

Fragmente der Erinnerung. Theresienstadt als intermedialer Gedächtnisort in W. G. Sebalds „Austerlitz“

Antonia Rahofer

Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, [...] sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe eingravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt. (SEBALD 2003: 109)

Diese Worte legt W. G. Sebald im Prosawerk *Austerlitz* (2001) einem Geschichtslehrer in den Mund. Wenn aber, wie diese Textstelle zeigt, Historiografie in ihrer Aufgabe, die Vergangenheit zu vermitteln, an ihre Grenzen stößt, wie können wir uns dieser Vergangenheit dann annähern? Wie ist diese überhaupt beschreibbar? Und wo verlaufen die Grenzen zwischen Erinnerung und Geschichte, Zeitzeugen und Text-, Foto- oder Filmdokumenten? Fragen nach Wahrheit und Wahrnehmung, Realität und Repräsentation stoßen hier unausweichlich aufeinander. Dieser Beitrag ist daher der Erkundung dieses epistemologischen Spannungsfeldes und seiner Vermittlung in der Literatur gewidmet. Als Fallbeispiel dient die literarische Inszenierung des ehemaligen jüdischen Ghettos Theresienstadt, die im Roman *Austerlitz* auf der Erzählebenen ebenso wie auf der Inhaltsebene den Einsatz unterschiedlichster Medien wie Schrift, Fotografie und Film auslotet. So kommt es zu einer permanenten Interaktion dieser Gedächtnismedien und ihrer Bedeutungsfunktionen. Die sich aus der komplexen erzählerisch-ästhetischen Gestaltung des Textes ergebende Perspektivenvielfalt versucht der folgende Beitrag exemplarisch herauszuarbeiten. Poststrukturalistisch motivierte Denkfiguren aus einer konstruktivistisch informierten Kulturwissenschaft unterstützen das Vorhaben um der Frage nach der Beschaffenheit von Erinnerung und ihrer literarischen Umsetzung näher auf den Grund zu gehen.

1. Literatur und Erinnerungskultur

Literatur ist eines der Medien, das nicht nur darstellt, sondern auch die Bedingungen dieser Darstellbarkeit reflektieren und damit einen wichtigen Teil des kollektiven Gedächtnisses einer Gesellschaft mitprägen kann. Der Gedächtnisroman wäre etwa eine der Möglichkeiten, wie sich ein literarischer Umgang mit der Konzeption von Geschichte und ihren medialen Voraussetzungen gestalten lässt. Er verweist auf die Gegenstände und Entwicklungen der Erinnerungskultur¹, aus der er entstand, ebenso, wie auf Inhalte und Funktionsweisen des

1 Erinnerungskultur meint die Gesamtheit der Umgangsformen einer Gesellschaft oder Gruppe mit ihrer Vergangenheit. Im Zentrum stehen dabei die kollektiven und subjektiven Wahrnehmungen historischer Zusammenhänge aus einer aktuellen Perspektive. Bedeutsam für eine Kultur des Erinnerns ist, dass kollektive Wahrnehmungen die subjektiven Wahrnehmungen prägen. Beispiele dafür wären zum Beispiel Gedenkfeiern oder Museen, aber auch Familialalben oder Ahnenforschung (ERLL 2003).

kollektiven Gedächtnisses. Gleichzeitig greift der Gedächtnisroman aber auch auf Mechanismen des Ausschlusses zurück, d. h. auf das, was im Text auf den ersten Blick inhaltlich nicht zur Sprache kommt – und regt damit eine kritische Revision über Erinnertes und Vergessenes einer Gemeinschaft an (ERLL 2003: 68f.). Auch W. G. Sebald misst in *Austerlitz* solchen selbstreflexiven Strategien einen zentralen Stellenwert bei. Wenn hier Prozesse der Erinnerung inszeniert und gleichzeitig deren literarische Darstellungsmuster reflektiert werden, thematisieren diese unweigerlich auch (erinnerungs-)kulturelle Funktionen von Literatur allgemein (HAUTHAL/NADJ 2007: 7). Zudem ist für die Schaffung literarischer Gedächtnisräume immer auch die Verschränkung von Zeit und Raum bedeutsam. Narrative Strategien der Verräumlichung verhelfen literarischen Texten (ebenso wie außertextuellen Sinnsystemen) zu einer gedächtnisbildenden Funktion und werden somit als vielstimmiger Raum des Aushandelns verschiedenster Erinnerungsdiskurse lesbar (ERLL 2003b: 178). Und genau dieser Widerspruch der unterschiedlichsten Diskurse wirft schon im Vorfeld einer detaillierten Textlektüre einige Fragen auf. Diese sind zugleich Leitfragen der nun folgenden Untersuchung:

Was genau meinen ‚Er-innern‘ und Vergangenheit eigentlich und mit welchen ästhetischen Mitteln können Geschichten der totalen Vernichtung, besonders jene des Holocaust, dargestellt werden – besonders unter der Voraussetzung, dass Zeitzeugen sterben und – wie ich – Menschen über sie schreiben, deren Eltern erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs geboren wurden? Und noch zentraler: In welcher Sprache gestaltet sich ein Nachdenken über diese Bedingungen der Repräsentation? Dass es nicht um den Versuch geht, das Undarstellbare darzustellen, sondern darauf hinzuweisen, dass es Undarstellbares gibt, dieser Gedanke beschäftigte nicht nur Jean-François Lyotard (1989a; LYOTARD/PRIES 1989) – vielmehr drängt er sich auch auf, wenn man *Austerlitz* liest. Denn der Erzähler, der von einer textlogisch höheren Ebene aus spricht, stellt die Möglichkeit eines Erzählens des Holocaust selbst in Frage, indem textuelle Authentisierungs- und Darstellungsstrategien durch den Text selbst immer wieder unterwandert und gebrochen werden. Auf die Probe gestellt werden diese durch die Thematisierung von H. G. Adlers epochalem Werk über die Einrichtung, Entwicklung und Organisation des Ghettos Theresienstadt (SEBALD 2003: 333).² Aber auch durch das Fragen nach der Bedeutung von Fotografien als Zeitzeugnis oder dem Infragestellen des Filmdokuments als Mittel zur mimetischen Abbildung von Wirklichkeit werden Erzähltes wie auch der Akt des Erzählens zunehmend unverlässlicher. Der Text denkt also seine Produktionsbedingungen stets mit und erträgt auch seine Widersprüche abseits einer inneren Einheit und einer Geschlossenheit, die auf eine einzige Aussage oder Sinngebung beschränkt wäre. W. G. Sebald stellt sich der scheinbaren Unvereinbarkeit, nicht Darstell-

2 Hier rekurriert Sebald auf eine 1955 erschienene Studie des österreichischen Wissenschaftlers und Schriftstellers H. G. Adler (1955) über das jüdische Ghetto Theresienstadt. Adler war selbst in Theresienstadt interniert gewesen und überlebte als einziger seine Familie.

bares dennoch darzustellen und lässt sich damit auf ein Spiel der Verweise und evozierten Vorstellungen ein, ohne sich aber eine Deutungsvorherrschaft anzumaßen, was aber nicht bedeutet, dass die Schuldfrage nicht in aller Bedingungslosigkeit gestellt würde. Dieses nicht ganz einfache Unterfangen verlangt jedoch v. a., und dies darf keineswegs aus den Augen verloren werden, nach einer umso sensibleren Reflexion der ästhetischen Inszenierung selbst (LANGE 1999: 16f.). Und genau dieser soll im Rahmen dieses Beitrages nachgespürt werden.

