

# Zwischen den Bildern. W.G. Sebalds Gewebe der Erinnerung

Tanja Michalsky

Viele der Erzählungen von Winfried Georg Sebald kreisen um die Erinnerung jüdischer Schicksale, die der Autor in kompliziert gewebten Texturen von Dokumenten und Zeugenberichten Überlebender rekonstruiert, wobei er den Prozess des Erinnerns im Erzählen stets gegenwärtig hält.<sup>1</sup> Zugespitzt kann man sagen, dass seine übergeordneten Themen die Medialität und die Fiktionalität des Erinnerns sind.

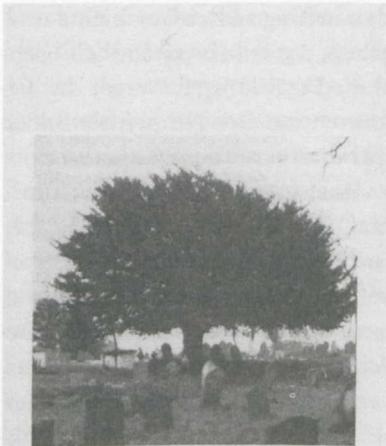
Durch seine spezifische Art der intermedialen Annäherung an die Vergangenheit unterstreicht Sebald die Notwendigkeit, sich verschiedener Prätexte sowie historischer Aufnahmen (seien es Gemälde, private Aufzeichnungen oder Fotos) bedienen zu müssen, um sich mit deren Hilfe der authentischen Vergangenheit der Verstorbenen zu nähern, die man dennoch nie erreichen kann.<sup>2</sup> Sein Modus der fiktionalen Dokumentation, die sich eines ständig interpretierenden Erzählers in der ersten Person bedient, markiert ganz bewusst die Fiktionalität und Konstruiertheit jeden Erinnerns und bietet so den scheinbar einzigen Ausweg aus dem Dilemma einer ebenso notwendigen wie uneinholbaren Erinnerung sowohl von Traumatisierten wie von Nachgeborenen.<sup>3</sup>

Vor allem in der angloamerikanischen Literaturwissenschaft, die sich verstärkt mit der Shoah auseinandergesetzt hat,<sup>4</sup> gilt Sebald als der exponierteste Vertreter der von Marianne Hirsch sogenannten *postmemory* – also einer Erinnerung der zweiten Generation, die das Überleben des kulturellen Gedächtnisses an den Holocaust über neue, subjektive Vermittlungsstrukturen zu gewährleisten sucht.<sup>5</sup> Dass das intermediale Zusammenwirken

von Text und Bild fast alle Sebald'schen Werke auszeichnet – wobei der Fotografie mit ihrer Qualität, Vergangenes zu zeigen und zugleich dessen Verlust zu offenbaren, eine besondere Rolle zukommt –, hat die literaturwissenschaftliche Forschung längst in Rekurs auf Walter Benjamin, Roland Barthes und Susan Sontag anschaulich herausgearbeitet.<sup>6</sup>

So ist das Titelfoto von *Austerlitz*, über dessen Bedeutung man gemeinsam mit dem Protagonisten erst auf Seite 266 aufgeklärt wird, ein Kinderfoto von Austerlitz selbst, auf dem er, der im Ausland unter falschem Namen aufgewachsene deutsche Jude, in einem Karnevalskostüm aufgenommen wurde.<sup>7</sup> Die narrative Wendung besteht darin, dass der vom frühen Exil Traumatisierte sich selbst und den historischen Kontext nicht darauf erkennen konnte, weil ihm die eigene Geschichte fehlte, die eben auch das Foto nicht preisgibt. Es besticht vielmehr durch die merkwürdige Präsenz des kleinen Kostümierten, der auf dem Feld völlig verloren erscheint, wodurch es, wenn man den Kontext erst einmal kennt, wie eine besonders gelungene Visualisierung des Romanmotivs erscheint. Bereits das Titelbild transportiert somit die für Sebald typische Interaktion von Bild und Text, die sich allerdings erst sukzessiv entfaltet.

Übereinkunft besteht heute darin, dass Sebald die Fotos als prädestiniertes Medium der Erinnerung mit Authentizitätsversprechen einsetzt, um eben dieses Versprechen als Fiktion zu entlarven und um die je neue und aktive Rekonstruktion der Vergangenheit in den Vordergrund zu stellen.<sup>8</sup> Obgleich Sebald neben anderen visuellen Medien immens viele Fotografien verwendet hat, hat die literaturwissenschaftliche Forschung sich lange auf die Feststellung beschränkt, dass vor allem der prekäre Realitätsbezug dieses Mediums und die negative Eigenschaft der Fotos, das Vergessen



Ende September 1970, kurz vor Antritt meiner Stellung in der ostenglischen Stadt Norwich, fuhr ich mit Clara auf Wohnungssuche nach Hingham hinaus. Über Felder, an Hecken entlang, unter ausladenden Eichen hindurch, vorbei an einigen zerstreuten Ansiedlungen, geht

7

an das eigentliche Geschehen eher zu beschleunigen, das Hauptmotiv zu ihrer Verwendung war, dass wir also etwa im Blick auf das Foto von Austerlitz in erster Linie die Trauer um den längst Verstorbenen und das Nicht-Einholbare seiner Existenz erfahren sollen, so wie wir nie hinter die nachkolorierte Oberfläche werden sehen können. Nur langsam rücken auch die Bilder selbst stärker in den Fokus, deren Gestalt, Auswahl, Anordnung und Funktion jedoch noch kaum systematisch untersucht wurden.<sup>9</sup>

Am Beispiel des Buches *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (1992) soll im Folgenden gezeigt werden, dass die Bilder integraler Bestandteil des Werkes sind, das sich (auch im übertragenen Sinn) nicht auf einen Text reduzieren lässt, dass Sebald nicht nur als Schriftsteller, sondern in gewisser Hinsicht auch als konzeptueller Künstler arbeitet, der durch seinen eigenwilligen Umgang mit Fotos ein spezifisches Register der Erinnerung aufruft, das auf das kollektive Bildgedächtnis der Leser zurückgreift.<sup>10</sup>

### Der Rahmen

In den *Ausgewanderten* nähert Sebald sich mit einem ihm selbst biographisch nahestehenden Erzähler auf elliptischen Bahnen den Lebensläufen von Emigranten, die aus ganz unterschiedlichen Gründen Deutschland im Laufe des 20. Jahrhunderts verlassen haben und im Exil an der Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit verzweifelt sind. Strukturbildend ist jenes Gewebe, das zwischen den abgebildeten und den sprachlich evozierten Bildern geschaffen wird, eine kunstvoller Stoff, der sich der besonderen Form von Sebalds Intermedialität verdankt und der seinerseits Erinnerung als unhintergebares, ebenso subjektives wie kollektives Imaginarium abbildet.<sup>11</sup> Allen Bildern des Bandes ist nämlich gemein, dass sie

1 W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a. M. 1992.

trotz aller Authentifizierungsprobleme dazu beitragen, der Geschichte und ihrer Aktualisierung auch Gesichter zu geben, die selbstverständlich ebenso individuell sind wie die Schicksale und die Erzählungen. Gerade das Besondere, das sich in den nichtsdestotrotz konventionellen Formen der Bilder niedergeschlagen hat, bietet das Material für die Textur der Erinnerung.

Die erste Erzählung beginnt sofort und programmatisch mit einem Foto. [Abb. 1] Der Text nimmt darauf nicht direkt, sondern lediglich metonymisch Bezug, wenn einige Zeilen nach dem abgedruckten Foto von ausladenden Eichen, einem Rasenfriedhof und – bereits auf der nächsten Seite – ineinandergewachsenem Gebüsch und weiteren landschaftlichen Details die Rede ist, die sich dem Leser lediglich sukzessiv darbieten (8).<sup>12</sup> Keine der Aussagen bezieht sich direkt auf das, was die Leser bzw. Betrachter auf diesem Foto sehen, aber dennoch ist das Eingangsbild eine visuelle Einführung in das Thema. Wie viele andere Bilder im Text begleitet es die Rezeption der Erzählung nicht nur, auch illustriert es sie nicht einfach, sondern es steuert sie.

