftskulisse, die Vera zufällig „in einem der fünfundfünfzig karmesinroten Balzabände“<sup>157</sup> findet und die sie zuerst irrtümlich für Austerlitz' Eltern hält, thematisiert die Problematik einer primär inszenierten Erinnerung. Durch ihre Kontextualisierung mit Austerlitz' Bemühungen, sich die Vergangenheit seiner Eltern zu vergegenwärtigen, erfährt die Fotografie als Erinnerungsmedium eine doppelte Brechung. Durch Veras Vermutung, es handele sich bei den Personen um den „Impresario oder ein[en] Zauberkünstler und seine Assistentin“<sup>158</sup> und über die Motive der Bühne und Kulisse, wird der Abbildung innerhalb der Erzählung eine zweite Ebene der Fiktion und Theatralität zugesprochen, die es Austerlitz' verweigert, die Geschichte seiner Eltern zu entschlüsseln. Durch Veras Überlegungen zu der „furchterregenden Kulisse“<sup>159</sup> werden eine Reihe bedrohlicher Szenen imaginiert, die über den Weg der Inszenierung das Schicksal der Eltern repräsentieren. Ihr Leid wird so in eine anonyme und theatrale Szene überführt, die es Austerlitz ermöglicht, das Unvorstellbare ersatzweise zu fantasieren.<sup>160</sup> Die Theaterfotografie thematisiert implizit die Problematik der Trauma-Repräsentation durch das fotografische Medium und reflektiert zudem den Diskurs über die Wirkung von Fotografien in fiktionalen Texten, da sie ihren dokumentarischen Status negiert, jedoch gerade über die Theatralität eine Repräsentationsmöglichkeit eröffnet.<sup>161</sup> Vera spricht in der Folge

[...] von dem Unergründlichen, das solchen aus der Vergessenheit aufgetauchten Photographien zu eigen sei. Man habe den Eindruck, sagte sie, es rühre sich etwas in ihnen, als vernehme man kleine Verzweiflungseufzer, *gémissements de désespoir*, so sagte sie, sagte Austerlitz, als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns, daran, wie wir, die Überlebenden, und diejenige, die nicht mehr unter uns weilen, vordem gewesen sind.<sup>162</sup>

---

<sup>154</sup> Eine weitere Anspielung auf den Holocaust sieht Antje Tennstedt in der, der Bibelreproduktion folgenden, Fotografie von Austerlitz' Rugbymannschaft, da die gestreifte Kleidung der Spieler jener von Häftlingen des Konzentrationslagers ähnelte. Vgl. Tennstedt: *Annäherungen*, S. 133.

<sup>155</sup> Vgl. A, S. 174.

<sup>156</sup> Vgl. A, S. 343.

<sup>157</sup> A, S. 264.

<sup>158</sup> A, S. 265.

<sup>159</sup> A, S. 265.

<sup>160</sup> Vgl. Duttlinger: *Traumatic Photographs* S. 163.

<sup>161</sup> Vgl. Duttlinger: *Traumatic Photographs* S. 163.

<sup>162</sup> A, S. 266.

Eine mit der ersten durch ihren Fundort in Balzacs Erzählungen verbundene Fotografie zeigt den kleinen Austerlitz „im Monat Feber 1939“.<sup>163</sup> Durch die Kostümierung des als Page der Rosenkönigin verkleideten Austerlitz, die undefinierbare Umgebung, in der sie, jedem Kontext enthoben, entstanden ist und den verwischten grauen Fleck über seinem Kopf,<sup>164</sup> erhält die Fotografie einen rätselhaften Charakter, der mit ihrer textuellen Datierung und Beschriftung nicht überein zu stimmen scheint.

Das Bild lag vor mir, sagte Austerlitz, doch wagte ich nicht, es anzufassen. Andauernd kreisten die Worte [...] in meinem Kopf, bis mir aus der Ferne ihre Bedeutung entgegenkam und ich das lebende Tableau mit der Rosenkönigin und dem kleinen Schleppenträger zu ihrer Seite wieder sah. An mich selber in dieser Rolle aber erinnerte ich mich nicht, so sehr ich mich an jenem Abend und später auch mühte. Wohl erkannte ich den ungewöhnlichen, schräg über die Stirne verlaufenden Haaransatz, doch sonst war alles in mir ausgelöscht von einem überwältigenden Gefühl der Vergangenheit. Ich habe die Photographie seither noch vielmals studiert, [...] jede Einzelheit habe ich mit dem Vergrößerungsglas untersucht, ohne je den geringsten Anhaltspunkt zu finden. Und immer fühlte ich mich dabei durchdrungen von dem forschenden Blick des Pagen, der gekommen war, sein Teil zurückzufordern und der nun im Morgengrauen auf dem leeren Feld darauf wartete, daß ich den Handschuh aufheben und das ihm bevorstehenden Unglück abwenden würde. Ich bin an jenem Abend [...], als Vera mir das Bild von dem Kinderkavalier vorlegte, nicht etwa, wie man annehmen müßte, bewegt oder erschüttert gewesen, sagte Austerlitz, sondern nur sprach- und begriffslos und zu keiner Denkbewegung imstande. Auch wenn ich später an den fünfjährigen Pagen dachte, erfüllte mich nur eine blinde Panik.<sup>165</sup>

Mit der Abbildung zusammengesetzt verdeutlicht das Zitat die Unmöglichkeit, aus der Darstellung und objektiven Beglaubigung der Vergangenheit heraus eine authentische Erinnerung zu generieren.<sup>166</sup> Die ‚Lektüre‘ der Fotografie, die wesentlich durch Verweigerung gekennzeichnet ist, korrespondiert mit dem Zugang zu Austerlitz’ Kindheits-trauma. Die Abbildung wird von Austerlitz nicht als ihm zugehörig empfunden, bleibt in ihrer Darstellung unentzifferbar und evoziert durch die sie verfremdenden Elemente fortwährend neue Ebenen des Unverständlichen.

Soweit ich zurückblicken kann, sagte Austerlitz, habe ich mich immer gefühlt, als hätte ich keinen Platz in der Wirklichkeit, als sei ich gar nicht vorhanden, und nie ist dieses Gefühl stärker gewesen als an jenem Abend [...], als mich der Blick des Pagen der Rosenkönigin durchdrang. Auch am nächsten Tag, auf der Fahrt nach Terezin, konnte ich mir nicht vorstellen, wer oder was ich war.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> A, S. 266-267.