2. Theresienstadt als Gedächtnisort

Austerlitz präsentiert eine Lebensgeschichte als Bildverlust. Im Zentrum des Romanes steht ein namenloser Erzähler, der sich rückblickend an seine Begegnungen mit dem Protagonisten Jacques Austerlitz erinnert. Über Jahre hinweg vertraute ihm dieser, Schritt für Schritt, versatzstückweise sozusagen, die (Irr-)Wege seiner vom Zweiten Weltkrieg durchzogenen Lebensgeschichte an. Diese Spurensuche entfaltet sich in einer Art Zeugnisallianz zwischen Überlebendem und Zuhörer, die nicht zuletzt auch an Claude Lanzmanns Gestaltungsprinzip im Film *Sboab* (1985) erinnert.³ In den frühen vierziger Jahren als jüdisches Flüchtlingskind bei einer Pflegefamilie in Wales aufgewachsen, beginnt Austerlitz erst im Laufe seines Erwachsenenlebens langsam, die eigene Lebens- und Familiengeschichte zu rekonstruieren. Topografien nehmen bei seiner Spurensuche eine zentrale Position ein: Bahn- und Friedhöfe, Bibliotheken und Archive, Antiquariate und Gedenkstätten tauchen dabei immer wieder in der Funktion von Gedächtnisorten auf. An all diese Räume knüpfen sich Erinnerungen seiner verschütteten Kindheit, die sich der Protagonist beim Durchwandern dieser Orte im Sinne einer ganz persönlichen, topologischen ‚ars memorativa‘ wiederanzueignen versucht. So wie der Protagonist die verlorene Zeit seiner ersten Lebensjahre rekonstruiert, versucht dies auch der Erzähler mit den Erinnerungen an die Begegnungen mit dem Protagonisten. Der Ausblick auf einen bruchstückhaften und ebenso an die Zeit gebundenen Horizont eines kollektiven und kulturellen Gedächtnisses wird dabei ebenso sehr mitbedacht, wie die Möglichkeiten des Erinnerns selbst – ein Erinnern der Erinnerung stößt dabei aber immer wieder an die Begrenzungen seiner medialen Repräsentation.

Das ehemalige jüdische Ghetto Theresienstadt (Terezín) ist in *Austerlitz* ein wichtiger Kreuzungspunkt dieser Repräsentationsproblematik. Als einer der ‚loci memoriae‘, die Austerlitz keineswegs so kursorisch, zufallsbedingt und assoziativ wie andere aufsucht, eröffnen die literarischen Inszenierungs-

3 Geoffrey Hartman spricht hier auch von einer „affektiven Gemeinschaft“ und greift damit die Konzeption des kollektiven Gedächtnisses nach Maurice Halbwachs (HALBWACHS 1950) auf: „Nach Halbwachs kann Gedächtnis nur innerhalb einer solchen Gemeinschaft entstehen. Ich meine, daß die Vergangenheit nur in einer solchen Gemeinschaft erinnert werden kann – nicht unbedingt in derselben, in der es entstanden ist aber in einer, die die Kraft hat, den Erzähler und Überlebenden zu integrieren.“ (HARTMAN 2004: 103)

strategien Theresienstadts Einblick in ein vielfältiges Repertoire an literarischen Gestaltungsansätzen von Erinnerung, Gedenken, Geschichte und Vergangenheitsbewältigung. Mit dem Besuch der Jahrzehnte nach Kriegsende beinahe vollkommenen *ausgestorbenen*, ehemaligen Garnisonsstadt entscheidet sich der Protagonist Austerlitz bewusst für einen klar ausgewiesenen Gedenkort, dem seine traumatische Vorgeschichte unüberwindbar eingeschrieben ist. An diesem Punkt konfrontiert sich der Austerlitz auch zum ersten Mal mit den verheerenden Ausmaßen der NS-Vernichtungspolitik und dem, so bricht es jäh und verwirrend über ihn herein, „letztendlich nur auf die Auslöschung des Lebens ausgerichtete(n) Theresienstädter Internierungs- und Zwangsarbeitssystem“ (SEBALD 2003: 345) – und als solches wird es im Theresienstädter Ghettomuseum auch pädagogisch-didaktisch präsentiert:

So bin ich dann allein durch die Ausstellungsräume gegangen, sagte Austerlitz, [...] bin vor den Schautafeln gestanden, habe einmal mit größter Hast, einmal buchstabenweise die Legenden gelesen, habe auf die photographischen Reproduktionen gestarrt, habe nicht meinen Augen getraut und habe verschiedentlich mich abwenden und durch eines der Fenster in den rückwärtigen Garten hinabsehen müssen, zum erstenmal mit einer Vorstellung von der Geschichte der Verfolgung, die mein Vermeidungssystem so lange abgehalten hatte von mir und die mich nun, in diesem Haus, auf allen Seiten umgab. (SEBALD 2003: 286)

Theresienstadt ist jener Ort, an dem sich die Spur von Austerlitz' Mutter Agáta, die 1942 nach Theresienstadt deportiert worden war, verlor. Durch diesen nicht rationalisierbaren Verlust wird die Stadt zum blinden Fleck, zur Leerstelle eines unmöglichen Verstehens des Holocaust. Eingedenk der totalen Vernichtung der Juden, die – so der Historiker Dan Diner – einem vergleichslosen Zivilisationsbruch⁴ gleichkommt, brechen hier semantische Welten zusammen, die gewöhnlich auch unser Handeln regulieren (Diner 2007: 25). So auch bei Austerlitz: Was in Theresienstadt während des Krieges geschah, entzieht sich dem Intelligiblen ebenso wie dem emotional Nachvollziehbaren und repräsentiert damit das Unheimliche und – mit Julia Kristeva (1990: 193-213) gesprochen – das Fremde der eigenen Differenz. Dass gerade an dieser Stelle die Unheimlichkeit der Atmosphäre ins Spiel gebracht wird, überrascht insofern wenig, als dass es doch Gefühle der Fremdheit sind, durch die der Ort von Austerlitz wahrgenommen wird. Das Ghettomuseum mit seiner peniblen, historischen Dokumentation und musealen Aufbereitung bleibt für Austerlitz – jenseits des sinnlich und be-

4 Den Zivilisationsbruch sieht Dan Diner in der Vergleichslosigkeit des Holocaust (Diner 2007: 25). Diese Problematik der Vergleichslosigkeit gründet nicht zuletzt in dem Widerspruch, der sich in Adornos ästhetischer Theorie auftut, wenn dieser einerseits auf der Singularität von Auschwitz beharrt, andererseits aber die Ursachen, die Auschwitz ermöglichten, nicht von den Grundbedingungen der Moderne insgesamt unterscheiden kann (NIERAAD 1994: 179). Auch die Aufarbeitung des Darstellungstreits käme hier als Komponente hinzu (HAHN 2005: 13-34). Der Holocaust sucht in der Geschichte der Menschheit insofern einen Vergleich, als dass er den ersten Versuch eines totalen Völkermordes darstellt, der nicht nur die Ermordung einer bestimmten Volksgruppe in einem bestimmten Gebiet intendierte, sondern diese potentiell weltweit verfolgte (GREIF 2005:15).