Schon das Thema des Friedhofsbildes ist qua Sujet die Erinnerung an die Toten, um die es in allen vier Erzählungen gehen wird. Der Referent des Bildes – ein beliebiger Friedhof in Norwich – reicht hin, um diesen Bezug herzustellen. Das Sebald'sche an diesem Foto aber ist – abgesehen von seiner Einbindung in einen Text – die besondere Qualität, seinen Referenten (den Friedhof) zu zeigen und ihn zugleich durch den ausladenden Baum als einen bereits historisch gewordenen, von der Natur überwucherten zu zeigen. Vor allem jedoch ist das Foto als das eines Amateurs gekennzeichnet, dem es allein um das Einfangen seines Bildgegenstandes ging. Nicht nur die schlechte Wiedergabequalität auf dem Papier eines Taschenbuchs erweckt diesen Eindruck.<sup>13</sup> Es ist vielmehr die unartifizielle und ad hoc gewählte Rahmung der Baumkrone, die den Ausschnitt vorgegeben hat, dergestalt dass die Äste, die vom rechten Rand hereinragen, eher als Indiz der authentischen Aufnahme wahrgenommen werden denn als Störung des Sujets. Gerade die Konzentration auf den Baum ist es aber auch, die den Friedhof eher beiläufig erscheinen lässt und die damit das Thema des Buches – wiederum auf Umwegen – zur Erscheinung bringt – das Problem nämlich, dass Erinnerung und die zu Erinnernden zwar ihren Platz in unserer Welt haben, dass sie darin aber zugleich übersehen werden, sobald sie in eine neue Ordnung (die des Fotografen in diesem Fall) gebracht werden.<sup>14</sup>

Erinnerung braucht Zeichen – noch dringender allerdings benötigt sie Subjekte, die die Erinnerung vollziehen – und dieser Prozess des Erinnerns (als These nach Sebald nochmals formuliert) ist eine Konstruktion, bei der auch die visuelle Imagination eine eminent wichtige Rolle spielt. In diesem Fall, dem Foto eines Friedhofs, geht es nicht um das Erinnern einer bestimmten Person, aber wie bei jedem Foto ist ihm der Akt des Festhaltens eines bestimmten Blickes eingeschrieben – und so beginnt das Buch visuell wie sprachlich mit der Perspektive des Erzählers, von dem wir als gutmütige Leser annehmen können, dass er das Foto gemacht hat. – Ob dem tatsächlich

so ist, ob also Sebald respektive der Erzähler dieses Bild gemacht hat, wird allerdings nirgends belegt, sondern es gehört vielmehr zur Strategie des Autors, den realen Referenten des Bildes im Text nur anzudeuten, jegliche Authentifizierung aber zu vermeiden. Das der Fotografie inhärente Problem, auf etwas Partikulares zu verweisen, dessen Zeit, Ort und Bedeutung ohne Kontext nicht zu eruieren sind, wurde bereits angesprochen. Für den Beginn des Buches ist zunächst jedoch relevant, dass ein Amateurfoto unbekannter Herkunft das Thema alludiert, über das es bei genauerem Hinsehen keinerlei weitere Auskunft bietet, und dass es damit die Betrachter gerade in seiner rührend ästhetisierten Insuffizienz auf die subjektive Rahmung der Erzählung hinweist.

Bezeichnenderweise endet das Buch – geradezu als Gegenstück zur Kennzeichnung der im Friedhof institutionalisierten und im ersten Foto namenlos bleibenden Erinnerung – mit der Beschreibung eines Fotos von toten Mädchen, das Sebald, wie er selbst ausführt, in einer Frankfurter Ausstellung des Jüdischen Museums über das Ghetto in Lodz gesehen hat:<sup>15</sup>

»Hinter einem lotrechten Webrahmen sitzen drei junge, vielleicht zwanzigjährige Frauen. Der Teppich, an dem sie knüpfen, hat ein unregelmäßig geometrisches Muster, das mich auch in seinen Farben erinnert an das Muster unseres Wohnzimmersofas zu Hause. Wer die jungen Frauen sind, das weiß ich nicht. Wegen des Gegenlichts, das einfällt durch das Fenster im Hintergrund, kann ich ihre Augen genau nicht erkennen, aber ich spüre, daß sie alle drei herschauen zu mir, denn ich stehe ja an der Stelle, an der Genewein, der Rechnungsführer, mit seinem Fotoapparat gestanden hat. Die mittlere der drei jungen Frauen hat hellblondes Haar und gleicht irgendwie einer Braut. Die Weberin zu ihrer Linken hält den Kopf ein wenig seitwärts geneigt, während die auf der rechten Seite so unverwandt und unerbittlich mich ansieht, daß ich es nicht lange auszuhalten vermag. Ich überlege, wie die drei wohl heißen haben – Roza, Luisa und Lea; oder Nona, Decuma und Morta, die Töchter der Nacht, mit Spindeln, Faden und Schere.« (355)

Gerade weil das Foto nicht abgebildet wird, das Genre solcher Fotos aus den 1940er Jahren den Lesern aber vor Augen steht, kann Sebald/der Erzähler ein Foto mithilfe des kulturellen Gedächtnisses evozieren und sich zugleich ganz explizit an die Stelle des Fotografen stellen.<sup>16</sup>

Auf besonders kunstvolle Weise sind in dieser Ekphrasis wiederum die Grenzen und Möglichkeiten der Erinnerung an Unbekannte das Thema: Am Anfang steht der subjektive Aufhänger des Interpreten, nämlich die Analogie zu einem Muster in der eigenen Erinnerung, das getrost im metaphorischen Sinn auch als das Muster seiner Aneignung verstanden werden darf. Das eigene Nicht-Wissen wird thematisiert und führt seinerseits



2 Weberinnen in Lodz  
(Diapositiv von  
Walter Genewein)

dazu, den Dialog dennoch zu versuchen, also genau das zu tun, was Sebalds Texte generell anregen wollen. Die fotografierten Mädchen bleiben trotz des Textes anonym, aber durch den Dialogversuch und insbesondere die Namensgebung bekommen sie ein imaginäres Leben. Dass Sebald für sein Schlussbild ausgerechnet ein Foto von Weberinnen aus dem zahlreich bebilderten Frankfurter Katalog ausgesucht hat, ist aus literaturtheoretischer Perspektive unschwer damit zu erklären, dass der Text schon seit der mittelalterlichen Dichtungstheorie mit dem Gewebe gleichgesetzt wurde.<sup>17</sup> Indem er ihnen auch noch die Namen der drei Schicksalsgöttinnen, Nona, Decuma und Morta, gibt, wird der überhöhende Akt der Bildbeschreibung deutlich markiert. Dass seine Beschreibung dabei auf einem tatsächlich existierenden Foto beruht, tut dem keinen Abbruch, sondern verdeutlicht erst recht die Aneignung von Bildern, die die Erinnerung leitet.

Mit den relativ genauen Angaben Sebalds war es keine schwierige Aufgabe, das der Beschreibung zugrundeliegende Foto zu recherchieren.<sup>18</sup> [Abb. 2] Der Abgleich von Bildvorlage und Text ließe eine Vielzahl von Abweichungsbeobachtungen zu, die schon darin begründet liegen, dass ein Bild per se nicht erschöpfend in Worte gefasst werden kann. Dies ist ja gerade eine Qualität von Bildern, die Sebald dazu gebracht hat, sie anstelle von Schrift zur Evokation des unsagbar Verlorenen einzubinden.

Zum Verständnis der Sebald'schen Webtechnik ist es jedoch von größerer Relevanz, dass seine Art der Verknüpfung von sprachlichen Beschreibungen, Dokumenten und Bildern bei Lesern und offensichtlich auch bei Forschern den Impuls auslöst, nach dem ›Original‹ zu suchen. Und tatsächlich ermöglicht die Kenntnis der Bildvorlage, den Prozess der Versprachlichung besser zu verstehen. Mit seiner Art der fiktionalen Dokumentation gelingt es Sebald, die Annahme der Existenz eines Originals zu insinuieren, von dem die Leser dennoch wissen, dass auch dieses vom Erzähler beschriebene Foto nur eine Version der Vergangenheit wiedergibt – und zwar hier den Blick des Rechnungsführers Genewein auf die Produktionsstätten des Ghettos.

Bei erneuter Lektüre von Sebalds Schlusspassage im Angesicht des Bildes fällt zunächst auf, wie nah Sebald am Bild bleibt, wie sehr er es tatsächlich als Dokument verwendet, auch wenn er beispielsweise das etwas weiter hinten sitzende Mädchen zugunsten der Dreizahl ausschließt. Es ist die Mischung aus formalen, distanzierten Beobachtungen, subjektiven Assoziationen und Reflexionen über die Rolle des Betrachters sowie das Weiter-spinnen eigener Gedanken, die die Rezeption von Fotografie sehr genau beschreibt. Während der »lotrechte Webrahmen« die Oberfläche des Bildes und seine Rahmung thematisiert, wobei die Schrägstellung dieses Rahmens zum Beispiel verschwiegen wird, werden die Personen zu Kommunikationspartnerinnen – auch wenn diese Kommunikation eine rein fiktive ist, weil ihr Adressat gewechselt hat. Will man den relativen Ortsangaben folgen, stellt man fest, dass Sebald von der mittleren Person aus deren linke und rechte Nachbarin beschreibt. Dahinter steckt der Kunstgriff, die innerbildliche Perspektive zu wählen und quasi die Bildgrenze zu überschreiten. Genau dieser Impuls ist es, der sich im Anblick von historischen Fotografien häufig einstellt. Die Unerreichbarkeit des abgelichteten Moments und der damals präsenten Personen sind nämlich ebenso greifbar wie das Wissen darum, dass es genauso gewesen ist und dass diese Frauen sich an den damaligen Fotografen gewandt haben, aus dessen Perspektive man ihnen scheinbar begegnen kann. In der Terminologie von Roland Barthes sind es das *studium* und das *punctum*, also Beobachtung und Affizierung, die sich im Anblick von Fotografien in die Quere kommen. Genau dies exemplifiziert die Ekphrasis des im Text nicht abgebildeten Fotos. Sebald, der Roland Barthes selbst als Gewährsmann genannt hat,<sup>19</sup> macht sich die Janusköpfigkeit der Fotografie in ihrer sprachlichen Umsetzung zunutze, indem er auf ihr *punctum*, also ihre affizierende und scheinbar wahre Geschichte, setzt, nur um die Verantwortung um die Erinnerung letztlich an die Interpreten zu übergeben.<sup>20</sup>

Anfang und Ende des Buches – ein zeitgenössisches Amateur-Foto und die aktuelle, in einem Text verdichtete Rezeption eines historischen



Im Januar 1984 erreichte mich aus S. die Nachricht, Paul Bereyter, bei dem ich in der Volksschule gewesen war, habe am Abend des 30. Dezember, also eine Woche nach seinem 74. Geburtstag, seinem Leben ein Ende gemacht, indem er sich, eine kleine Strecke außerhalb von S., dort, wo die Bahnlinie in einem Bogen aus dem kleinen Weidengehölz herausführt und das offene Feld gewinnt, vor den Zug legte. Der mit den Worten *Trauer um einen beliebten Mitbürger* überschriebene Nachruf im Anzeigebblatt, der mir zugleich geschickt worden war, nahm

41

3 W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a. M. 1992.

Fotos–bilden erzähltechnisch wie theoretisch den Rahmen für Sebalds Technik, Erinnerung intermedial zu thematisieren, zu hinterfragen und letztlich eben doch zu praktizieren, indem er sie in die subjektive Imagination der LeserInnen entlässt.