<sup>164</sup> Der verwischte Fleck erinnert in Kombination mit dem sehr hellen und zerzausten Haarschopf des Pagen an die Flamme und den Rauch einer Kerze. Dieser Betrachtung folgend ließe sich eine Verbindung zu dem von Dina Wardi geprägten Begriff der ‚Gedenkkerze‘ ziehen, der symbolhaft die Rolle von Kindern Holocaustüberlebender und die Beziehung zu ihren Eltern beschreibt. Vgl. Fricke, Hannes: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 167. In einem erweiterten Verständnis des Begriffes ‚brennt‘ Austerlitz als ‚Gedenkkerze‘, durch die Weitergabe seiner Erzählungen und Fotografien, zum Angedenken an das Schicksal seiner Eltern.

<sup>165</sup> A, S. 267-268.

<sup>166</sup> „Denn die PHOTOGRAPHIE ist das Auftreten meiner selbst als eines anderen: eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität. [...] [S]ie erinnert an ihr mythisches Erbe nur noch durch jenes leichte Unbehagen, das mich beim Betrachten „meiner selbst“ auf einem Stück Papier überkommt.“ Barthes: Die helle Kammer, S. 21.

<sup>167</sup> A, S. 269.

Was die Fotografie nicht erreicht, ist ein Selbst-, ein Ich-Gefühl zu vermitteln, vielmehr wird eine erneute Exklusion vollzogen.

In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE [...] jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst.<sup>168</sup>

Austerlitz stößt schließlich im Prager Theaterarchiv auf „die unbeschriftete Photographie einer Schauspielerin [...], die mit meiner verdunkelten Erinnerung an die Mutter übereinzustimmen schien [...]“,<sup>169</sup> in der auch Vera Agáta wiedererkennt und bei deren Betrachtung sich augenscheinlich Affekt und authentische Erinnerung nicht trennen lassen.<sup>170</sup> Diese „verdunkelte Erinnerung“ korrespondiert mit dem Bildinhalt, der sich als ebenso verschlossen präsentiert wie die Vorhergegangenen und damit Austerlitz' Erinnerungen selbst in Frage stellt. Das aus dem Dunkel auf der rechten Bildseite weiß hervorstechende Gesicht Agátas, dessen linke Hälfte von einem Schatten bedeckt ist, hat etwas Gespenstisches an sich.<sup>171</sup> Die Fotografie gibt keine Auskunft über ihren Entstehungszusammenhang, durch den unheimlichen Charakter ist sie zugleich vertraut und fremd.<sup>172</sup> Das Fragmentarische ihres Motivs verweist auf das Herausheben eines einzelnen Augenblicks aus dem Zeitkontinuum.<sup>173</sup> Melancholie, Abwesenheit und Vergangenheit scheinen aus der Fotografie zu sprechen, die wie ein Totenbild anmutet.<sup>174</sup> Dass diese ambivalente Fotografie die einzige bleibt, die Austerlitz von Agáta findet, stellt die Aussagekraft des Mediums selbst in Frage.

Dies wird noch deutlicher, wenn man die zuvor von ihm angefertigten Filmstills berücksichtigt, die entgegen seiner Hoffnung nicht die Mutter zeigen. Für Austerlitz ist es unmöglich,

[...] mich in das Ghetto zurückzusetzen und mir vorzustellen, daß Agáta, meine Mutter, damals gewesen sein soll an diesem Ort. Immerzu dachte ich, wenn nur der Film wieder auftauchte, so würde ich vielleicht sehen oder erahnen können, wie es in Wirklichkeit war, und einmal ums andere malte ich mir aus, daß ich Agáta, eine im Vergleich zu mir junge Frau, ohne Zweifel erkannte [...]. [...] [A]llein in einer Gruppe von flanierenden Ghettobewohnern hielt sie genau auf mich zu und kam Schritt für Schritt näher, bis sie zuletzt, wie ich zu spüren meinte, aus dem Film herausgetreten und in mich übergegangen war.<sup>175</sup>

---

<sup>168</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 22.

<sup>169</sup> A, S. 360.

<sup>170</sup> Fuchs: Schmerzensspuren der Geschichte, S. 67.

<sup>171</sup> Vgl. A, S. 361.

<sup>172</sup> Vgl. Szentivanyi: W.G. Sebald and Structures of Testimony and Trauma, S. 211.

<sup>173</sup> Dies korrespondiert mit Loewalds Äußerung zur Grenzerfahrung der Zeit. Vgl. Loewald: Zeiterleben, S. 1057.

<sup>174</sup> Vgl. Barthes: Die helle Kammer, S. 41.

<sup>175</sup> A, S. 350.

Seine Fantasien werden nicht realisiert, das Medium Film vermag es ebenso wenig wie die Fotografie, Agáta und ihren Sohn zusammen zu bringen.<sup>176</sup> Der Film wird nur in seiner Gemachtheit und ‚Oberflächlichkeit‘ erfahrbar, ein medienkritischer Kommentar des Textes. Die Manipulation der Realität, die dem vermeintlich dokumentarischen Film durch seine Bestimmung als Propagandamittel der Nationalsozialisten immanent ist, führt eine weitere Ebene der Fiktion und Täuschung ein.<sup>177</sup> Barthes Diktum des fotografischen Bildes, „[...] das Wirkliche in vergangenem Zustand: das Vergangene und das Wirkliche zugleich“<sup>178</sup> zu zeigen, greift nicht mehr. Motiviert durch „[d]ie Unmöglichkeit, genauer in die [...] im Aufscheinen schon vergehenden Bilder hineinblicken zu können [...]“<sup>179</sup> und seine Mutter „[...] unter den flüchtigen Gesichtern ausfindig zu machen“<sup>180</sup> fertigt Austerlitz eine Zeitlupenkopie des Films an. Die flüchtigen Bilder des Films gehen mit der Unfähigkeit der Erinnerung Austerlitz‘ einher, gleichwohl verstärken sie seine Erwartungen an das Medium.<sup>181</sup> Die Zeitlupenkopie lässt zwar zuvor verborgene Dinge und Personen erkennbar werden, die Verlangsamung der Bilder verleiht dem Film jedoch primär etwas Unheimliches und Gespenstisches.<sup>182</sup>