grifflich Nachvollziehbaren – eine inkommensurable Aufzählung von abstrakten Daten und Gegenständen:

Das alles begriff ich nun und begriff es auch nicht, denn jede Einzelheit, die sich mir, dem, wie ich fürchtete, aus eigener Schuld unwissend Gewesenen, eröffnete auf meinem Weg durch das Museum, aus einem Raum in den nächsten und wieder zurück, überstieg bei weitem mein Fassungsvermögen. [...] Bilanzblätter sah ich, Totenregister, überhaupt Verzeichnisse jeder nur denkbaren Art und endlose Reihen von Zahlen und Ziffern, mit denen die Amtswalter sich darüber beruhigt haben müssen, daß nichts unter ihrer Aufsicht verlorenging. (SEBALD 2003: 288)

Ein historisch informiertes Vorstellungsvermögen gleitet deshalb an dem Geschehen ab, eben weil es alle vorausgegangene Erfahrung außer Kraft setzt. Und mit dem Zusammenbruch aller Fundamente ontologischer Sicherheit büßen die geläufigen Mittel des Erkennens und Verstehens gleichzeitig auch ihren die Wirklichkeit widerspiegelnden Sinn ein (DINER 2007: 25). Diesem Paradigma einer Aporie der totalen Vernichtung folgend, erscheint Theresienstadt in der literarischen Inszenierung abweisend und unzugänglich.

Bei diesem Besuch Theresienstadts stellen sich also weder geglückte Empathie noch kommemoratives Gedenken ein und Austerlitz' Bemühen, sich an seine Mutter zu erinnern, misslingt ausgerechnet an jenem Ort, an dem sie vermutlich zuletzt gewesen war. Wie lassen sich nun diese kleine Geschichte eines persönlichen Schicksals und jene große, entäußerte der Historiografie zusammendenken? Selbst der Versuch eines bewussten Zurückdenkens an die Stadt wird, wie sich bald herausstellt, zu einem unmöglichen Unterfangen, nämlich einem regelrechten Bildverlust: Denn die einzige Erinnerung, die Austerlitz nach seinem Besuch an Theresienstadt behält, ist „das gerahmte Grundscheina der sternförmigen Festung, aquarelliert für die königlich-kaiserliche Auftraggeberin in Wien“ (SEBALD 2003: 288). Die nationalsozialistische Vergangenheit der ehemaligen Garnisonsstadt bleibt dabei vollkommen ausgeblendet. Die Unmöglichkeit eines bildhaften Zurückdenkens an den traumatischen Ort transformiert sich hier zur Aporie des Gedenkens und der Frage nach einer angemessenen historischen und ästhetischen Repräsentation des Holocaust. Diese Schlussfolgerung hat nicht zuletzt auch mit der symbolischen Sonderposition des Ghettobegriffes zu tun. Denn nach der Argumentation Diners vollzog sich die „Zerstörung der auf Verstehen und Handeln gerichteten Begriffswelten als Kernerfahrung des Zivilisationsbruchs [...] weniger am Ort des extremen Sterbens in der Gaskammer, sondern eher dort, wo noch ein Schein alltäglicher Normalität gewahrt worden war“ (DINER 2007: 25). Diesem Ort entspricht das Ghetto – einem Schwellenort zwischen Normalität und Vernichtung.

3. Holocaust und Repräsentation: Die brüchige Sprache des Mediums

Wie jede (künstlerische) Annäherung an die Wirklichkeit und insbesondere an die Geschichte, den Abstand der Zeit, der Repräsentation und damit eine Arbeit

an der Form impliziert, so kann auch der Holocaust nur Gegenstand einer vermittelten Erfahrung sein. Und damit drängt sich die Frage nach dem Medium, seiner Definition und seinen Funktionen auf.

Bei Aleida Assmann werden Schrift, Bilder, Körper und Orte als vorrangige Gedächtnismedien gehandelt, über die sich Erinnerung und Gedächtnis manifestieren, bewahren und vermitteln. Die Schrift fungiert in Verbindung mit entsprechenden Aufschreibesystemen ebenso als Verewigungsmittel und Gedächtnisstütze wie das Körpergedächtnis der Wunden und Narben. Bilder hingegen funktionieren suggestiv und erscheinen im Gedächtnis vor allem dort, wohin die Sprache als intelligibles Medium nicht mehr gelangt (ASSMANN 1999: 149-297). Eine kritische und weiterführende Antwort auf mögliche Ausformungen von Medien des kulturellen Gedächtnisses formuliert Vittoria Borsò, wenn sie den Assmann'schen Ansatz einer kritischen Revision unterzieht, indem sie Medienwissenschaft mit Gedächtnisforschung zusammendenkt. Den Fokus auf diese Reibungspunkte verschiedener Gedächtniskonzepte zu richten, erscheint für die literarische Analyse vor allem deshalb fruchtbar, weil diese umfassendere Möglichkeiten eröffnet, die Art und Weise, wie in Austerlitz mit Gedächtnismedien umgegangen wird, zu reflektieren. Außerdem spürt diese Perspektive jenen Antworten und Lösungsvorschlägen nach, mit denen die Literatur gegenwärtige Theoriedebatten unterläuft (BORSÓ 2004: 71-95). Theresienstadt ist nicht nur ein Ort des Gedächtnisses⁵ und daher selbst schon ein Medium, es wird darüber hinaus auch durch die Medien Schrift, Fotografie und Film literarisch vermessen. Indem die Repräsentationspotentiale dieser Medien zur Darstellung Theresienstadts erprobt werden, gelangt der Ort zu einer vielschichtigen Darstellung und zu ambivalenten Einschreibungen, die besonders eine Reflexion über Erinnerungsprozesse und die Darstellbarkeit von Vergangenheit anregen. Denn die Art und Weise, wie Medien als konstitutive Mitbedingung von Erinnerung und Gedächtnis verwendet werden, reflektiert in *Austerlitz* immer auch die Frage nach der Möglichkeit einer gesamtgeschichtlichen Kontextualisierung und Ermessung der Verbrechen, die im Zweiten Weltkrieg an Juden verübt wurden. Der literarische Gedächtnisort Theresienstadt, verstanden als Inbegriff des Holocaust, in *Austerlitz* in zweierlei Hinsicht über den Weg der Gedächtnismedien verhandelt. Einerseits ist die Schrift ein solches Gedächtnismedium, andererseits das Bild, vermittelt durch Fotografie oder Film. Was die Schrift anbelangt, so bleiben Austerlitz' Versuche, sie als Mittel der Sinngabe zu nutzen, aber vergeblich. Mithilfe der Schrift, die Mittel der

5 Für Aleida Assmann sind Orte Gedächtnismedien. Sie zeigen auf eine Vergangenheit, die nicht mehr sichtbar ist und gelangen so in die Position, zwischen ihr und der Gegenwart zu vermitteln. Sie sind wie Sammlungsobjekte Teil eines semiotischen Kreislaufes, in dem Bedeutungen immer wieder neu zugewiesen werden. Erfährt das kulturelle Wissen, das Orten eingeschrieben wird, in seiner Tradierung jedoch eine Diskontinuität oder einen Abbruch, so verschiebt sich der Gedächtnisort zum so genannten Ort des Gedächtnisses. In diesem Fall wird es dem Ort selbst abverlangt, Bedeutung hervorzubringen und weiterzugeben und nicht – wie vielleicht vermutet – dem betrachtenden Subjekt. (ASSMANN 1994: 17-34; 1999: 331)