Wie die je aktuell aufzurufende Erinnerung, um die es Sebald zu tun ist, visuell konkret ins Werk gesetzt wird, soll nun anhand der ganz unterschiedlich bebilderten Geschichten von Paul Bereyter und Ambros Adelwarth gezeigt werden.

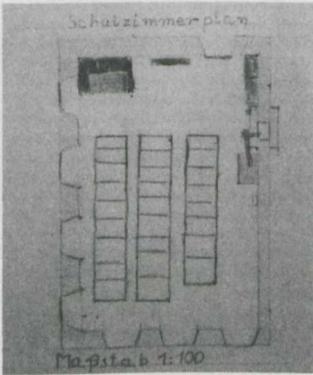
### **Paul Bereyter–ein »systematisiertes Verhängnis«**

Paul Bereyter, ein Volksschullehrer des Erzählers, musste als »Dreiviertelarier« nach seinem Einsatz an der Front seinen Beruf aufgeben und das Land verlassen, kehrte aber nach dem Krieg mehrfach in seinen Heimatort S. zurück und legte sich schließlich in dessen Nähe »vor den Zug« (41). Das Motiv der Bahn, das aufgrund der Deportationen eng mit der Judenvernichtung verbunden ist, zieht sich durch die gesamte Geschichte, im Rückblick wird die Erwähnung eines Onkels, dass Paul »im Eisenbahnwesen sein Verhängnis sozusagen systematisiert vorgefunden hatte« (92), zum Motto seiner Lebensgeschichte, die durch das Nebeneinander von Faszination und Ausstoßung von Nazi-Deutschland geprägt ist. Der Erzähler nähert sich der Person wie üblich durch Zeugenberichte, ein Fotoalbum und in diesem Fall auch durch seine eigenen Kindheitserinnerungen.

Visuell eingeführt wird aus der Perspektive des Selbstmörders, [Abb. 3] dessen Kopf sich, vertreten durch die Kamera, auf den Gleisen befindet, die sich in einsamem Gelände durch die Natur schlängeln– und der Text hebt mit dem Bericht der vollendeten Tat, nämlich von der »Trauer

schaufen, trotz des inzwischen vergangenen Vierteljahrhunderts sogleich wiedererkannt. In der Cafeteria erzählten wir uns dann unsere Geschichten und unterhielten uns lang auch über den Paul, von dem es dem Fritz vor allem in Erinnerung geblieben war, daß er ihn nicht ein einziges Mal etwas essen gesehen hat.

In unserem Klassenzimmer, dessen Plan wir maßstabsgetreu in unsere Schulhefte einzeichnen mußten, standen in drei Reihen 26 an



50

um einen beliebten Mitbürger« (41), als zynisches Zitat aus dem Anzeigenblatt des Dorfes an – einer Nachricht, die den Erzähler auf den Weg des Verstorbenen bringt.<sup>21</sup>

4 W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a.M. 1992.

Erst einige Seiten später folgt eine Kinderzeichnung des Erzählers, [Abb. 4] die einen unbeholfen entworfenen Grundriss des Klassenzimmers zeigt, die den gemeinsamen Ort von Protagonist und Erzähler also auf ebenso abstrakte wie rührende Weise vergegenwärtigt. Auch das nächste Foto ist ein Erinnerungsstück des Erzählers, der im Kontext dieser Fotografie von den ebenso angenehmen wie lehrreichen Ausflügen mit Bereyter berichtet. Ganz offensichtlich wurde es erst für die hiesige Abbildung vignettiert, so dass zahlreiche Köpfe unverfroren abgeschnitten wurden und die beliebte historische Rahmung nun umso markanter in Erscheinung tritt.

Erst die folgenden Fotografien stammen aus einem Fotoalbum, das eine Vertraute des Verstorbenen, Mme. Landau, verwahrt hat, so wie es viele Zeuginnen der Sebald'schen Protagonisten getan haben. Ihr sind ebenfalls die Informationen zu den Abbildungen zu verdanken. Wir sehen Bereyter (69), allerdings noch ohne zu wissen, wer er ist bzw. wie er aussieht, im Lehrerseminar Lauingen. »Lehrerabrichtungsanstalt Lauingen« soll der Protagonist geschrieben haben, was uns Lesern allerdings nur berichtet, aber nicht gezeigt wird; und gleich auf der nächsten Doppelseite (70f.) folgen die guten Jahre: links das Klassenzimmer, dessen Grundriss wir schon kennen und den wir infolgedessen auch zu verifizieren suchen, und rechts Bereyters Freundin Helen Hollaender, zunächst allein posierend, dann (gemäß dem Thema Liebesglück) wie in einem Filmstreifen in drei Feldern gemeinsam mit Paul. Eine Seite später (72) folgt die Nachricht von der Entlassung Bereyters aus dem Schuldienst, und das Foto [Abb. 5] kommentiert der

frist aus dem Glück ins Unglück verstoßene Paul abgebildet ist als ein zum Erschrecken magerer, fast auf dem Punkt der körperlichen Ver-



flüchtigung sich befindender Mensch. Was aus der Helen Hollaender geworden sei, darüber konnte Mme. Landau mir keine genauere Auskunft geben. Der Paul, sagte sie, habe sich hierzu beharrlich ausgeschwiegen, möglicherweise weil er, wie sie vermute, von der Vorstellung geplagt wurde, ihr gegenüber versagt und sie im Stich gelassen zu haben. Nach dem, was sie selbst habe in Erfahrung bringen können, bestünde aber wenig Zweifel daran, daß sie zusammen mit ihrer Mutter deportiert worden sei in einem dieser meist noch vor dem Morgenrauen von den Wiener Bahnhöfen abgehenden Sonderzüge, wahrscheinlich zunächst nach Theresienstadt.

73

5 W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a. M. 1992.

Erzähler so: »Wie wenig wohl er sich zu jener Zeit befunden haben muß, zeigt eine kleine Sonntagsnachmittagsfotografie, auf der links außen innerhalb der von Monatsfrist aus dem Glück ins Unglück verstoßene Paul abgebildet ist als ein zum Erschrecken magerer, fast auf dem Punkt der körperlichen Verflüchtigung sich befindender Mensch.« (72f.)

Ungewöhnlich ist sodann, wie wir Bereyter in einzelnen Fotos zu sehen bekommen, die ihn, laut Kommentar, an der Front zeigen: [Abb. 6] aus dem Auto herausblickend mit Helm (82) und dann mit nacktem Oberkörper heldenhaft in die Ferne schauend und mit der erratischen Bildunterschrift »zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt—aber von wo?« (83). Für das Gewicht, das Sebald der neuen, von ihm vorgenommenen Verbindung von Text und Foto verleiht, ist bezeichnend, dass die »Bildunterschrift« sich tatsächlich unter dem Bild befindet, allerdings in der Type des übrigen Textes—und gedruckt wie ein Kolophon. So transportiert die Form die Amalgamierung von Handschrift und Buchdruck—und wir werden aufgrund des erstaunlichen Textes angeregt, die abgedruckte Reflexion in die Verantwortung des Erzählers zu legen.

Die drei letzten Abbildungen dieser Erzählung (86, 87, 91) sind Auszüge aus Bereyters teils in Stenoschrift abgefassten Notizbüchern, in denen wir von seinem Interesse an Selbstmorden in der Literaturgeschichte erfahren sowie anschließend von einer erneuten Kinderzeichnung, [Abb. 7] die dem Text nach zu urteilen wieder vom Erzähler stammen könnte, der sie einem Tafelbild Bereyters nachempfunden hat. Und hier sind wir wieder bei den Bahngleisen, die das erste Foto aufrufen und in ihrer kindlichen Wiedergabe der Gleisanlage samt Hüttenwerk nur umso unangenehmer den naiven Blick auf eine unauslöschbare Vergangenheit zeigen. »So ist

Sechs Jahre diente er, wenn das so gesagt werden kann, bei der motorisierten Artillerie und wechselte zwischen den verschiedensten Standorten in der großdeutschen Heimat und den bald zahlreichen besetzten Ländern hin und her, war in Polen, Belgien, Frankreich, auf dem Balkan, in Rußland und am Mittelmeer und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält. Die Jahreszahlen und -zeiten wechselten, auf einen wallonischen Herbst folgte ein endloser weißer Winter in der Nähe von Ber-



dituschew, ein Frühjahr im Departement Haute-Saône, ein Sommer an der dalmatinischen Küste oder in Rumänien, immer jedenfalls war man, wie der Paul unter diese Fotografie geschrieben hat,

82



zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt —  
aber von wo?

und wurde Tag für Tag und Stunde um Stunde, mit jedem Pulschlag, unbegreiflicher, eigenschaftloser und abstrakter.