Ihr Gehen glich nun einem Schweben, als berührten die Füße den Boden nicht mehr. Die Körperformen waren unscharf geworden und hatten sich, besonders bei den draußen im hellen Tageslicht gedrehten Szenen, an den Rändern aufgelöst, ähnlich wie die Umrisse der menschlichen Hand in den von Louis Draget in Paris um die Jahrhundertwende gemachten Fluidalaufnahmen und Elektrographien. Die zahlreichen schadhafte Stellen des Streifens, die ich zuvor kaum bemerkt hatte, zerflossen jetzt mitten in einem Bild, löschten es aus und ließen hellweiße, von schwarzen Flecken durchsprinkelte Muster entstehen, die mich erinnerten an Luftaufnahmen aus dem hohen Norden beziehungsweise an [Abbildung, A.d.V.] das, was man in einem Wassertropfen sieht unter dem Mikroskop.<sup>183</sup>

Besonders die „Verwandlung der Geräusche“, der plötzlich entstehende „Trauermarsch“ demaskieren den Film als Vertuschung einer grauenhaften Realität, durch die Entschleunigung kommt das medial Verdrängte an die Oberfläche.<sup>184</sup> Das Wissen um den propagandistischen Charakter und die vergrößerte Abbildung des ersten Ausschnittes verleihen dem Film etwas Groteskes, indem die Oberfläche des Mediums und dessen

---

<sup>176</sup> „Aber nichts von all diesen Bildern ging mir zunächst in den Kopf, sondern sie flimmerten mir bloß vor den Augen in einer Art von kontinuierlicher Irritation.“ A, S. 352. Vgl. hierzu auch Fuchs: Schmerzspuren der Geschichte, S. 64.

<sup>177</sup> Vgl. Duttlinger: Traumatic Photographs, S. 166.

<sup>178</sup> Barthes, Roland: Die helle Kammer, S. 93.

<sup>179</sup> A, S. 352.

<sup>180</sup> A, S. 352.

<sup>181</sup> Peter Drexler spricht in diesem Kontext von einer „Verführungskraft“ der Fotografie „in der Pathographie eines Lebensprojekts, [...] welches das photographische Bild als Wahrheits- und Sinnfindungs-Instrument mißverstehet“. Drexler, Peter: Erinnerung und Photographie, S. 296.

<sup>182</sup> Austerlitz‘ Überführen der bewegten Bilder in Standbilder bringt diese durch ihre Konservierung eines einzelnen Moments der Struktur des Traumas nahe. Vgl. Duttlinger: Traumatic Photographs, S. 166.

<sup>183</sup> A, 353-356.

<sup>184</sup> Vgl. A, S. 356.

Bestandteile sichtbar gemacht werden.<sup>185</sup> Die Reproduktion der drei Personen auf dem Filmstill löst sich zum linken Bildrand hin in weiße Flecken auf, der Versuch, das bewegte Bild – den Erinnerungsbruchstücken äquivalent – anzuhalten und dadurch greifbar zu machen, führt zu dessen Verflüchtigung in einem nicht erkennbaren, gespenstisch anmutenden Oszillieren.<sup>186</sup> Die Unmöglichkeit, die im Film so deutlich verstreichende Zeit aufzuhalten und die Mutter aus diesem Kontinuum herauszulösen, artikuliert sich durch das zweite Standbild,<sup>187</sup> auf welchem

[...] in der linken Hälfte, etwas zurückgesetzt und mehr gegen den oberen Rand, das Gesicht einer jüngeren Frau [Abbildung, A.d.V.] erscheint, fast ununterschieden von dem schwarzen Schatten, der es umgibt, weshalb ich es auch zunächst gar nicht bemerkte. Sie trägt, sagte Austerlitz, eine in drei feinen Bogenlinien von ihrem dunklen, hochgeschlossenen Kleid kaum sich abhebende Kette um den Hals und eine weiße Blumenblüte seitlich in ihrem Haar. Gerade so wie ich nach meinen schwachen Erinnerungen und den wenigen übrigen Anhaltspunkten, die ich heute habe, die Schauspielerin Agáta mir vorstellte, gerade so, denke ich, sieht sie aus, und ich schaue wieder und wieder in dieses mir gleichermaßen fremde und vertraute Gesicht, sagte Austerlitz, lasse das Band zurücklaufen, Mal für Mal, und sehe den Zeitanzeiger in der oberen linken Ecke des Bildschirms, die Zahlen, die einen Teil ihrer Stirn verdecken, die Minuten und die Sekunden, von 10:53 bis 10:57, und die Hundertstelsekunden, die sich davondrehen, so geschwind, daß man sie nicht entziffern und festhalten kann.<sup>188</sup>

Der große Wunsch Austerlitz', sich zu erinnern und für die eigenen Erinnerungen eine medial vermittelte Verifizierung zu erhalten, wird an diesem Zitat deutlich. Seine Motivation führt zu einer Imagination der Mutter und einer Projizierung des Wunsches auf den Film. So sind auf dem reproduzierten Filmstill nur zwei, anstelle von „drei feinen Bogenlinien“ der Kette zu erkennen, ein irritierendes Detail, das durch seine Divergenz auf das problematische Verhältnis von Erinnerung und Medialität aufmerksam macht. Das Bild der jungen Frau soll für die eigenen Erinnerungen eintreten, ersetzt diese vielmehr und verdeutlicht, dass Austerlitz durch den Mangel an Erinnerung auf medial vermittelte und inszenierte Bilder angewiesen ist.

Die Suche nach dem Bild der Mutter gestaltet sich als Suche nach der Erinnerung selbst. Der „Zeitanzeiger“, der ihrem Bild eingeschrieben ist, es überschreibt, verweist auf die verstreichende Zeit, der auch die Stilllegung des bewegten Bildes nicht entkommt. Die Bewegung wird angehalten, kann aus dem Gefüge der auf ihren Tod hinlaufenden Zeit jedoch nicht herausgenommen werden. Dieser Umstand korrespondiert mit Austerlitz' Gefühl des „Außer-der-Zeit-Sein“.<sup>189</sup>

Eine Uhr ist mir immer wie etwas Lachhaftes vorgekommen, wie etwas von Grund auf Verlogenes, vielleicht weil ich mich, aus einem mir selber nie verständlichen inneren Antrieb heraus, gegen die Macht der Zeit stets gesträubt und von dem sogenannten Zeitge-

---

<sup>185</sup> Vgl. A, S. 354-355.