Historiografie nachzuvollziehen, überschreitet bereits die Lektüre von H. G. Adlers epochaler Studie Austerlitz' Fassungsvermögen und gleichzeitig verflüchtigt sich auch die Bedeutung der Schrift:

Und wenn ich die Bedeutung von Bezeichnungen und Begriffen wie Barackenbestandteiler, Zusatzkostenberechnungsschein, [...] endlich erschlossen hatte, so mußte ich [...] versuchen, den von mir rekonstruierten präsumtiven Sinn einzuordnen in die jeweiligen Sätze und in einen weiteren Zusammenhang, der mir wieder zu entgleiten drohte, zum einen, weil ich nicht selten für eine einzige Seite bis Mitternacht brauchte und in solcher Zerdehntheit sich vieles verlor, zum anderen, weil das Ghettosystem in seiner gewissermaßen futuristischen Verformung des gesellschaftlichen Lebens für mich den Charakter des Irrealen behielt, trotzdem es Adler ja beschreibt bis ins letzte Detail und in seiner ganzen Tatsächlichkeit. (SEBALD 2003: 338f.)

Sprache wird hier als Mittel zur Sinnbildung außer Kraft gesetzt, denn die Abhandlungen Adlers, vermittelt über den doppelt indirekten Umweg durch die Reden Austerlitz' und des Erzählers, dienen hier der Konzeption des Mediums als reines Informationsdispositiv.⁶ Einer ähnlichen Systematik folgt die narrative Strategie der Aufzählung, die sich basierend auf Adlers Dokumentation Theresienstadts, zu verselbstständigenden scheint. Sie entpuppt sich als ein mimetisches Bedeutungssystem, auch vergleichbar der phatischen Funktion des Geschriebenen (‚scripta‘) im Sinne Roland Barthes (2006; BORSÓ 2001: 23-53) Hier werden wie beim Funktionsgedächtnis Assmanns lediglich Informationen und bereits erfolgte, identitätssichernde und bestätigende Trennungen transportiert, die gerade der, sich seiner selbst höchst unsichere, Austerlitz in keinsten Weise für sich nutzen kann (BORSÓ 2004; ASSMANN 1999: 137) – ist er selbst doch überzeugt davon, nie einen ‚tatsächlichen‘ „Platz in der Wirklichkeit“ (SEBALD 2003: 269) gehabt zu haben. Versteht man die Schrift nach Derrida als performatives, in den Raum gehobenes Medium des Gedächtnisses (MEURER 2007: 9-30; BORSÓ 2001: 42f.), nämlich als widerspenstige Operation jenseits einer Beschränkung auf ihre Speicherfunktion, zeigt sich, dass die literarische Inszenierung von Adlers Werk als Inbegriff einer ‚scripta‘ ihre Aufgabe als Speichermedium von Fakten zwar erfüllt, weniger aber zur erhofften Konfrontation Austerlitz' mit der eigenen Differenz und Alterität beiträgt. Durch diese Speicherfunktion werden Konstellationen von Identität (also der Vergewisserung) oder Alterität (und damit der Differenz) vielmehr erst hervorgebracht (BORSÓ 2004: 78). Während die ‚scripta‘ Abwesenheit und Distanz zu tilgen versucht, als Symbolsystem der sozialen Kommunikation fungiert und Authentizität⁷ zu simulieren versucht – etwa durch eine nicht enden wollende Aufzählung der Theresienstädter Produktionswerkstätten

6 In der erzählerischen Darbietung und Fokalisierung zeigt sich auch, dass das entscheidende Moment für die Bildung eines solchen Bedeutungssystems fehlt: das Anhalten des Zeitflusses durch die Verortung der Zeit zu einer privilegierten Zeitstelle, nämlich jener der Gegenwart des Sprechers, der wiederum aus dieser Arretierung der Zeit die Evidenz des Sinns ableitet.

7 Zur Frage der Authentizität künstlerischer Darstellungen des Holocaust vergleiche auch MARTINEZ (2004: 7-21); LANGE (1999: 5-20); KÖPPEN/SCHERPE (1997: 1-12).

in Austerlitz (SEBALD 2003: 339ff.) – so nützt die ‚écriture‘ die Möglichkeiten der Distanz und Verzeitigung. In letzterem Fall ist die Schrift als Medium Mitbedingung der Form, nämlich ihrer Textualität, die eben erst durch diese Raum- und Zeitverschiebungen konstituiert wird. Diese ‚écriture‘ trägt somit immer auch eine Spannung abwesender Texte mit sich. Ihre Form entspricht vielmehr der Metapher einer ‚Rauheit der Stimme‘ im Sinne Barthes, die sich je nach Medium, in dem sie sich äußert, anders präsentiert. Und die Alterität der Stimme ist darüber hinaus als ein Analogon zu dem zu verstehen, was Barthes als das ‚punctum‘ der Fotografie bezeichnet – nämlich als jenen Status, mittels dessen sich das Subjekt durch die Mortifizierung des Anderen konstituieren kann, sofern es sich von diesem Anderen im Bild berühren und ansprechen lässt. (BORSÓ 2001: 43f.)

4. Mit dem Film sehen, wie es in Wirklichkeit war?

Nachdem Theresienstadt für Austerlitz den „Charakter des Irrealen“ (SEBALD 2003: 339) behält, versucht dieser nunmehr, im Medium des Films ein „mimetisches Analogon“ (FUCHS 2004: 63) der Vergangenheit wiederzufinden. Durch seine Nachforschungen entdeckt Austerlitz Verweise auf einen nationalsozialistischen Propagandafilm, der im Jahr 1944 auf Befehl der SS von einem Regie- und Drehbuchteam aus jüdischen Häftlingen unter der Leitung Kurt Gerrons in Theresienstadt gedreht wurde (FUCHS 2004: 63).⁸ Der Film trägt in zahlreichen Beschreibungen der Nachkriegsjahre den Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (FUCHS 2004: 63)⁹ und dokumentiert die so genannte *Ver Schönungsaktion*, die im Frühling 1944 in Theresienstadt inszeniert wurde, um der Begutachtungskommission des Internationalen Roten Kreuzes „ein alles in allem beruhigendes Schauspiel“ (SEBALD 2003: 349) vorzugaukeln, ein Internierungs- und Zwangsarbeiterlager, das, wie Austerlitz berichtet, plötzlich verwandelt war

8 Adler beschreibt den Film: „Es war der reine Fabelfilm, so wie sich vielleicht der dümmste Judenhasser die Juden vorstellen mag. Arbeit bekam man kaum zu sehen: nur so nebenbei einige Bilder vom Bahnbau, einige Werkstätten, die für das Lager nicht typische ‚Landwirtschaft‘. Not und Elend gab es nicht [...]. Dafür sah man Wohlleben und Lustbarkeiten, wie sie ein maskiertes ‚Paradiesghetto‘ nur zu bieten hatte. Ausgesprochen ‚jüdische Typen‘ wurden ausgewählt, und jeder sollte vor Gesundheit strotzen. Man führte das Straßenleben vor mit nutzlosem Herumflanieren, und zum Behagen der Juden spielte die Stadtkapelle im ‚Musikpavillon‘ auf. Man zeigte gute Wohnungen mit gemütlichem Familienleben und gut genährten Bürgern.“ (ADLER 1955: 179f.)