Die Rückkehr Pauls nach Deutschland im Jahr 1939 war, wie seine Rückkehr nach S. bei Kriegsende und sein Wiederaufnehmen des Lehrerberufs ebendort, wo man ihm zuvor die Türe gewiesen hatte, eine Aberration, sagte Mme. Landau. Ich verstehe natürlich, setzte sie hinzu, weshalb es ihn wieder in die Schule gezogen hat. Er ist einfach zum Unterrichten von Kindern geboren gewesen — ein echter Melammed, der, wie Sie selber mir geschildert haben, aus einem Nichts heraus die schönsten Schulstunden halten konnte. Und als ein guter Lehrer wird er außerdem geglaubt haben, daß man unter diese ungluten zwölf Jahre einfach

83

es seit dem 4. 10. 1949«, vermerkt die Beischrift (91) — und inkorporiert durch diesen Terminus sowohl das, was dort zuvor geschehen ist, als auch dessen Überlagerung.

Was leisten diese Bilder und welchen Realitätsbezug haben sie innerhalb einer Geschichte, die die Rekonstruktion einer Vita schildert?

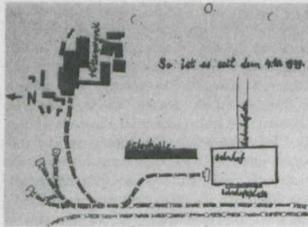
Die Rahmung stammt, wie beim gesamten Buch, vom Erzähler, einmal als offensichtlich nachgestellter Blick des Selbstmörders, einmal in der kindlichen Wiedergabe eines Schemas, das von der Besessenheit des Protagonisten und der Version des Bahnhofs aus dem Nachkriegsdeutschland zeugt. Abgesehen vom Einleitungsbild, den Schriftzeugnissen Bereyters und den Zeichnungen des Erzählers handelt es sich um Fotos aus Fotoalben, deren Benutzung durch Nachgeborene der Erzähler in dieser Episode folgendermaßen vorgibt:

»Einmal ums andere, vorwärts und rückwärts durchblättere ich dieses Album an jenem Nachmittag und habe es seither immer wieder von neuem durchblättert, weil es mir beim Betrachten der darin enthaltenen Bilder tatsächlich schien und nach wie vor scheint, als kehrten die Toten zurück oder als stünden wir im Begriff, einzugehen zu ihnen.« (68f.)

Tatsächlich sind auch die Leser genötigt, vor- und zurückzublättern, wollen sie den Fotos das entlocken, was der Text andeutet, nämlich die Rückkehr Paul Bereyters aus den durchgehend inszenierten Fotos. — Um ihn in der Schar seiner Mits Studenten in der »Lehrerabrichtungsanstalt« zu erkennen, müssen wir von den nachfolgenden Abbildungen ausgehen — und

6 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a. M. 1992.

weise zu einer Obsession geworden. Die in dem leeren Nordzimmer auf einem Brettertisch aufgebaute Märklinanlage steht mir heute noch vor Augen als das Sinn- und Abbild von Pauls deutschem Unglück. Mir fielen bei diesen Worten Mme. Landaus die Bahnhöfe, Gleisanlagen, Stellwerke, Güterhallen und Signale ein, die Paul so oft an die Tafel gemalt hatte



und die wir mit möglicher Genauigkeit in unsere Schulhefte übertragen mußten. Es sei eben, sagte ich zu Mme. Landau, als ich von diesen Eisenbahnstunden erzählte, letzten Endes schwer zu wissen, woran einer sterbe. Ja, sehr schwer ist das, sagte Mme. Landau, man weiß es wahrhaftig nicht. Die ganzen Jahre, die er hier in Yverdon verbrachte, hatte ich

91

7 W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a. M. 1992.

können ihn dann in dem kleinen Brillenträger unterhalb des linken Türflügels sehen. Die »kleine Sonntagsnachmittagsfotografie« (73) besticht beim zweiten Hinsehen weniger durch den mageren Paul als durch dessen Außen-seiterstellung in der wohl aufgereihten Gruppe – und die Frontfotos, deren Ort der Text als Niemandsland des Krieges markiert, machen die Oberfläche der harmlosen Inszenierung für die Daheimgebliebenen nur umso deutlicher.

Auch wenn die Bilder so im Text platziert sind, dass ein wechselseitiger Dialog entsteht und man als Leser die dort gegebenen Informationen zu verifizieren sucht, rekurrieren sie doch über das im Text Gesagte hinaus auf das in gleichartigen Fotoalben bewahrte Gedächtnis an die 30er und 40er Jahre. Vignette und Filmstreifenanordnung sowie die historischen Bildkommentare transportieren die kulturelle Rahmung der Ablichtungen. Über die oben bereits erwähnte Referenzfunktion der Fotos auf das »Es ist so gewesen«<sup>22</sup> hinaus bieten sie in ihrer Gesamtheit eine historische Folie, die von den Betrachtern durch das Einbringen eigener visueller Erinnerungen an Fotos erweitert wird. Gruppen- wie Einzelfotos zeigen eben auch die historisch geprägte Ordnung, innerhalb derer sich die Personen präsentieren – und gerade durch dieses Einordnen Bereyters in einen visuellen Rahmen, den die Leser/Betrachter mitbringen, vollzieht sich das, was Sebald ausdrückte, »als kehrten die Toten zurück oder stünden wir im Begriff, einzugehen zu ihnen« (69).

Nicht von ungefähr verwendet Sebald Kinderzeichnungen, die aus dem Schulunterricht zu stammen scheinen, um das Erlernen visueller Ordnungen *en passant* einzuführen. So unbeholfen sie sind, geben sie doch das kulturell kodierte Erfassen von Räumen und Orten wieder, welches den Fotografien nur durch die Perspektive des Objektivs einbeschrieben ist.<sup>23</sup>

Die Gesamtheit der Bilder in dieser Erzählung ist ebenso disparat, wie sie dennoch eine diffuse Vorstellung kreiert. Das Foto der Gleise und die sogenannte Sonntagsnachmittagsfotografie bieten völlig unterschiedliche Daten und Kommentare zur Biographie Bereyters. Während das eine die selbst gewählte Todesart aufruft, bietet das andere einen längst verlorenen Augenblick seines Lebens. Und auch wenn wir mit beiden Bildern Bereyter nicht wirklich näherkommen, stoßen sie gerade durch die Inkongruenzen und die ständige Präsenz ihrer fotografischen Ordnung den aktuellen Imaginationsprozess an. Schlaglichtartig beleuchten sie Bereyters Lebensraum und -ordnung und bieten so zumindest Einsichten in die Lebenswelt des Ausgewanderten. Auch wenn der Lebensgeschichte Bereyters die Worte »Manche Nebelflecken/löset kein Auge auf« (39) vorangestellt sind,<sup>24</sup> dient der gesamte Text dazu, metaphorisch gesprochen nicht allein den Nebel zu thematisieren, sondern zugleich zu insinuieren, dass hinter dem Nebel, den die verschiedenen Zeugnisse bieten, etwas ist, das es zu lichten gilt. Als Ganzes genommen und nur im Lesen und im vor- und zurückblätternen Betrachten der Bilder kreiert die Bild-Erzählung eine Vita, die ihre materiellen Komponenten in ihrer historischen und kulturellen Bedingtheit intermedial reflektiert offenlegt.<sup>25</sup>

### **Ambros Adelwarth – Gedächtnis und Erinnerung**

Ganz anders stellt sich die Welt des in die USA ausgewanderten Ambros Adelwarth dar. Die Erzählung beginnt diesmal nicht mit einem Foto, sondern mit dem Satz »Ich habe kaum eine eigene Erinnerung an meinen Großonkel Adelwarth« (97), der programmatisch darauf verweist, dass die Erinnerung aus dem eigenen Bewusstsein ausgelagert werden kann, da es ganz offensichtlich etwas gibt, das nicht die »eigene« Erinnerung ist. Der



Ganz rechts sitzt die Tante Theres. Die anderen Leute auf dem Kanapee kenne ich nicht, bis auf das kleine Kind mit der Brille. Das ist die Flossie, die nachmals Sekretärin in Tucson/Arizona geworden ist und mit über fünfzig noch das Bauchtanzen gelernt hat. Das Ölgemälde an der Wand stellt unseren Heimatort W. dar. Es gilt inzwischen, soviel ich herauszufinden vermochte, als verschollen. Nicht einmal der Onkel Kasimir, der es als ein Abschiedsgeschenk der Eltern zusammengerollt in einer Pappdeckelrolle mit nach New York gebracht hat, weiß, wo es hingekommen sein kann.