<sup>186</sup> Vgl. zu der Vergrößerung und Auflösung des Bildes auch Barthes: Die helle Kammer, S. 111.

<sup>187</sup> Vgl. A, S. 358.

<sup>188</sup> A, S. 358-359.

<sup>189</sup> A, S. 151.

schehen mich ausgeschlossen habe, in der Hoffnung, wie ich heute denke, sagte Austerlitz, daß die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, daß ich hinter sie zurücklaufen könne, daß dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken, was natürlich andererseits den trostlosen Prospekt eröffne eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein.<sup>190</sup>

Der Wunsch, die Mutter zu erkennen, kommt dem Wunsch ihrer nachträglichen Errettung nahe, der zwangsläufig scheitern muss.<sup>191</sup> Austerlitz' Schuldgefühle, überlebt zu haben, motivieren die Suche nach einer Fotografie, die ihr als einem der Opfer der Nationalsozialisten ein Gesicht verliehen hätte. Im Kontext der Rettung steht auch die

großformatige graue Photographie [...], die den bis an die Decke hinauf mit offenen Fächern versehenen Raum zeigte, in welchem heute die Akten der Gefangenen aufbewahrt werden in der sogenannten kleinen Festung von Terezín. Ich erinnerte mich, sagte Austerlitz, daß ich es seinerzeit bei meinem ersten Besuch in dem böhmischen Ghetto nicht über mich gebracht hatte, in das außerhalb der sternförmigen Stadt auf dem Glacis gelegene Vorwerk hineinzugehen, und vielleicht drängte sich mir nun deshalb beim Anblick der Registraturkammer die zwanghafte Vorstellung auf, daß dort, in der kleinen Festung von Terezín, in deren naßkalten Kasematten so viele zugrunde gegangen sind, mein wahrer Arbeitsplatz gewesen wäre und daß ich ihn nicht eingenommen habe aus eigener Schuld.<sup>192</sup>

Austerlitz versteht sich nachträglich als Chronist der Geschichte seiner Mutter.<sup>193</sup> Die Vorstellung, den ihm zgedachten Platz nicht angenommen zu haben, artikuliert eine Verantwortung gegenüber den Toten, die sich auf dem Umstand seines Überlebens gründet.<sup>194</sup> Die Fotografie verweist selbstreferentiell und über die Darstellung eines Archivs zur Bewahrung der Erinnerung, auf die einzelnen Opfer und auf die Bedeutung von Orten des Andenkens an die traumatische Vergangenheit.

Signifikant im Kontext von Austerlitz' Rekonstruktionsbemühungen ist, dass er bei der Fokussierung auf den Theresienstädter Film verharrt und den Weg der Mutter – es ist zu vermuten, dass dieser mit ihrer Ermordung in Auschwitz endete – nicht weiter verfolgt. „Als abwesender und unsichtbarer Ort bildet Auschwitz das paradoxe Zentrum, um das Erinnern und Vergessen [...] kreisen.“<sup>195</sup> Theresienstadt stellt die letzte – in Formen der medialen Verfälschung repräsentierte – Station dar, die vorstellbar und be-greifbar ist.<sup>196</sup>

---

<sup>190</sup> A, S. 152.

<sup>191</sup> Vgl. Barthes: Die helle Kammer, S. 92.

<sup>192</sup> A, S. 401.

<sup>193</sup> Peter Drexler zieht hier die „[...] Privilegierung der Schrift als Medium der Erinnerung gegenüber den Versuchungen des photographischen Bildes.“ Drexler: Erinnerung und Photographie, S. 295.

<sup>194</sup> Die leeren Tische verweisen auf Austerlitz' Arbeitsplatz. Vgl. Tennstedt: Annäherungen, S. 131.

<sup>195</sup> Horstkotte: Nachbilder, S. 218.

<sup>196</sup> Vgl. Horstkotte: Nachbilder, S. 246.

#### 4. Angedenken an den Holocaust und der Begriff des Zeugnisses – ein Fazit

Über den Einsatz von Fotografien in *Austerlitz* werden die Bedeutung von Medialität im kulturellen Gedächtnis und die Problematik der Erinnerungsvermittlung reflektiert. In gleichem Maße wirft dies die Frage nach der Funktion der Literatur auf, ihrer Lesbarkeit im kulturellen Gedächtnis<sup>197</sup> und der Möglichkeit, (traumatische) Geschichte in ein Narrativ zu bringen.

Die Repräsentanz des Holocaust erfolgt im Text implizit und, so lässt sich zuge­spitzt schließen, unter Einhaltung des ‚Bilderverbotes‘.<sup>198</sup> In der Geschichte der Traumatheorie stellt der Holocaust auf Grund seiner singulären Gewalt eine Herausforderung dar. Mit ihm verbinden sich die transgenerationelle Weitergabe von Traumata und die politisch-gesellschaftliche Verdrängung der deutschen Geschichte und Schuld in der Nachkriegszeit. Neben der individuellen Problematik, Traumata in ein Narrativ zu bringen<sup>199</sup> und von den eigenen Erlebnissen einem „emphatischen Anderen“<sup>200</sup> Zeugnis abzulegen,<sup>201</sup> verbindet sich mit dem Holocaust auch der Diskurs um die gesellschaftliche Bereitschaft, das Zeugnisablegen der Überlebenden zuzulassen und sich der eigenen Geschichte nicht zu verschließen. Angesichts des Holocausts ist es notwendig, den Begriff des Zeugnisses<sup>202</sup> neu zu konzipieren, da dieser nach Giorgio Agamben ein Paradoxon darstellt. Im Falle des Holocaust

[...] beruht die Gültigkeit des Zeugnisses wesentlich auf dem, was ihm fehlt; in seinem Zentrum enthält es etwas, von dem nicht Zeugnis abgelegt werden kann, ein Unbezeugbares, das die Überlebenden ihrer Autorität beraubt. Die „wirklichen“ Zeugen, die „vollständigen Zeugen“ sind diejenigen, die kein Zeugnis abgelegt haben und kein Zeugnis hätten ablegen können. Es sind die, die „den tiefsten Punkt des Abgrunds berührt haben“, die Müsselmänner, die Untergegangenen. Die Überlebenden – Pseudo-Zeugen – sprechen an ihrer Stelle, als Bevollmächtigte: sie bezeugen ein Zeugnis, das fehlt. [...] Wer es übernimmt, für

---

<sup>197</sup> Für eine Definition des Begriffes vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C. H. Beck 1999, S. 22.