9 Karel Margy hat nachgewiesen, dass der Film offiziell *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* hieß und der in *Austerlitz* genannte, auch zynisch zu lesende, Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, welcher Margy zufolge auch in Berichten von Überlebenden immer wieder auftaucht, großer Wahrscheinlichkeit nach von der Ghettobevölkerung stammt, die gezwungen wurde, sich an der Produktion des Films zu beteiligen (MARGY 1996: 319-343).

in ein potemkinsches, möglicherweise sogar manche seiner Insassen betörendes oder doch mit gewissen Hoffnungen erfüllendes Eldorado, wo die [...] Kommission, als sie nach einem von der Kommandantur genau ausgearbeiteten Zeit- und Ortsplan durch die Gassen dirigiert wurde und über die sauberen, am Morgenfrüh mit Seifenaugen geschrubhten Gehsteige ging, mit eigenen Augen sehen konnte, was für freundliche und zufriedene Menschen, von den Schrecknissen des Krieges verschont, hier bei den Fenstern herausschauten, wie adrett sie alle gekleidet waren, wie gut die wenigen Kranken versorgt wurden, wie man ein ordentliches Essen im Tellerservice und die Brotzuteilung mit weißen Zwillingshandschuhen ausgab, [...] wie die Bewohner der Stadt am Feierabend zu Tausenden auf die Schanzen und Basteien der Festung hinausschwärmten und dort an der frischen Luft sich ergingen, beinahe so wie Weltreisende auf einem Ozeandampfer. (SEBALD 2003: 349)

Geschichtliche Erinnerung ist für Sebald immer auch eine Form von Wiedererschließung der Wirklichkeit (FUCHS 2004: 171). Die groteske Kulisse der Normalität des Ghettos, vor welcher der Film produziert wurde, spielt mit genau dieser Un(begreiflichkeit) des Wirklichen, sollte sie die dort Festgehaltenen doch glauben machen, ihnen stünden nach wie vor Alternativen offen, einer Deportation weiter ‚ostwärts‘¹⁰ zu entkommen. Dan Diner zufolge waren es gerade diese ‚ihnen vorgegaukelten Handlungsalternativen und die davon ausgehenden monströsen Konfliktlagen, die im Getto das präzedenzlose Geschehen des Zivilisationsbruchs sichtbar werden ließen‘. (DINER 2007: 26f.) Noch deutlicher wird diese These durch einen eingehenden Blick auf die Inszenierung der literarischen Mittel und die Frage, wie sich Medialität, Gedächtnis und Identitätsbildung hier miteinander verschränken. Austerlitz hofft, seine Mutter – der Profession nach eine Schauspielerin – als Darstellerin im Propagandafilm zu entdecken und bildet sich ein Wiedersehen mit ihr im Film ein, noch bevor er den Film ausfindig machen konnte: ‚(A)llein in einer Gruppe von flanierenden Ghettobewohnern hielt sie auf mich zu, bis sie zuletzt, wie ich zu spüren meinte, aus dem Film herausgetreten und in mich übergegangen war.‘ (SEBALD 2003: 350) Hier wirkt, wie Paul Ricœur (1991: 295) es beschrieb, die Konvention, ‚sich vor(zu)stellen, daß [...]‘. Der Film wird hier zur narrativen Vergegenwärtigung von Geschichte und, wie Jean-Paul Sartre hervorhob, seine Imagination als Akt des kreativen Bewusstseins zur Vorstellung einer abwesenden Präsenz. Das Bewunderungswürdige und zu begehrende ‚tremendum fascinosum‘ wandelt sich im Bericht des Opfers Austerlitz, der dem Phantasma einer Filmprojektion erliegt, zum unheimlichen ‚tremendum horrendum‘ (RICŒUR 1991: 295).

Nach längeren Recherchen gelingt es dem Protagonisten aber tatsächlich in den Besitz einer Kopie des Propagandafilms aus dem Berliner Bundesarchiv zu gelangen. Die erste Sichtung hinterlässt nur wenig Eindruck bei ihm, denn bei der Berliner Kassette handelt es sich nur um ein stark gekürztes Fragment von vierzehn Minuten Länge. Die lose verbundenen Szenen des Films gehen

10 Die Richtungsangabe ‚immer weiter ostwärts‘ deutet hin auf einen nahenden Tod im KZ und die historische Tatsache, dass die Gefangenen Theresienstadts (z. B. im Zuge einer Aussonderung der besonders Alten und Schwachen unmittelbar vor der s. g. ‚Verschönerungsaktion‘) tatsächlich weiter in die Vernichtungslager im Osten des Deutschen Reiches transportiert wurden, so u. a. nach Auschwitz.

ihm partout nicht „in den Kopf“, sondern sie flimmern ihm „bloß vor den Augen in einer Art von kontinuierlicher Irritation“ (SEBALD 2003: 348). Die „Unmöglichkeit, genauer in die gewissermaßen im Aufscheinen schon vergehenden Bilder hineinblicken zu können“ (SEBALD 2003: 352), veranlasst ihn dazu, sich eine Zeitlupenkopie des Originals zu beschaffen. Mit dem nunmehr „um ein Vierfaches verlängerten Dokument“ (SEBALD 2003: 353) gelangt der Film jedoch entgegen aller Hoffnungen nicht näher an eine mimetische Entsprechung der Vergangenheit heran. Vielmehr entgleiten ihm die (Be-)Deutungen ein weiteres Mal: So wie in der Zerdehntheit des Lesens verschachtelter, deutscher Fachtermini in Adlers Werk, zerschlägt sich auch hier der Sinn vor seinen Augen. Und so wie es Austerlitz vorkommt, „immer weiter ostwärts und immer weiter zurück in der Zeit“ (SEBALD 2003: 270) unterwegs zu sein, gerät hier auf der narrativen wie auch auf der Handlungsebene das lineare Verhältnis von Raum und Zeit durcheinander. Mit der Dehnung der Zeit verlangsamt sich auch das Erzähltempo, was zuvor noch vorbeihuschte, besetzt nun das Bild, verzerrt die Wahrnehmung, die Koordinaten des visuellen und den Rhythmus des akustischen filmischen Raumgefüges. Austerlitz gelingt es zwar noch, Personen und Dinge auszumachen, die ihm im Zuge der ersten Sichtung noch verborgen blieben, ihre Leiblichkeit verliert sich dabei aber zunehmend. Die Körperformen der Figuren geben sich derart „unscharf“ (SEBALD 2003: 353) und „an ihren Rändern aufgelöst“ (SEBALD 2003: 353), das sie lediglich nur mehr daran erinnern, „was man in einem Wassertropfen sieht unter dem Mikroskop.“ (SEBALD 2003: 356)