Vom Flughafen Newark aus bin ich also an jenem zweiten Januar, es war ein licht- und trostloser Tag, auf dem New Jersey Turnpike

104

8 W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a. M. 1992.

Erzähler nähert sich seiner Figur folglich über Zeugnisse der gemeinsamen Verwandten, die mitsamt ihren Fotos ganz dem Klischee der deutschen Auswanderer vor dem Ersten Weltkrieg entsprechen. Dem ersten abgedruckten Foto der Familie, [Abb. 8] das angeblich 1939 in der Bronx gemacht wurde (104), ist passenderweise ein gemaltes Heimatbild inkorporiert,<sup>26</sup> das seinerseits die Erinnerungsfunktion von Bildern unterstreicht. Später folgt eine historische Aufnahme der Brooklyn Bridge (122), wie sie jedem Reiseführer über New York entnommen sein könnte, die jedoch von Sebald mit den Berichten der deutschen Ankömmlinge in der Lower East Side kombiniert wird. Diese Bilder repräsentieren die offizielle Version einer glücklichen Aus- bzw. Einwanderung.

Ambros, der Großonkel, aber fiel aus der Reihe. Er ging nach einem mondänen Leben an der Seite seines wohlhabenden, gleichgeschlechtlichen Partners, Cosmo Solomon, dessen Tod er nicht überwinden konnte, freiwillig in eine Nervenklinik, wo ihm sein allzu gutes Gedächtnis mit Hilfe von Elektroschocks so gründlich ausgetrieben wurde, dass er daran starb. Der Gang der 120 Seiten langen Erzählung ist zu kompliziert und von zu vielen Nebensträngen weiterer Verwandter durchbrochen, als dass er hier ganz wiedergegeben werden könnte. Ich werde mich darauf beschränken, anhand von wenigen Bildern die Struktur der sukzessiven und verschachtelten Imagination aufzuzeigen:

Auf mehreren Reisen zu den Zeugen vollzieht der Erzähler die Odyssee des Protagonisten nach. Diese Rahmenerzählung findet ihren visuellen Ausdruck in einem für Sebald so typisch unscharfen und im Gegenlicht aufgenommenen Foto des Erzählers, [Abb. 9] das angeblich von seinem

seinem großkarierten Überzieher heraus und machte diese Aufnahme, von der er mir zwei



Jahre später, wahrscheinlich, als der Film endlich voll war, einen Abzug schickte zusammen mit seiner goldenen Taschenuhr.

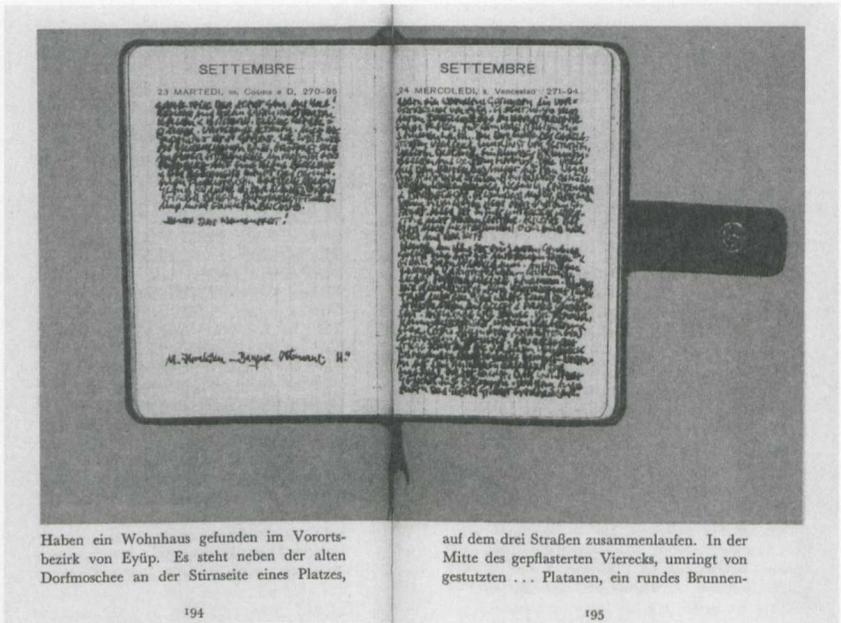
Die Tante Fini saß in ihrem Lehnstuhl in dem dunklen Wohnzimmer, als ich am Abend wieder eintrat bei ihr. Nur der Widerschein der Straßenbeleuchtung lag auf ihrem Gesicht. Das Reißen hat nachgelassen, sagte sie, die Schmerzen sind fast vergangen. Ich habe zuerst geglaubt, daß ich mir die Besserung bloß einbilde, so langsam hat sie sich ausgebreitet. Und wie ich wirklich die Schmerzen kaum mehr spürte, habe ich gedacht, wenn du dich jetzt rührst, fängt es wieder an. Darum bin ich einfach sitzen geblieben. Ich sitze hier schon den ganzen Nachmittag. Ob ich zwischenhinein geschlafen habe, weiß ich nicht. Ich glaube, ich bin die meiste Zeit in Gedanken gewesen.

130

Onkel Kasimir angefertigt wurde. Der eigentlich ja fiktive Erzähler, in dem wir hier einmal mehr Sebald selbst vermuten sollen, bleibt im Dunkeln, obgleich er die treibende Kraft ist – und das von der Fotografie entfachte Spiel ist erneut eines des unmöglichen Dialogs zwischen dem Schreibenden und seinem Informationsgeber, an dessen Stelle wir uns als Betrachter befinden. – Dass die Vita des Ambros als Odyssee zu begreifen ist – und somit auch vor mythologischer Folie verhandelt wird –, verdeutlicht der Umstand, dass er sich im amerikanischen Ithaca, also der Heimat des Odysseus, niedergelassen hatte. Auf dem Billet, das Ambros seiner Schwester hinterlassen hat (150), verweist das Medium selbst auf den gehobenen Status des Schreibenden, und durch den handschriftlich verfassten Text »Have gone to Ithaca« wird zugleich dessen An- und Abwesenheit impliziert.

Die hauptsächliche Informationsquelle zu Ambros ist aber Tante Fini, die sich nicht nur im Besitz des obligaten Fotoalbums befindet, sondern auch in einer von Ambros benutzten Agenda, die in den fotografischen Wiedergaben [Abb. 10] sowohl als Zeugnis der handschriftlichen Notizen als auch in ihrer materiellen Dinglichkeit inszeniert wird (187, 194f., 200f.).<sup>27</sup> Es ist bezeichnend, dass zugunsten der großformatigen Abbildung nicht nur die Doppelseite gewählt wurde (194f.), sondern dass die zum Verschließen dienende Lasche der Agenda eine Sprengung des Satzspiegels herausfordert – seine materielle Eigengesetzlichkeit also über jene des Buches obsiegt. Wir begegnen hier einer potenzierten Intermedialität – scheinen doch die Agenda von Ambros und das Buch von Sebald in einem Foto zu verschmelzen, dessen abgelichteter Bundsteg fast deckungsgleich zu jenem des Buches gebracht wird. Nur der am unteren Rand fortgeführte Text ist es, der hier

9 W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a. M. 1992.



Haben ein Wohnhaus gefunden im Vorortsbezirk von Eyp. Es steht neben der alten Dorfmoschee an der Stirnseite eines Platzes,

194

auf dem drei Straßen zusammenlaufen. In der Mitte des gepflasterten Vierecks, umringt von gestutzten ... Platanen, ein rundes Brunnen-

195

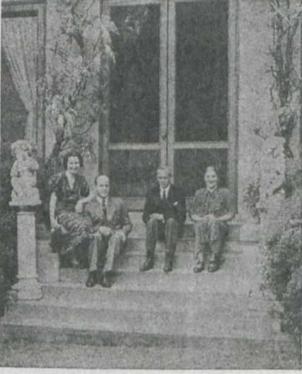
10 W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a.M. 1992.

das aktuelle Medium im Vordergrund belässt, wodurch die Verschmelzung ihren angemessenen Rahmen bekommt.<sup>28</sup>

Bei dem Blick auf ein weiteres Foto [Abb. 11] heißt es:

»Das hier, sagte sie, indem sie es aufgeschlagen mir herüberreichte, ist der Adelwarth-Onkel, so, wie er damals war. Links wie du siehst, bin ich mit dem Theo, und rechts neben dem Onkel sitzt seine Schwester Balbina, die gerade auf ihrem ersten Besuch in Amerika gewesen ist. Man schrieb Mai 1950.« (146f.)

Tante Fini gibt also, versehen mit der deiktischen Einleitung: »Das hier« – wobei die Geste des Hinweisens im Herüberreichen des Albums eingeschlossen ist –, die relevanten Informationen, die scheinbar hinter die Oberfläche des Fotos blicken lassen – und den Personen durch ihre Namensnennung eine andere Realität verleihen. Die Repräsentationsleistung der Fotografie wird von der Sprecherin thematisiert, die auf den Onkel, »wie er damals war«, verweist und dann auch noch die größere historische Dimension einführt, wenn sie formuliert: »Man schrieb Mai 1950.« Es ist eine Fotografie, hinter der noch die Posen von August Sanders Standesporträts durchscheinen, wobei allerdings der steife Ambros und die etwas zu deutlich das Kreuz durchdrückende Balbina sich in einer scheinbar unangenehmen Situation befinden, die ebenfalls im Kommentar von Fini widergespiegelt wird – Ambros war nun einmal so und Balbina war gerade zum ersten Mal in Amerika. Sebald gelingt es hier, das internalisierte Wissen um die Leistung der Fotografie in die einfache Sprache der Zeugin zu verlegen, die den historischen ebenso wie den individuellen



wie du siehst, bin ich mit dem Theo, und rechts neben dem Onkel sitzt seine Schwester Balbina, die gerade auf ihrem ersten Besuch in Amerika gewesen ist. Man schrieb Mai 1950. Ein paar Monate, nachdem diese Aufnahme gemacht wurde, starb die Margo Solomon an den Folgen der Bantischen Krankheit. Rock Point fiel einer Erbgemeinschaft zu und wurde mit sämtlichen Einrichtungsgegenständen und Ge-

147

Kontext der dargestellten Personen unhinterfragt mitreflektiert, indem sie die Posen interpretiert.