<sup>198</sup> Zu dem Diskurs über Bilderverbot und Repräsentationskritik im Kontext der (fotografischen) Holocaustdarstellung vgl. Schulz, Martin: Fotografische Repräsentationen der Shoah. Zur ikonoklastischen Kritik an ihrer bildmedialen Vergegenwärtigung. In: Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth (Hg.): Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationsformen der Shoah. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2004, S. 191-210.

<sup>199</sup> Vgl. Bohleber, Werner: Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse. In: Psyche 9/10 (2000), S. 797-839 (hier S. 823).

<sup>200</sup> Bohleber: Traumatheorie, S. 821.

<sup>201</sup> „The testimony to the trauma [...] includes its hearer, who is [...] the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time.“ Laub, Dori: Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening. In: Felman, Shoshana/Laub, Dori: Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history. New York/London: Routledge 1992, S. 57-75 (hier S. 57).

<sup>202</sup> Nach Ulrich Baer bedeutet „Zeugnis ablegen [...], die eigene Person für die Wahrheit der Geschichte einzusetzen und das eigene Wort zum Bezugspunkt einer umstrittenen oder unbekanntem Realität zu bestimmen, die man selbst erfahren oder beobachtet hat.“ Baer, Ulrich: Einleitung. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen.“ Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000, S. 7-35 (hier S. 7).

sie Zeugnis abzulegen, weiß, daß er Zeugnis ablegen muß von der Unmöglichkeit, Zeugnis abzulegen.<sup>203</sup>

Die Unmöglichkeit des Zeugnisablegens im Sinne Agambens evoziert die Frage nach adäquaten Repräsentationsformen des Holocaust und der Weitergabe von Erinnerungen. Die Äußerung, ihn als ein „Ereignis ohne Zeugen“<sup>204</sup> zu betrachten, appelliert an eine sensible Verwendung des Zeugen-Begriffs und an die Verantwortung nachgeborener Generationen gegenüber den Opfern, für ihr Angedenken – im Sinne eines Post-Gedächtnisses – Sorge zu tragen und es weiterzugeben.

Die diesbezügliche Bedeutung der Vermittlung und des Zuhörens wird anhand der Beziehung zwischen Erzähler und Austerlitz aufgezeigt. Die Relevanz der Fotografien als Medien der Erinnerung wird auf fiktionsebene dadurch akzentuiert, dass Austerlitz dem Erzähler seine fotografischen Aufnahmen zukommen lässt, ihn zum Zeugen seiner Erinnerungsarbeit bestimmt. Im Falle des einzigen – ambivalenten – Bildes seiner Mutter, das Austerlitz ihm „zum Andenken“<sup>205</sup> überreicht, wird dies bekräftigt. Die Fotografien bezeugen sekundär und visuell die traumatische Biografie und Erinnerungsarbeit Austerlitz' und damit auch das Schicksal seiner Eltern.<sup>206</sup> Dem Rezipienten wird gleichsam durch die Anordnung des Erzählers und durch die formale und ästhetische Konzeption des Textes das problematische Zeugnis der Fotografien überantwortet. An ihn ist der Appell gerichtet, sich zu erinnern, die „Schmerzensspuren“, die der Text bimedial entwirft, zu verfolgen und zu entziffern. In der Verknüpfung mit der Chronik des Erzählers verweisen die Fotografien durch ihre ambivalente Struktur auf ein immer fortwährendes Erinnerungs- und Bewältigungsprojekt. Die Reproduktionen verdeutlichen die Schwierigkeit, Fotografien in eine Erzählung zu überführen.<sup>207</sup> Durch die strukturell traumatischen Diskontinuitäten und Widersprüche im Zusammenspiel der Medien, durch das Aussparen des symbolischen Namens ‚Auschwitz‘ und die impliziten Verweise auf die Vernichtung der jüdischen Kultur während des Nationalsozialismus wird der Holocaust thematisiert. „Der Mangel an Darstellbarkeit ist also sowohl Symptom des verdrängten Ereignisses wie die Voraussetzung, dieses entziffern zu können – im Sinne einer nicht vollständigen Lesbarkeit, die eine stets unabschließbare Kommentierung und Deutung gebietet [...]“<sup>208</sup>

---

<sup>203</sup> Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003, S. 30 (Homo sacer III).

<sup>204</sup> Agamben: Was von Auschwitz bleibt, S. 31.

<sup>205</sup> A, S. 361.

<sup>206</sup> Vgl. Duttlinger: Traumatic Photographs, S. 170.

<sup>207</sup> Vgl. Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 378.

<sup>208</sup> Tholen, G.C.: Anamnesen des Undarstellbaren. Zum Widerstreit um das Vergessen(e). In: Weber, Elisabeth/Tholen, G.C. (Hg.): Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren. Wien: Verlag Turia + Kant 1997, S. 225-239 (hier S. 231).

In seiner Konsequenz rekurriert der Text nicht auf bereits in das kulturelle Gedächtnis eingegangene (Holocaust-)Fotografien,<sup>209</sup> sondern wählt einen alternativen Annäherungsweg abseits der „Fiktion“<sup>210</sup> einer homogenen Erinnerung. Hinter Austerlitz' Hoffnung, durch Fotografien die Vergangenheit rekonstruieren zu können, bleiben diese zurück.<sup>211</sup> Im Kontext einer Reinterpretation der eigenen Identität werden primär ‚Oberflächlichkeit‘ und Verslossenheit des Mediums sichtbar, da es trotz einer affektiven Besetzung der Bilder – des kleinen Pagen und Agáta – nicht anhaltend zu wiederkehrenden Erinnerungen kommt.<sup>212</sup> Vielmehr bleibt der Erinnerungsprozess widersprüchlich, fragwürdig. Die Fotografien korrespondieren mit einem externalisierten, sekundären ‚Bildgedächtnis‘. Sie verbürgen eine historische Vergangenheit. Im Kontext der Repräsentationsfrage des Holocaust verdeutlichen sie jedoch, dass „[...] wir dank der Zeuginnen und Zeugen von seinem Geschehen wissen und dennoch nicht verstehen“.<sup>213</sup> Dass Austerlitz dem Erzähler schließlich die Schlüssel zu seinem Haus in London mit der Einladung übergibt, er könne dort „die schwarzweißen Bilder studieren, die als einziges übrigbleiben würden von seinem Leben“,<sup>214</sup> unterstreicht den Einfluss des visuellen Mediums auf die Bewahrung von Erinnerung.<sup>215</sup> Gleichzeitig, dies wird sowohl fiktionsintern als auch -extern evident, behalten die Bilder ihren widersprüchlichen Charakter und erfahren nur durch das Arrangement des Erzählers und seinen Bericht, also im Rückgriff auf die Medien Text und Sprache – so verhält es sich auch wesentlich bei Veras Erzählungen – ihre Aussagekraft.