Die räumliche Entgrenzung vermag aber die zeitliche nicht zu sprengen. Viel eher kehrt die Zeitlupenaufnahme die Schadhaftigkeit des Films hervor, die Simulation der verlorenen, oder nie dagewesenen Schein-Realität des Ghettos entlarvt rücksichtslos die Brüchigkeit der mit Zweifel und Grauen behafteten, filmischen Inszenierung (FUCHS 2004: 65). Die an dieser Stelle des Textes eingefügte, doppelseitige Abbildung unterminiert den intendierten Abbildungscharakter des Films noch zusätzlich: Denn hier zeichnet sich eine Bildauflösung bis hin zu den Pixeln ab, und kehrt nicht nur die konstitutive Materialität des Films als Gedächtnismedium hervor, das ontologisch zwar Inhalte zu speichern imstande ist und sich ihrer vergewissert, in ihrem performativen Charakter gleichzeitig aber die Aporie eines wirklichkeitsgetreuen Zugangs zur Vergangenheit bedeutet. Mehr noch: Die „schadhaften Stellen des Streifens“, (SEBALD 2003: 353) die den ursprünglichen Bildausschnitt nahezu auslöschen, verunmöglichen seine bewusste Erschließung geradezu und lassen die beschönigende Fassade bröckeln. Genau dieses Bekenntnis Sebalds, dennoch zu ‚be-schreiben‘, gegen zu schreiben, gegen zu denken, vollzieht sich ganz im Bewusstsein dieses unerträglichen Zwischenraums. Indirekt in den Andeutungen, aber direkt auf die Erschütterung deutend, die der Eindruck des Schreckens für den Menschen bedeutet, wenn dieser einer tödlichen Schädigung und Verletzung von Menschen gewahr wird, die sich jenseits des als anthropologisch gültig erachteten

und historisch Vorstellbaren bewegt (DINER 2007: 27f).¹¹ Der Bildausschnitt der beiden Männer, von denen nur mehr Silhouetten zu erkennen sind, wirkt unheimlich, denn hier ragt der Schrecken über das hinaus, was Juden als Juden aus Gründen historischer Antizipation überhaupt als Unheil überhaupt fassen konnten (DINER 2007: 27). Diese gespenstische Aura zeugt von der ‚sinn-fällig‘ werdenden Unvereinbarkeit einer räumlich-visuellen Präsenz mit der gleichzeitig aber unüberbrückbaren, zeitlichen Entrücktheit des Filmgeschehens in die Vergangenheit (FUCHS 2004: 65: 171). Mit der Simulation des Films, durch den Einsatz von Abbildungen im Fließtext noch zusätzlich entfremdet, unterläuft der Text den Film aber auch als Zeichen eines Machtkampfes um gesellschaftliche Be-Deutungshoheit (die auch hier keine Immanenz, sondern immer nur ein Effekt von Authentisierungsstrategien sein kann) und vermittelt subtil die unüberwindbare Ambivalenz eines adäquaten Zugangs zur (historischen) Wahrheit.

5. Unheimliche Klänge, entschwindende Tatsachen

Die Dehnung der Zeit öffnet den Bildraum, verzerrt die Klänge, wirbelt die Dimensionen durcheinander, in ihrer eigenen Simulation der Dissimulation. Abgesehen von der Fokalisierung auf die visuelle Komponente des Filmes, ist die Betrachtung der entschleunigten Zeit auch in Hinblick auf ihre Wirkung auf den Klang und die Akustik von Bedeutung, denn „am unheimlichsten [...] war in der verlangsamten Fassung die Verwandlung der Geräusche“ (SEBALD 2003: 356), so Austerlitz. Aus der illustrativen Unterhaltungsmusik, die dem Film in der Originalversion unterlegt ist, wird in der Kopie „ein mit geradezu grotesker Trägheit sich dahinschleppender Trauermarsch“ (SEBALD 2003: 356), und die Musikstücke eröffnen die Vorstellung einer „sozusagen subterranean Welt, in die schreckensvollen Tiefen, [...] in die keine menschliche Stimme jemals hinabgestiegen ist“. (SEBALD 2003: 356) So sind es auch Stimmen jenseits menschlichen Leidens, Töne eines „bedrohliche[n] Grollen[s]“ (SEBALD 2003: 357) die Austerlitz hier an einen von „Unwohlsein“ begleiteten Besuch eines Pariser Raubtierhauses erinnern, in dem die

von [s]einem Platz aus unsichtbaren und [...] in der Gefangenschaft um ihren gesunden Menschenverstand gebrachten Löwen und Tiger ihr dumpfes Klagegebrüll erhoben, Stunde um Stunde, ohne Unterlass. (SEBALD 2003: 357)

Der Schmerz schmerzt über die Begriffe hinaus, dem Signifikant ‚brüllen‘ ist das Signifikat Geschichte abhanden gekommen und hält im Rufen die Erinnerung an eine angesichts der totalen Vernichtung sinnlos gewordene Substanz wach, wahrgenommen noch dazu aus einer Position, die bezeichnenderweise

11 Damit meint Diner auch „die Überschreitung der absolut geltenden Schrank der Selbsterhaltung – der Selbsterhaltung der Täter“; nämlich wenn man im Ghetto erkennen musste, selbst die jüdische Arbeitskraft die Nazis nicht davon abhielt, arbeitsfähige und arbeitswillige Juden „auch in kriegswirtschaftlich als unentbehrlich betrachteten Betrieben der Vernichtung zu überantworten.“ (DINER 2007: 28)

ein uneingeschränktes Einsehen verwehrt (SCHNELL 2005: 48). Diese Stelle liest sich wie eine Paraphrase auf Adornos Satz in der *Negativen Dialektik*, dem nach das „perennierende Leiden so viel Recht auf Ausdruck habe“, „wie der Gemarterte zu brüllen.“ (ADORNO 1975: 355) Damit gewährt er den Überlebenden, aber jenseits eines Widerrufs seines Darstellungsverbots, ein Recht auf Darstellung ihrer Leiderfahrung (HAHN 2005: 25). Bei der Filminszenierung in *Austerlitz* setzt sich zwischen Stimme und Vernommenem aber kein Abbild in Szene, sondern ein Phantasma, begleitet von einer utopischen Sprache, die darauf verweist, dass es Undarstellbares gibt und das Denken gegen sich selbst denken lässt.

W. G. Sebald wählt darüber hinaus die Perspektivenvielfalt als zentrales ästhetisches Mittel um Theresienstadt als einen von sozialen Handlungen durchmessenen Raum lesbar zu machen (BACHMANN-MEDICK 2006: 28). Wendet man sich, abseits der Wirkungen der Abbildungen im Fließtext, noch einmal den Visualisierungsstrategien des Textes selbst zu, so drängt sich hier die Perspektive einer Kamera auf. Als ein dreifach gefilterter Blick, und zwar durch die Instanzen der Kamera, des Protagonisten und des Erzählers schränkt diese Position die Einsehbarkeit des Raumes von Beginn an ein, distanziert und verlangsamt, bzw. bringt ihn durch seine Bildauswahl überhaupt erst als solchen hervor. Als die Einstellung auf dem Bild einer jüngeren Frau zu ruhen kommt, glaubt Austerlitz, darin die ihm verbleibende Vorstellung seiner Mutter wiedererkannt zu haben, sozusagen als das Erinnern der Erinnerung und als Rückbezüglichkeit des Gedächtnisses, deren Bedingungen auch Austerlitz nicht entgehen kann:

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. (SEBALD 2003: 354f.)