11 W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a. M. 1992.

Einen Großteil der Abbildungen in dieser Erzählung bilden allerdings Ansichten von Hotels (113, 142, 174, 175) und Spielsälen (132, 140), die wiederum aus dem alten Fotoalbum stammen oder aber vom Erzähler auf seinen Reisen gemacht wurden. Obgleich sie die Aufenthaltsorte des Paares zeigen, bieten sie in Gestalt von Postkarten immer nur die Fassaden und damit einen matten Abglanz dessen, was sich dahinter zugetragen haben mag. So wie der Erzähler auf seinen Reisen an diese Orte die Spuren seines Onkels nur im Traum aufnehmen kann, so vermitteln die Ansichten auch nur das für die Daheimgebliebenen angefertigte Traumbild der großen weiten Welt. Die historischen Postkarten, die das monumentale Ausmaß des Komforts für Weitgereiste vor Augen führen, stehen in deutlichem Gegensatz zu der modernen Gegenlichtaufnahme eines heruntergekommenen Strandhotels (174). Durch solches Einfügen von Fotos jüngerer Datums, die durch die vom Weitwinkelobjektiv verzerrten Linien wiederum als Amateuraufnahmen gekennzeichnet sind, macht Sebald sich erneut das fotografische Medium zunutze, um den eigenen Blick zu markieren und die Historizität von Bildern herauszustreichen.

Sowohl die alten als auch die neuen Bilder verweigern, ganz anders als im Fall von Paul Breyer, den Zugriff auf die Person Ambros in einem viel höheren Grade – und in metonymischer Verschiebung spiegeln sie somit das, was Tante Fini über dessen Geisteszustand aussagt:

»Da selbst die geringfügigsten der von ihm sehr langsam aus einer offenbar unauslotbaren Tiefe hervorgeholten Reminiszenzen von staunenswerter Genauigkeit waren, gelangte ich beim Zuhören

allmählich zu der Überzeugung, daß der Adelwarth-Onkel zwar ein untrügliches Gedächtnis besaß, aber kaum mehr eine mit diesem Gedächtnis ihn verbindende Erinnerungsfähigkeit.« (146)

So wie Ambros nämlich sein Gedächtnis behält, im Laufe seines Lebens aber die Erinnerung verliert, die er in seinem letzten Tagebucheintrag ohnehin nur noch als »eine Art von Dummheit« bezeichnet (215), so zeigen die Fotos auch in »staunenswerter Genauigkeit« die Orte seiner Lebensreise, eine sinnstiftende Erinnerung aber bieten sie nicht.

Es kommt meines Erachtens darauf an, die Differenz von Gedächtnis und Erinnerung, wie Sebald sie am Fall von Ambros Adelwarth mit Text und Bildern exemplifiziert, nicht im Sinne einer Verunmöglichung der Erinnerung zu verallgemeinern, sondern die Nuancen hervorzuheben, mit denen Sebald die Qualitäten spezifischer Fotografien einsetzt, um Daten in ihrer Perspektiviertheit zu zeigen, nur um sie dann – mit dieser Reflexion – doch in neue Netze von Erinnerungen einzuspannen. Diese Erinnerungen sind keine rein fiktionalen Angelegenheiten, so autoreferenziell gebrochen Sebald sie auch präsentiert. Sie sind vielmehr Teile der kulturellen und damit historischen Erinnerung, die zu einem oft unterschätzten Teil auf Bildern basiert, die sich in den Gedächtnissen Einzelner eingegraben haben und den Blick auf neue Bilder bestimmen.

Wenn wir den Protagonisten Ambros Adelwarth in dieser Geschichte nur selten zu Gesicht bekommen, so ist das eine Entscheidung des Autors, der seine Figur in größere Ferne rückt, weil er betonen will, dass sie sich auf mehrfache Weise den gesellschaftlichen Konventionen entzogen hat. Ambros Adelwarth liebte einen Mann, ist weit gereist und ist nie zur Familie zurückgekehrt. Woran genau er zerbrochen ist, bleibt offen, was aber bleibt, sind Bilder, die von der fremden Welt eines Mannes zeugen, der sich nicht einordnen ließ, sondern seinerseits neben erratischen Agenda-Einträgen nur Ansichten von fernen Orten und Menschen hinterließ, die den familiären Interpreten Sorgen bereiten. Dass all das fiktiv zu sein scheint, sollte man nicht als ein Statement dafür missinterpretieren, dass die Schicksale Verstorbener generell nicht zu erinnern oder zu rekonstruieren sind, sondern vielmehr so verstehen, dass Biographien notwendigerweise auf materiellen Zeugnissen beruhen, die von mehr oder weniger belastbaren Zeugen ausgesucht wurden. Ob oder wie gelungen eine solche Biographie im Sinne des Bezuges auf die Realität des gelebten Lebens ist, lässt sich ohnehin nicht beantworten. Viel wichtiger scheint aber, wie Sebald durch die Wahl der angeblichen Relikte aus dem Familiengedächtnis die Figur eines Reisenden erschafft, der sich hinter fernen Fassaden und in leeren Räumen versteckt hält.

Paul Breyer und Ambros Adelwarth haben deutliche Konturen, die unter anderem dadurch gezogen werden, dass die Bilder, die Sebald ihnen zuordnet, weit über ihre im Text insinuierte Referenz auf die Personen hinaus bei den Lesern eigene Register der Erinnerung aufrufen.

Erst zwischen den Bildern, widerspenstigen Einheiten des visuellen und materiell ausgelagerten Gedächtnisses, mit denen jeder etwas anderes verbindet, das dennoch nicht beliebig ist, entsteht sowohl die subjektive wie die kollektive Erinnerung.

Sebalds Einsatz der Fotografien ist dabei nicht allein als Vehikel der autoreferenziellen Narration zu verstehen. Man könnte das imaginäre Gebäude, das sie kreieren, auch als konzeptuelle Kunst begreifen.

### **Sebalds Bildkonstellationen im Kontext zeitgenössischer Kunst**

Sebald war in der Kunstgeschichte ebenso zuhause wie in der Literaturgeschichte. Das zeigen seine zahlreichen Verweise auf Werke der Malerei, die er seinen Texten in Abbildung, Allusion oder auch regelrechter Ekphrasis inkorporiert. Dieser Bezug zur älteren Kunst ist schon oft analysiert worden, erstaunlicherweise wurde jedoch noch kaum untersucht, in welchem Verhältnis sein intermediales Verfahren fiktionaler Erinnerung zur zeitgenössischen Kunst steht, die sich ebenfalls mit dem visuellen kulturellen Gedächtnis befasst hat.<sup>29</sup> Angesichts des breiten, seit den 1970er Jahren andauernden künstlerischen Diskurses, in dem die Erinnerung an die Opfer des Holocaust thematisiert und dekonstruiert wurde, macht es jedoch Sinn, Sebalds Amalgam aus Bild und Text im Kontext konzeptueller Kunst zu betrachten.<sup>30</sup>

Wenn Christian Boltanski etwa in *Sans Souci* (1991) Familienfotos und Porträts unbekannter Herkunft auf einer Museumswand zusammenstellt, dann thematisiert er Präsenz und Absenz der Dargestellten sowie den Umstand, dass ihre Bilder (in Verbindung mit dem Titel) aus einer Zeit vor dem Holocaust zu berichten scheinen, in der ihr Leben vielleicht noch sorglos war. Ganz ähnlich wie bei Sebald treten durch die Assemblage und den Kontext die Ordnung der Fotos selbst und ihre Bedeutung auseinander, dergestalt dass der Erinnerungsprozess durch die Verunklärung einer konkreten historischen Rekonstruktion umso deutlicher ins Bewusstsein tritt. Es sind naturgemäß ganz ähnliche Fotos, mit denen Boltanski auf das Leben anonymer, wahrscheinlich ausgelöschter jüdischer Familien verweist, über die er allerdings jede weitere Auskunft verweigert. Boltanskis Methode besteht in der Betonung der fotografischen Oberfläche, die, je nach Grad der Auflösung, das Individuum verschwinden lässt und nur seine materielle Spur festhält. Wenn Rudolf Herz hingegen Fotos aus der Dauer Ausstellung des Dachauer KZs ausstellt, die von Besuchern zerstört wurden (*Dachau, Museumsbilder*, 1996), so steht gerade die Macht der Bilder im Vordergrund, die auch im 20. Jahrhundert offensichtlich den Drang zur Mutilation der scheinbar in ihnen präsenten Personen auslöst. Bernhard Prinz spielt mit der Reinlichkeitsideologie der Nationalsozialisten sowie dem »Persilschein« der Entnazifizierung, wenn er unter dem Titel *Reine Wäsche* (1984/89) moderne Fotos von jungen, mit weißen Blusen uniformierten Frauen zeigt. Aus dieser Installation ist zu ersehen, wie den explizit modernen Fotos eine Bedeutung appliziert werden kann, die aus der Sprache der Fotos,

nicht aber aus der Referenz auf die dargestellten Personen erwächst. Und wenn schließlich Shimon Attie in *Sites Unseen* (1992–98) Fotos deportierter Juden auf die Wände der Wohnhäuser im Berliner Scheunenviertel projiziert, holt er die Bilder an den topographischen Ort des Geschehens zurück, um durch das »Hier ist es gewesen« der Erinnerung eine stärkere Präsenz zu verleihen.