Die Bedeutung der Literatur wird signifikant durch ihre Möglichkeit, (Erinnerungs-)Medien zusammenzuführen und gleichzeitig Grenzen der Darstellbarkeit aufzuzeigen.<sup>216</sup> Literatur generiert Erinnerungsräume,<sup>217</sup> die auf komplexe Weise lesbar werden und plädiert somit für eine vielseitige Erinnerungspraxis. In dieser „Multiplizierung von Erzähl- und Lektürevorgängen“<sup>218</sup> kann eine Analogie zu den Mechanismen der Psyche und den Prozessen der Erinnerung gelesen werden.<sup>219</sup>

---

<sup>209</sup> Die sich auch als „Kanon der symbolisch gewordenen kollektiven Gedächtnisbilder“ bezeichnen lassen. Schulz: Fotografische Repräsentationen der Shoah, S. 199.

<sup>210</sup> Vgl. Sontag: Das Leiden anderer betrachten, S. 99.

<sup>211</sup> Vgl. Barthes: Die helle Kammer, S. 99.

<sup>212</sup> Barthes spricht von der Undurchdringlichkeit der Fotografie, ihrer „[...] stille[n] Oberfläche [...]. Die PHOTOGRAPHIE ist *platt*, in jeder Bedeutung des Worts; das ist's, was ich hinnehmen muß.“ Barthes: Die helle Kammer, S. 115.

<sup>213</sup> Baer: Einleitung, S. 10.

<sup>214</sup> A, S. 414.

<sup>215</sup> Vgl. Horstkotte: Nachbilder, S. 216.

<sup>216</sup> Vgl. auch Öhlschlager: Beschädigtes Leben, S. 20.

<sup>217</sup> Vgl. Horstkotte, Silke: *Transgenerationale Blicke. Fotografie als Medium von Gedächtnistradierung in Die Ausgewanderten*. In: *recherches germaniques* 2 (2005), S. 47-65 (hier S. 63). Vgl. hierzu auch Tischel: *Aus der Dunkelkammer der Geschichte*, S. 44.

<sup>218</sup> Öhlschlager: *Beschädigtes Leben*, S. 34.

<sup>219</sup> Vgl. Öhlschlager: *Beschädigtes Leben*, S. 34.

Der eingangs erwähnte „intermediale Raum“ in *Austerlitz* eröffnet sich als solcher. Die Verfahrensweise des Textes, in der kein Medium für sich allein steht und Formen der Zeugenschaft thematisch und problematisch werden, evoziert beständig neue Ebenen der Vermittlung und Inszenierung, die ihrerseits potenziell einer Verfälschung zum Opfer fallen können und so auf die Problematik der traumatischen Erinnerung verweisen.<sup>220</sup>

In diesem Kontext – das äußert ein über die Arbeit hinausführendes Erkenntnisinteresse – wäre eine Untersuchung des Wandels und der Zukunft des Zeugenschaft-Konzeptes in literarisch-fiktiven Texten lohnenswert. Ihr liegt die Frage zugrunde, wie die wachsende Distanz zwischen historischem Ereignis und gegenwärtigem Standpunkt des Angedenkens Einzug in die Literatur und in die gesellschaftliche Erinnerungspraxis findet und welche Textformen diese Problematik hervorbringt.

Die mediale Verschachtelung, die durch eine Vielzahl intertextueller Bezüge verstärkt wird, fordert den Leser zu einer kontinuierlichen Entschlüsselungsarbeit auf. Sie geht einher mit der Reflexion über Prozesse der Realitätsbezeugung und deren Ungewissheit. Auf der Folie der Traumatheorie gelesen demonstriert *Austerlitz* die Gefahr des Vergessens und Verdrängens von Geschichte, in gleichem Maße jedoch auch den Wunsch und die Bemühungen, eine Narration, einen ‚Erinnerungstext‘ zu generieren. Die traumatische Struktur des Textes evoziert damit auch das Bedürfnis zu erzählen.<sup>221</sup>

Zerstöret das Letzte  
die Erinnerung nicht<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> Vgl. Horstkotte: Nachbilder, S. 281-282.

<sup>221</sup> Vgl. Pane, Samuel: *Trauma Obscura*: Photographic Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*. In: Mosaic. A journal for the interdisciplinary study of literature 38/1 (2005), S. 37-54 (hier S. 52).

<sup>222</sup> Sebald, W.G.: Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008, S. 6.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

**Agamben**, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003 (Homo sacer III).

**Barthes**, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990 (edition suhrkamp Neue Folge Band 367).

**Barthes**, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985.

**Benjamin**, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Walter Benjamin Gesammelte Schriften Bd. I, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1978, S. 431-509.

**Benjamin**, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Walter Benjamin Gesammelte Schriften Bd. II, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 368-385.

**Benjamin**, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Walter Benjamin Gesammelte Schriften Bd. I, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1978, S. 691-704.

**Freud**, Sigmund: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen aus den Jahren 1887-1902. Hg. von Anna Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1950.

**Freud**, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: Mitscherlich, Alexander/Richards, Angela/Strachey, James (Hg.): Sigmund Freud Studienausgabe, Band IV, Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1975, S. 241-275.

**Freud**, Sigmund: Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen. In: Mitscherlich, Alexander/Richards, Angela/Strachey, James (Hg.): Sigmund Freud Studienausgabe, Band IX, Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2000, S. 455-581.

**Freud**, Sigmund: Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten in der Psychoanalyse (1912). In: Mitscherlich, Alexander/Richards, Angela/Strachey, James (Hg.): Sigmund Freud Studienausgabe, Band III, Psychologie des Unbewussten. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1975, S. 25-37.

**Freud**, Sigmund: Trauer und Melancholie (1917 [1915]). In: Mitscherlich, Alexander/Richards, Angela/Strachey, James (Hg.): Sigmund Freud Studienausgabe, Band III, Psychologie des Unbewussten. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1975, S. 193-213.