Letztlich jedoch sind es die Ziffern der Zeitanzeige in der oberen Ecke des Bildschirms, jene „Hundertstelsekunden, die sich davondrehen, so geschwind, daß man sie nicht entziffern und festhalten kann,“ (SEBALD 2003: 359) die den uneingeschränkten Blick auf ihr Gesicht versperrern, und damit, wie am Beispiel der Uneinsehbarkeit des Szenarios im Pariser Raubtierhaus, auch hier die Möglichkeit eines Vergewisserns ‚räumlich‘ blockieren. Dem folgend überlagern sich im Ghetto Reste „einer schwindenden alltäglichen Normalität und der verdeckte, der verstellte Blick in eine Welt präzedenzlosen Schreckens“ (DINER 2007: 26) Das Standbild bringt die Blickwechsel ihrer Figuren zum Erliegen, wird zu einem im Schrecken erstarrten Blick, der „unter den Bedingungen jener Normalität simulierenden sozialen Realität noch wahrzunehmen und zu artikulieren (erlaubt), was sich dem Vorstellbaren bereits entzog“ (DINER 2007: 27). Durch das Abbild der Frau, das die Aufgabe, Sinn – und damit das Ergebnis eines Vorgangs der Ausgrenzung von Differenz – zu präsentieren, aber nicht erfüllt, werden gleichzeitig ästhetische Strategien zur Rettung der Andersheit und Differenz bemüht. Die Reproduktion durch die Zeitlupenkopie ermöglicht somit auch die Selbstreflexion des Mediums und seiner Fähigkeiten zur Sinn-

bildung. Für die Sichtbarkeit von Sinn oder möglichen Gedächtnisinhalten, die hier durch den Sucher der Kamera (der unweigerlich auch Austerlitz' Blick ist) festgelegt wird, impliziert dies „die Reflexion des Rahmens, das Sichtbarwerden der Kadrierung selbst, d. h. jener Operation, die ein Bild aus dem Fluss der Zeit trennt, den Ausschnitt wählt, die Einstellung festlegt und in den Bildraum auch das Außen – die Differenz – einschreibt. Das Sichtbarwerden der Kadrierung macht auch deutlich, dass jenseits des Sichtbaren andere Räume bestehen, Räume, die das Dispositiv des Auges nicht erreichen kann.“ (BORSÓ 2004: 81)¹²

Das Spiel der Blicke, das sich hier entfaltet, erinnert an jene Problematik der Wahrnehmung und der Repräsentation, die Diego Velasquez in seinem Gemälde *Las Meninas* entwarf. Foucault wies besonders auf dessen ‚essentielle Leere‘ im Sinne einer unbesetzten Stelle hin, auf die zwar verwiesen wird, die gleichzeitig aber außerhalb des Bildes gedacht werden muss (FOUCAULT 1971: 31-45): Ein unsichtbarer Betrachter beobachtet den Maler beim Porträtieren eines Königspaars, das selbst aber nur durch eine Reflexion im Spiegel und uns als Betrachter wiederum eben nur durch den Blick jenes Betrachters aus dessen Perspektive das Bild geschaffen wurde, zugänglich ist. Sein Blick limitiert unseren, das Geschehen ist ‚ver-mittelt‘ und das Porträt des Königspaars selbst bleibt uneinsehbar. Entgegen des perspektivischen Zentrums des Bildes sind die Blicke der beiden Figuren auch in im Bildausschnitt des Propagandafilms auf einen Raum gerichtet, der – wie die Reflexion des Spiegels in *Las Meninas* – außerhalb des Bildrahmens liegt. Es ist ein Raum der (Konzert-)Aufführung, den zwar sie beide sehen, der dem Betrachter im selben Moment aber versperrt bleibt. Der hier präsentierte Bildraumausschnitt ist in Wirklichkeit die Darstellung der Bezeichnung des Auges (BORSÓ 2004: 82).

6. Unerlöste Blicke? Der Versuch eines Resümees

Repräsentiert einerseits durch Austerlitz' Besuch vor Ort, die Paraphrasierung des Textes von Adler und nicht zuletzt durch die Simulation des Films, werden in *Austerlitz* Fragen nach der Möglichkeit des Erinnerns und Gedenkens, neben statischen und rituellen Gedenkformen wie jene des Ghettomuseums, v. a. durch das reibungsvolle Verhältnis von Medialität und Gedächtnis problematisiert. Der mediale Filter der Zeitlupenkopie des Films irritiert die Projektion von gewohnten Einstellungen und scheinbar geregelten Strukturen des Raumes. Die Ordnung des Sichtbaren wird erschüttert (BORSÓ 2004: 85), und das Ghetto wird als Ort illusionärer, simulierter Normalität lesbar:

Als eine Zone zeitlich gestreckten Sterbens vor dem Hintergrund der Fiktion sozialer Beständigkeit erlaubt es Deutungsmuster einer längst außer Kraft gesetzten Wirklichkeit zu bewahren – und dies im Wissen um ihren bereits eingetretenen Verfall. (DINER 2007: 25)

12 Argumentiert Borsó mit Walter Benjamins Überlegungen zur Reproduzierbarkeit des Mediums, entwirft diese doch einen Handlungsraum und die Möglichkeit einer ‚mise en scène‘.

Eingedenk seiner Aufgabe, Austerlitz ein negatives Bildzeugnis des von den Nationalsozialisten intendierten ‚spurlosen‘ Vernichtens zu geben (LANGE 1999: 138), wird der Film in seiner Funktion als Gedächtnismedium durch die Zeitlupenkopie annulliert, denn durch sie gelangt die konstitutive Materialität des Mediums in seiner visuellen und akustischen Verzerrung erst zum Ausdruck. Diese Materialität wird zur widerstreitenden Spur der Differenz, die in den Gedächtnisdiskurs einbricht und ihn durchsetzt. Der Film ist somit weder adäquates noch authentisches Mittel zur Darstellung von Wirklichkeit, Vergangenheit und Geschichte, noch dient er zur Initiierung persönlicher Erinnerungen. Während Adlers Informationssprache der Funktion einer ‚scripta‘ gleichzukommen scheint, wird der Film zu einer widerspenstigen und ‚punktierenden‘ Schrift im Sinne der ‚écriture‘, als das Andere der Schrift, die die ‚Ent-stellung‘ der Nazi-propaganda kontrapunktiert und damit den schmerzlich schmalen Grat zwischen Schönheits Scheins und tödlicher Vernichtung aufzeigt.

Der Versuch der Arretierung der Zeit und das Herauslösen einzelner Bilder aus der zeitlich gebundenen Abfolge des Films, drängt nicht zuletzt auch die Rolle der Fotografie für die Evozierung von Erinnerungen auf. Mit Barthes gesprochen, verkörpert sie durch ihre einzigartige Verbindung zum Referenten ein besonderes Verhältnis zum Tod, zum Abwesenden und auch zu ihrer Funktion einer Zeugenschaft: „Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là.“ (BARTHES 1980: 120) Die Materialität der Einschreibungen des Mediums Fotografie lässt sich ebenso im Sinne einer ‚écriture‘ begreifen, auch im Sinne eines Zugeständnisses an ihre kritisch-konstruktive Funktion, die als ein Inventar von Zeugnissen den beschränkten Rahmen von Austerlitz’ Erinnerung, kann die Fotografie schließlich glaubhaft als ‚wahrhaftiges‘ Abbild der Mutter bezeugt werden. Als Austerlitz die Fotografie, diesen „imaginären Besitz“ (SONTAG 1995) gegen Ende des Romans dem Erzähler „zum Andenken“ (SEBALD 2003: 361) überreicht, fordert er ihn damit auch „zu einer Form der Zeugenschaft auf, die sich der inkommensurablen Alterität des Anderen verpflichtet.“ (FUCHS 2004: 67)