So unterschiedlich diese hier exemplarisch benannten Positionen auch sind, können sie doch die zeitgenössische künstlerische Reflexion über die Rolle der Fotografie im hiesigen Kontext repräsentieren. Im musealen *white cube* oder im öffentlichen Raum angesiedelt stoßen diese Installationen ganz ähnliche Denkprozesse an wie Sebalds fiktive Lebensgeschichten. Strukturell vergleichbar ist das Hinterfragen der Fotografie bei der gleichzeitigen Nutzung ihrer Repräsentationsleistung, allerdings arbeiten die bildenden Künstler mit den Mitteln der Installation, während Sebald sprachlich einen Erzählraum erschafft, in dem die Fotos und andere Dokumente ihre Wirkung erst entfalten.

Stellt man die Erzählungen Sebalds in den Kontext der Bildenden Kunst, zeigt sich einerseits, dass sie auf einen etablierten künstlerischen Diskurs rekurrieren, in dem der Gebrauch von Fotos und Dokumenten gar nicht so außergewöhnlich ist, wie es innerhalb der Literaturproduktion schien. Andererseits werden im Vergleich auch die Besonderheiten einer mit Bild-Dokumenten durchsetzten Erzählung besser greifbar: Bei aller Dekonstruktion von Erinnerung sind Sebalds Geschichten nämlich darauf angelegt, durch das Dickicht von Fotos, Dokumenten und mündlichen Berichten hindurch im sprachlichen Kontinuum die Erinnerung an Individuen zu praktizieren. Durch den Fortgang der Erzählung hält der Autor (auf andere Weise als der Konzeptkünstler) die Fäden in der Hand, sodass sie trotz aller Irritationen Vorstellungen von Persönlichkeiten schaffen.

Will man Sebalds Vorgehen als einen Beitrag zur Theorie der Erinnerung fassen, so plädiert er einerseits für eine weitestgehende Aneignung des immer nur vermittelt zu fassenden individuellen Gedächtnisses, um an die Toten zu erinnern. Andererseits nutzt er die sorgsam platzierten handschriftlichen Dokumente und Fotos dazu, die ihnen eingeschriebenen historischen Ordnungen zu evozieren. Auf einer Metaebene geht Sebald gleichsam als Historiker vor, der die Struktur kollektiver Erinnerungen selbst zum Thema macht, indem er die unaufhörliche Verknüpfung von Bildern und Texten herausstreicht. Durch die Ästhetik seiner bildsprachlichen Installationen im narrativen Raum stiftet er eine Form der Erinnerung, die zwar das erinnernde Subjekt betont, es dabei aber nicht aus der medialen und historisch imprägnierten Materialität des Gedächtnisses entlässt. Das Gedächtnis speichert Bilder »von staunenswerter Genauigkeit«, die Erinnerung entsteht zwischen den Bildern.



## Endnoten

- 1 Die Literatur zu W.G. Sebald ist in den letzten Jahren sprunghaft angewachsen und kann hier nur mit den für das Argument relevanten Positionen erwähnt werden. Vgl. Anne Fuchs, *Die Schmerzesspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln 2004. Zum Problem der Authentizität und dem konkreten Umgang mit einigen historischen Textdokumenten und deren in Passagen wörtlicher Übernahme siehe Klaus Gasseleder, *Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W.G. Sebalds Die Ausgewanderten*, in: Marcel Atze, Franz Loquai (Hg.), *Sebald. Lektüren*, Eggingen 2005, S. 157–175. In einem amerikanischen Sammelband wurden zuletzt künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Sebalds Fotografien zusammengeführt: Lise Patt (Hg.), *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*, Los Angeles 2007; jüngst erschien: Silke Horstkotte, *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln 2009.
- 2 Vgl. Susanne Schedel, »Wer weiß, wie es vor Zeiten gewesen ist?« Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald, Würzburg 2004. Hier wird insbesondere die Intertextualität aus Sicht der Literaturwissenschaft unter Hinweis auf die Text-Bild-Unterscheidung von Michael Titzmann stark gemacht, S. 22f. Vgl. auch Thomas von Steinaecker, *Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld 2007, S. 247–314.
- 3 Zum Verhältnis von Fotografie und Trauma siehe Ulrich Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge 2002; zu Sebalds Verarbeitung des Traumas: Scott Denham, Mark Richard McCulloh (Hg.), *W.G. Sebald. History–Memory–Trauma*, Berlin 2006. Zum Umgang mit Memoria in der deutschen Literatur vgl. Arne de Winde, Anke Gilleir (Hg.), *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, Amsterdam 2008. Zur Reflexion des Erinnerungsprozesses bei Sebald siehe Angela Reinicke, *Authenticity, Truth and the Other in B. Wilkomirski's Bruchstücke and W.G. Sebalds Die Ausgewanderten*, in: Edric Caldicott, Anne Fuchs (Hg.), *Cultural Memory*, Bern/Frankfurt a.M. 2003, S. 87–97.
- 4 Vgl. Ralf Jeutter, »Am Rand der Finsternis«. The Jewish Experience in the Context of W.G. Sebald's Poetics, in: Pól O'Dochartaigh (Hg.), *Jews in German Literature since 1945*, Amsterdam 2000, S. 165–179.
- 5 Marianne Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photography and the Work of Postmemory*, in: *Yale Journal of Criticism* 14/1, 2001, S. 5–37; darauf hingewiesen hat Richard Crownshaw, *Reconsidering Postmemory: Photography, the Archive, and Post-Holocaust Memory in W.G. Sebald's Austerlitz*, in: *Mosaic* 37, 2004, S. 215–135, hier S. 216; ebenfalls J.J. Long, *W.G. Sebald. Image, Archive, Modernity*, New York 2007, behandelt *postmemory* als besonders auffälliges Phänomen in seinem Kapitel zu den *Ausgewanderten*, S. 118. Grundlegend zur Repräsentation der Shoah: James E. Young, *Beschreibungen des Holocaust. Darstellungen und Folgen der Interpretation*, Frankfurt a.M. 1997 (zuerst: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, IN 1988).
- 6 Vgl. Stephanie Harris, *The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten*, in: *German Quarterly* 74/4, 2001, S. 379–391, bes. S. 383ff; Fuchs, *Die Schmerzesspuren der Geschichte* (Anm. 1), S. 139; John Sears, *Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald's Prose*, in: Patt (Hg.), *Searching for Sebald* (Anm. 1), S. 204–225; sowie zuletzt: Ulrich von Bülow, Heike Gfrereis, Ellen Strittmatter (Hg.), *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelten*, Stuttgart 2008 [Katalog zur Ausstellung »Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelten«, Literaturmuseum der Moderne, Marbach am Neckar 2008/09]. Vgl. den Forschungsüberblick zur Verwendung von Fotos in der Literatur bei Horstkotte, *Nachbilder* (Anm. 1), S. 30–37.
- 7 »Ja, und das hier, auf der anderen Photographie, sagte Věra nach einer Weile, das bist du, Jaquot, im Monat Feber 1939, ein halbes Jahr ungefähr vor deiner Abreise aus Prag«, in: W.G. Sebald, *Austerlitz*, Frankfurt a.M. 2001, S. 266.
- 8 Zum Authentizitätsversprechen Sebalds und dem in diesem Zusammenhang mehrfach diskutierten »Fall Wilkomirski«, einem Autor, der eine eigene Lagervergangenheit erfunden hatte, um seinem Text das Gewicht des Authentischen zu verleihen, vgl. Jan Ceuppens, *Im zerschundenen Papier herumgeisternde Gesichter: Fragen der Repräsentation in W.G. Sebalds Die Ausgewanderten*, in: Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hg.), *Periphere Identitäten in*