**Freud**, Sigmund: Über Deckerinnerungen. In: Freud, Anna (Hg.): Sigmund Freud Gesammelte Werke, Band I, Studien über Hysterie. Frühe Schriften zur Neurosenlehre. London: Lingam Press, 1951. S. 531-554.

**Kracauer**, Siegfried: Das Ornament der Masse. In: Müller-Bach, Inka (Hg.): Siegfried Kracauer Schriften Band V, 2, Aufsätze 1927-1931. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S. 57-68.

**Kracauer**, Siegfried: Die Photographie. In: Müller-Bach, Inka (Hg.): Siegfried Kracauer Schriften Band V, 2, Aufsätze 1927-1931. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S. 83-98.

**Kracauer**, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. In: Müller-Bach, Inka/Belke, Ingrid (Hg.): Siegfried Kracauer Werke Band III. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 27-59.

**Sebald**, W.G.: Austerlitz. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2006.

**Sebald, W.G.:** Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008.

**Sebald:** Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1985.

**Sebald, W.G.:** Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002.

**Sebald, W.G.:** Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry. In: Meyer, Sven (Hg.): W.G. Sebald Campo Santo. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2003, S. 149-171.

**Sontag, Susan:** Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2005.

**Sontag, Susan:** Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1989.

## Sekundärliteratur

**Albers, Irene:** Das Fotografische in der Literatur. In: Ästhetische Grundbegriffe, Band II. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2001, S. 534-550.

**Assmann, Aleida:** Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Verlag C. H. Beck 2007.

**Assmann, Jan:** Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C. H. Beck 1999.

**Atze, Marcel:** Die Gesetze von der Wiederkunft der Vergangenheit. W.G. Sebalds Lektüre des Gedächtnistheoretikers Maurice Halbwachs. In: Atze, Marcel/Loquai, Franz (Hg.): Sebald. Lektüren. Eggingen: Edition Isele 2005, S. 195-212.

**Baer, Ulrich:** Einleitung. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen.“ Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000, S. 7-35.

**Baer, Ulrich:** Spectral Evidence. The Photography of Trauma. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press 2005.

**Baer, Ulrich:** Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen.“ Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000, S. 236-255.

**Barthes, Roland:** Das Grundprinzip der Fotografie und die zwei Arten des Interesses an Fotografien (1980). In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie, Band III, 1945-1980. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 281-286.

**Barthes, Roland:** Rhetorik des Bildes (1964). In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie, Band III, 1945-1980. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 138-149.

**Barthes, Roland:** Schockfotos (1957). In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie, Band III, 1945-1980. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 105-108.

**Barthes, Roland:** Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979). In: Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 82-88.

**Barzilai, Maya:** On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*. In: Denham, Scott/McCulloh, Mark (Hg.): W.G. Sebald. History – Memory – Trauma. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006. S. 205-218.

- Boehncke**, Heiner: Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Heft 158 (2003), S. 43-63.
- Bohleber**, Werner: Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse. In: Psyche 9/10 (2000), S. 797-839.
- Bohleber**, Werner: Erinnerung, Trauma und kollektives Gedächtnis. Der Kampf um die Erinnerung in der Psychoanalyse. In: Psyche 4 (2007), S. 293-321.
- Bülow**, Ulrich von/Gfrereis, Heike/Schrittmatter, Ellen (Hg.): Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt. marbacherkatalog 62. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2008.
- Burgin**, Victor: „Fotografien betrachten“ (1977). In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie, Band III, 1945-1980. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 250-260.
- Busch**, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.
- Caruth**, Cathy: Trauma als historische Erfahrung. Die Vergangenheit einholen. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen.“ Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main.: Suhrkamp Verlag 2000, S. 84-98.
- Damisch**, Hubert: Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes. In: Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 135-139.
- Drexler**, Peter: Erinnerung und Photographie: Zu W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Brosch, Renate (Hg.): Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern. Berlin: trafo Verlag 2004, S. 279-303.
- Drügh**, Heinz: Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000). Tübingen: Francke Verlag 2006 (Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur 5).
- Duttlinger**, Carolin: Traumatic photographs: Remembrance and the technical media in W.G. Sebald's *Austerlitz*. In: Long, J.J./Whitehead, Anne (Hg.): W.G. Sebald – a critical companion. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 155-171.
- Elsaesser**, Thomas: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006/2007.
- Freier**, Felix: Latentes Bild. In: DuMont's Lexikon der Fotografie. Technik – Geschichte – Kunst. Köln: DuMont Buchverlag 1992, S. 208.
- Fricke**, Hannes: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen: Wallstein Verlag 2004.
- Fuchs**, Anne: „Die Schmerzensspuren der Geschichte“. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2004.
- Fuchs**, Anne: 'Phantomspuren': Zu W.G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz*. In: German Life & Letters Volume LVI (2003), S. 281-298.
- Furst**, Lilian R.: Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty. In: Denham, Scott/McCulloh, Mark (Hg.): W.G. Sebald. History – Memory – Trauma. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006, S. 219-229.
- Geimer**, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2009.

- Gnam**, Andrea: Fotografie und Film in W.G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*. In: Martin, Sigurd/Wintermeyer, Ingo (Hg.): *Verschiebeparkplätze der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 27-49.
- Harris**, Stefanie: *The Return of the Dead*. In: *GQ 74* (2001), S. 379-391.
- Hirsch**, Marianne: *Family Frames. photography narrative and postmemory*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press 1997.
- Horstkotte**: *Fantastic Gaps: Photography Inserted into Narrative in W.G. Sebalds Austerlitz*. In: Emden, Christian/Midgley, David (Hg.): *Science, Technology and the German Cultural Imagination*. Oxford [u.a.]: Peter Lang 2005, S. 269-286.
- Horstkotte**, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2009.
- Horstkotte**, Silke: *Transgenerationelle Blicke. Fotografie als Medium von Gedächtnistradierung in Die Ausgewanderten*. In: *recherches germaniques 2* (2005), S. 47-65.
- Iversen**, Margaret: *Was ist eine Fotografie?* In: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 108-131.
- Kerz-Rühling**, Ingrid: *Nachträglichkeit*. In: *Psyche 10/93*, S. 911-933.
- Kettner**, Matthias: *Nachträglichkeit. Freuds brisante Erinnerungstheorie*. In: Rösen, Jörn/ Straub, Jürgen (Hg.): *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998, S. 33-69.
- Klebes**, Martin: *Sebald's Pathographies*. In: Denham, Scott/McCulloh, Mark (Hg.): *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006, S. 65-75.
- Knoch**, Habbo: *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburg: Hamburger Edition 2001.
- Kofman**, Sarah: *Freud – Der Fotoapparat*. In: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 60-66.
- Körte**, Mona: „Un petit sac“. W.G. Sebalds Figuren zwischen Sammeln und Vernichten. In: Atze, Marcel/Loquai, Franz (Hg.): *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele 2005, S. 176-196.
- Kracauer**, Siegfried: *Das ästhetische Grundprinzip der Fotografie (1960)*. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie, Band III, 1945-1980*. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 158-167.
- Krauss**, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München: Wilhelm Fink Verlag 1998.
- Langer**, Lawrence L.: *Holocaust testimonies. The ruins of memory*. New Haven/London: Yale University Press 1991.
- Laplanche**, J./Pontalis, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft: 7).
- Laub**, Dori: *An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival*. In: Felman/Laub: *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York/London: Routledge 1992, S. 75-93.
- Laub**, Dori: *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*. In: Felman, Shoshana/Laub, Dori: *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York/London: Routledge 1992, S. 57-75.