Das Erkennen der Mutter verspricht aber keinen Moment der Errettung, auch nicht für den Leser: „Ihr unerlöster Blick verlangt vom Betrachter vielmehr eben jene im Buch praktizierte Form der ethischen Erinnerungsarbeit.“ (FUCHS 2004: 67) Indem dieses Bild mit Austerlitz’ „verdunkelte(r) Erinnerung an die Mutter übereinzustimmen schien“ (SEBALD 2003: 360) entspricht es auch einer anderen Aussage und Bedeutung als andere Abbildungen im Text, die meist als inkommensurable Verzerrungen der Wirklichkeit und des Textes selbst inszeniert werden. Das Bild der Mutter drängt sich auf als ein Barthes’sches *image juste*, das er selbst am Beispiel des Anblicks einer Kinderfotografie seiner verstorbenen Mutter entwickelt hat. W. G. Sebalds Inszenierung der Mutter Agáta macht augenscheinlich, „dass die eingehende und affektiv aufgeladene Betrachtung des Bildes Voraussetzung dafür ist, jenes Gefühl zu entzünden, dem die gleiche affektive Sicherheit wie einer Erinnerung zukommt.“ (FUCHS 2004: 67) Nur durch das Bezeugen Vėras kann der Abbildung ihr Mimesischarakter zugesprochen werden, und sie zu einer sinnlich nachvollziehbaren und

damit geglückten Erinnerung an die Mutter, „wie sie damals gewesen war“ (SEBALD 2003: 361), erhoben werden.

Was bleibt, ist die Unmöglichkeit Austerlitz' mit sich selbst übereinzustimmen, jener Rest der Differenz, wie er auch in Giorgio Agambens (2003) *Was von Auschwitz bleibt* zu verstehen ist. Denn Differenz kann kein direkter Gegenstand der Erkenntnis sein und ihre Spuren sind immer nur indirekt zugänglich. Reduziert zum System der Identität und erhoben zum epistemischen Objekt, wird die Differenz gleichzeitig auch zerstört, wie nicht zuletzt Emmanuel Lévinas gezeigt hat. Als ein Prozess, der Sinn erst hervorbringt, ist Medialität demnach auch als Raum zu verstehen, in dem man sich mit den Konstellationen, die von ihm entworfen werden, selbst positioniert (BORSÓ 2004: 85f.). Und genau dieses Raumverständnis setzt Sebald in *Austerlitz* in seiner Konzeption der Gedächtnisorte mit literarischen Mitteln um, ohne aber zu richten und die Deutungen des Undeutbaren festzuschreiben, denn:

Wir alle, auch diejenigen, die meinen, selbst auf das Geringfügigste geachtet zu haben, behelfen uns nur mit Versatzstücken, die von anderen schon oft genug auf der Bühne herumgeschoben worden sind. Wir versuchen, die Wirklichkeit wiederzugeben, aber je angestrengter wir es versuchen, desto mehr drängt sich uns das auf, was auf dem historischen Theater von jeher zu sehen war: der gefallene Trommler. (SEBALD 2003: 109)

Literatur

- ADLER, H. G. (1955): *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*. Tübingen: Mohr.
- ADORNO, Theodor W. (1975): *Negative Dialektik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- AGAMBEN, Giorgio (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo sacer III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- ASSMANN, Aleida (1994): Das Gedächtnis der Orte – In: Dies./Haverkamp, Anselm (Hgg.), *Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft*. (= DVJS für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 68) Stuttgart, Weimar: Metzler, 17-34.
- ASSMANN, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- BACHTIN, Michail M. (1989): *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hrsg. v. Edward Kowalski und Michael Wegner. Frankfurt/M.: Fischer.
- BARTHES, Roland (2006): *Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift*. Französisch-Deutsch. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- BORSÓ, Vittoria (2001): Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs – In: Dies./Krumreich, Gerd/Witte, Bernd (Hgg.), *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 23-53.
- BORSÓ, Vittoria (2004): Medialität und Gedächtnis: Das Unbehagen und die Chance der Differenz. – In: Sick, Franziska/Ochsner, Beate (Hgg.), *Medium und Gedächtnis. Von der Überbietung der Grenze(n)*. Frankfurt/M.: Lang, 71-95.

- DERRIDA, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- DINER, Dan (2007): *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*. Essays zur jüdischen Geschichte und Kultur, Bd. 7. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ERLL, Astrid (2003): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. – In: Nünning, Ansgar/Nünning Vera (Hgg.), *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 140-178.
- ERLL, Astrid (2003b): *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: WVT.
- FOUCAULT, Michel (1971): *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 31-45.
- FUCHS, Anne (2004): *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- GREIF, Gideon (1995): *Wir weinten tränenlos... Augenzeugenberichte der jüdischen ‚Sonderkommandos‘ in Auschwitz*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- HAHN, Hans-Joachim (2005): *Repräsentationen des Holocaust. Zur westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979*. Heidelberg: Winter.
- HALBWACHS, Maurice (1950): *La mémoire collective*. Paris: PUF.
- HAUTHAL, Janine/NADJ, Julijana et al. (2007): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin, New York: de Gruyter.
- HARTMAN, Geoffrey (2004): Zeugnis und Authentizität. Reflexionen über Agambens *Quelle che resta di Auschwitz*. – In: Martínez, Matias (Hg.), *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Bielefeld: Aisthesis, 99-118.
- KÖPPEN, Manuel/SCHERPE, Klaus R. (1997): Zur Einführung. Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust. – In: Dies., *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1-12.
- KRISTEVA Julia (1990): *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- LANGE, Sigrid (1999): *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis.
- LYOTARD, Jean-François (1989a): Das Erhabene und die Avantgarde. – In: Ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen, 95-110.
- LYOTARD, Jean-François (1989b): Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit. – In: Ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Hrsg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen, 139-149.
- LYOTARD, Jean-François/PRIES, Christine (1989): Das Undarstellbare – Wider das Vergessen. Ein Gespräch. – In: Pries, Christine (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Griffenwahn*. Weinheim: VCH-Verlags-Gesellschaft, Acta Humaniora, 319-347.
- MARGY, Karel (1996): Das Konzentrationslager als Idylle: ‚Theresienstadt‘. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet. – In: Fritz-Bauer-Institut (Hg.), *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung*. Frankfurt/M.: Campus, 319-343.
- MARTINEZ, Matias/SCHIEFFEL, Michael 2002: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.
- MARTINEZ, Matias (Hg.) (2004): *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Bielefeld: Aisthesis.

- MEURER, Ulrich (2007): *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. München: Fink.
- NIERAAD, Jürgen (1994): *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*. Lüneburg: Zu Klampen.
- RICŒUR, Paul (1991): *Zeit und Erzählung*. Bd. 1: Die erzählte Zeit. München: Fink.
- SCHNELL, Ralf (2005): Sprache der Gewalt – Gewalt der Sprache. – In: Weninger, Robert (Hg.), *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945*. Tübingen: Stauffenburg.
- SEBALD, W. G. (2003): *Austerlitz*. Frankfurt/M.: Fischer.
- SONTAG, Susan (1995): *Über Fotografie*. Frankfurt/M.: Fischer.