- Loewald**, Hans W.: Das Zeiterleben. In: *Psyche* 12/74, S. 1053-1062.
- Löffler**, Sigrid: „Wildes Denken“. Gespräch mit W.G. Sebald. In: Loquai, Franz (Hg.): W.G. Sebald. Eggingen: Edition Isele 1997, S. 135-138.
- Long**, J.J.: W.G. Sebald – Image, Archive, Modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
- McDarrah**, Gloria S./McDarrah, Fred W./McDarrah, Timothy S.: Latent Image. In: *The Photography Encyclopedia*. New York: Schirmer Books 1999, S. 271.
- Neumann**, Birgit: Trauma und Literatur. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimer: Verlag J.B. Metzler 2008, S. 728-729.
- Neumann**, Birgit: Trauma und Traumatheorien. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimer: Verlag J.B. Metzler 2008, S. 729-731.
- Osborne**, Dora: Blind Spots: Viewing Trauma in W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: *Seminar* 43, 4 (November 2007), S. 517-533.
- Öhlschläger**, Claudia: Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2006.
- Pane**, Samuel: *Trauma Obscura*: Photographic Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*. In: *Mosaic. A journal for the interdisciplinary study of literature* 38/1 (2005), S. 37-54.
- Plumpe**, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink Verlag 1990.
- Schedel**, Susanne: „Wer weiß, wie es vor Zeiten gewesen ist?“ Textbeziehung als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Schulz**, Martin: Fotografische Repräsentationen der Schoah. Zur ikonoklastischen Kritik an ihrer bildmedialen Vergegenwärtigung. In: Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth (Hg.): *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationsformen der Schoah*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2004, S. 191-210.
- Shaffer**, Elinor: W.G. Sebald's Photographic Narrative. In: Görner, Rüdiger (Hg.): *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*. München: IUDICIUM Verlag 2005, S. 51-62.
- Sontag**, Susan: Die Bilderwelt (1977). In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie*, Band III, 1945-1980. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 243-250.
- Steinaecker**, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebald. Bielefeld: transcript Verlag 2007.
- Steinaecker**, Thomas von: Zwischen schwarzem Tod und weißer Ewigkeit. Zum Grau auf den Abbildungen W.G. Sebalds. In: Martin, Sigurd/Wintermeyer, Ingo (Hg.): *Verschiebeshöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 119-137.
- Stiegler**, Bernd: Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik. München: Wilhelm Fink Verlag 2009.
- Strasser**, Petra: Blick zurück in die Zukunft. Erinnerung unter dem Aspekt der „Nachträglichkeit“. *Austerlitz – W.G. Sebalds Erinnerung durch Raum und Zeit*. In: Mauser, Wolfram/Pfeiffer, Joachim (Hg.): *Erinnern. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 137-149.

**Szentivanyi**, Christina M.E.: W.G. Sebald and Structures of Testimony and Trauma: There are Spots of Mist That No Eye can Dispel. In: Denham, Scott/McCulloh, Mark (Hg.): W.G. Sebald. History – Memory – Trauma. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006, S. 351-363.

**Tennstedt**, Antje: Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald. Am Beispiel von *Le Jardin des Plantes*, *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2007 (Cultura: 42).

**Tholen**, G.C.: Anamnesen des Undarstellbaren. Zum Widerstreit um das Vergessen(e). In: Weber, Elisabeth/Tholen, G.C.: Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren. Wien: Verlag Turia + Kant 1997, S. 225-239.

**Tischel**, Alexandra: Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Niehaus, Michael/Öhlschläger, Claudia (Hg.): W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 31-45.

**Veraguth**, Hannes: W.G. Sebald und die alte Schule. „Schwindel. Gefühle.“, „Die Ausgewanderten“, „Die Ringe des Saturn“ und „Austerlitz“: Literarische Erinnerungskunst in vier Büchern, die so tun, als ob sie war seien. In: Text+Kritik Heft 158 (2003), S. 30-43.

**Weber**, Markus R.: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken. In: Text+Kritik Heft 158 (2003), S. 63-75.

**Weber**, Markus R.: Phantomschmerz Heimweh. Denkfiguren der Erinnerung im literarischen Werk W.G. Sebalds. In: Delabar, Walter/Jung, Werner/Pergande, Ingrid (Hg.): Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 57-69.

**Wolf**, Herta: Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' *Die helle Kammer*. In: Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 89-108.

**Wucherpfennig**, Wolf: W.G. Sebalds Roman *Austerlitz*. Persönliche und gesellschaftliche Erinnerungsarbeit. In: Mauser, Wolfram/Pfeiffer, Joachim (Hg.): Erinnern. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 151-163.

## **Eidesstattliche Versicherung**

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Text-Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur, insbesondere keiner im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen, bedient habe. Diese Versicherung bezieht sich auch auf die in der Arbeit gelieferten Zeichnungen, Skizzen, bildlichen Darstellungen und desgleichen.

Ich versichere, diese Arbeit nicht bereits in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht zu haben und bestätige, dass die eingereichte schriftliche Fassung derjenigen auf dem Speichermedium entspricht.

---

Datum

---

Unterschrift