- der deutschsprachigen Literatur nach 1945, in: *Germanistische Mitteilungen* 55, 2002, S. 79–98. Auch an seiner Analyse wird noch deutlich, wie ernst die Suche nach der Authentizität genommen wird, wenn Ceuppens Sebald gleichsam vorwirft, manche Bilder »gefälscht« zu haben (97). Mit weiterführenden Reflexionen siehe Reinecke, *Authenticity, Truth and the Other* in B. Wilkomirski's *Bruchstücke* und W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten* (Anm. 3); vgl. auch Horstkotte, *Nachbilder* (Anm. 1), S. 86–90.
- 9 Vgl. insbesondere Patt (Hg.), *Searching for Sebald* (Anm. 1); Long, W. G. Sebald (Anm. 5) sowie jüngst Horstkotte, *Nachbilder* (Anm. 1).
- 10 Vgl. zu den *Ausgewanderten* insbesondere Eva Juhl, *Die Wahrheit über das Unglück*. Zu W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*, in: *Reisen im Diskurs, Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*. Tagungsakten des Internationalen Symposiums zur Reiseliteratur, University College Dublin vom 10.–12. März 1994, Heidelberg 1995, S. 640–659; Sigrid Korff, *Die Treue zum Detail*: W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*, in: Stephan Braese (Hg.), *In der Sprache der Täter*, Opladen 1998, S. 167–197; Jürgen Nieraad, *In und an den Grenzen der Erinnerungsgemeinschaft*: B. Schlinks *Der Vorleser* und W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*, in: Gabi Erlberg (Hg.), *Deutsch 2000. Fremdwörter–NS–Sprache–Deutschunterricht*. Hermann Zabel zum 65. Geburtstag gewidmet, Aachen 2000, S. 148–159; Iris Denneker, »Das Andenken ist ja im Grunde nichts anderes als ein Zitat«. Zu Formel und Gedächtnis am Beispiel von W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*, in: dies. (Hg.), *Die Formel und das Unverwechselbare*, Frankfurt a. M. u. a. 1999, S. 160–176; Katharina Hall, *Jewish Memory in Exile: The Relation of W. G. Sebald's Die Ausgewanderten to the Tradition of the Yizkor Books*, in: O'Dochartaigh (Hg.), *Jews in German Literature* (Anm. 4), S. 153–64; Harris, *The Return of the Dead* (Anm. 6); Carol Jacobs, *What Does It Mean to Count? W. G. Sebald's The Emigrants*, in: *MLN (Modern Language Notes)* 119/5, 2004, S. 905–929; Katja Garloff, *The Emigrant as Witness: W. G. Sebald's Die Ausgewanderten*, in: *German Quarterly* 77, 2004, S. 76–93; Maya Barzilai, *Facing the Past and the Female Spectre in WGS's The Emigrants*, in: J. J. Long (Hg.), *Sebald Companion*, Edinburgh 2004, S. 203–216; Florence Feiereisen, *Daniel Pope, True Fictions and Fictional Truth: The Enigmatic in Sebald's Use of Images in The Emigrants*, in: Patt (Hg.), *Searching for Sebald* (Anm. 1), S. 162–187; Lisa Diedrich, *Gathering Evidence of Ghosts: W. G. Sebald's Practices of Witnessing*, in: ebd., S. 256–279; Silke Horstkotte, *Pictorial and Verbal Discourse in W. G. Sebald's The Emigrants*, unter: *Iowa Journal of Cultural Studies*, <http://www.uiowa.edu/~ijcs/mediation/horstkotte.htm> [23.05.2009]; dies., *Nachbilder* (Anm. 1), Kap. 2, S. 77–113.
- 11 Vgl. zur Verwendung von Fotografie bei Sebald insbesondere Harris, *The Return of the Dead* (Anm. 6); Heiner Boehncke, *Clair obscure*. W. G. Sebalds Bilder, in: *Text und Kritik* 158/IV, 2003, S. 43–62; Elinor Shaffer, *W. G. Sebald's Photographic Narrative*, in: Rüdiger Görner (Hg.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald*, München 2003, S. 51–62; Caroline Duttlinger, *Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's Austerlitz*, in: Long (Hg.), *Sebald Companion* (Anm. 10), S. 155–171; Samuel Pane, *Trauma Obscura: Photographic Media in W. G. Sebald's Austerlitz*, in: *Mosaic* 38, 2005, S. 37–53.
- 12 Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Taschenbuchausgabe der *Ausgewanderten*, Frankfurt a. M. 2003. Zur Metonymie bei Sebald siehe Axel Dunker, »Phantomschmerzen«. Metonymische Diskurse in W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*, in: Sascha Feuchert (Hg.), *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 299–316.
- 13 Trotz der sonst sehr überzeugenden Überlegungen zu Sebalds Einsatz von Fotografie erwägt Heiner Boehncke, *Clair obscure* (Anm. 11), S. 44, dass der Verlag die Fotos nicht gut reproduziert habe und die Papierwahl schuld an der schlechten Wiedergabequalität sei. Dem ist bei einem derart präzisen Umgang Sebalds mit den Fotos und ihrer Erscheinung in seinem Medium – dem Buch – deutlich zu widersprechen.
- 14 Vgl. Tim Wright, *Sebald's Tree: The Development of a 90% True Digital Story*, in: Patt (Hg.), *Searching for Sebald* (Anm. 1), S. 248–255. Wright hat in Reaktion auf seine Beobachtung, dass der bei Sebald abgebildete Baum gar nicht auf dem erwähnten Friedhof in Norwich steht, eine interaktive Arbeit zur Fiktionalität von Fotos geschaffen, bei der die Mitspieler die Bilder von Spielkarten gestalten können.

## Endnoten

- 15 Hanno Loewy, Gerhard Schoenberner (Hg.), »Unser einziger Weg ist Arbeit«. Das Ghetto in Łódź, Frankfurt a.M. 1990 [Katalog zur Ausstellung »Unser einziger Weg ist Arbeit«. Das Ghetto in Łódź, Jüdisches Museum Frankfurt 1990]; vgl. Jacobs, What Does It Mean to Count? (Anm. 10); vgl. zu den Fotos von Genewein auch die Ausführungen von Baer, Spectral Evidence (Anm. 3), Kap. 4: Revision, Animation, Rescue: Color Photographs from the Łódź Ghetto and Dariusz Jablonski's *Fotoamator*. Baer wirft den Historikern hier gerade vor, das Geschehene auf die Bilder zurückzuprojizieren, als hätten die Fotografierten es bereits wissen können –, und unterstreicht, dass solche Fotos auf andere Weise Zeugnis für die Zukunft ablegen können (S. 137).
- 16 Vgl. dazu Shaffer, Sebald's Photographic Narrative (Anm. 11), S. 54; Korff, Die Treue zum Detail (Anm. 10), S. 175, unter Bezug auf ein Zitat Sebalds, dass Fotografieren das Vergessen befördere; Jacobs, What Does It Mean to Count? (Anm. 10), S. 921–24, betont, dass der Erzähler die Rolle Geneweins einnimmt, sodass die Leser nicht mehr »auf ihn zählen« können; Steinaecker, Literarische Foto-Texte (Anm. 2), S. 298–300.
- 17 Darauf hingewiesen hat auch schon Korff, Die Treue zum Detail (Anm. 10), S. 169; hier auch das Zitat Sebalds »Der Schriftsteller ist wie der Weber.« (aus einem Interview in der NZZ vom 30. 9./1. 10. 1995).
- 18 Vgl. Jacobs, What Does It Mean to Count? (Anm. 10), S. 921–924. Vgl. auch die künstlerische Auseinandersetzung mit den Fotos aus Lodz in dem Film *Fotoamator* von Dariusz Jablonski (1998) sowie dazu Baer, Spectral Evidence (Anm. 3), Kap. 4.
- 19 Sebald erwähnte Roland Barthes in einem Interview mit dem WDR 1999. Vgl. Roland Barthes, Die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1985, S. 33–69. Vgl. zu Barthes und Sebald: Boehncke, Clair obscure (Anm. 11), S. 54f.; Harris, The Return of the Dead (Anm. 6), S. 384.
- 20 Vgl. zu dieser Ekphrasen am Ende des Buches Horstkotte, Nachbilder (Anm. 1), S. 179–183: Sie betont die mythische Überhöhung, die eine Abbildung des (noch dazu unpassend farbigen) Fotos verbiete. Meines Erachtens zu Unrecht hält sie Sebalds Ekphrasen für »anfechtbar«, weil er die dem Bild aus der Perspektive Geneweins eingeschriebene Hierarchie in den Blick des männlichen Erzählers auf die weiblichen Opfer überführen würde. Die poetologische Dimension wird nicht erwähnt.
- 21 Auch Long, W. G. Sebald (Anm. 5), S. 123f., betont diesen Zusammenhang des Fotos mit der Narration und darüber hinaus die Verwendung besonderer Fotos, die sich direkt an die Leser wenden und so eine offene, symbolische Lesart herausfordern. Ulrich Baer hat am Beispiel der Landschaftsaufnahmen, die Dirk Reinartz in Sobibor gemacht hat, darauf hingewiesen, dass im Nachhinein am Ort des Geschehens gemachte Fotos zwar den Ort erleben lassen, aber den Zugang zum erinnerten Ereignis nur über ein ästhetisches Erlebnis hervorrufen, das erst das Ausmaß der Katastrophe zu zeigen versucht, siehe Ulrich Baer, Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild, in: ders. (Hg.), »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur nach der Shoah, Frankfurt a. M. 2000, S. 236–273, bes. S. 253. Horstkotte, Nachbilder (Anm. 1), S. 99–102, versteht das Bild ebenfalls als »Evokation der Geschichte Bereyters insgesamt« (100), geht aber m. E. zu weit, wenn sie die Unschärfe des Bildes auf das Motto der Geschichte bezieht.
- 22 Die Formulierung rekurriert auf Roland Barthes' Formulierung von der »Wahrheit des Bildes« in Kap. 32, siehe Barthes, Die helle Kammer (Anm. 19), S. 86f.
- 23 Zur Sebalds Auseinandersetzung mit Maurice Halbwachs, dem der Hinweis auf die starken Erinnerungsbilder der Kinder zu verdanken sein könnte, siehe Marcel Atze, Die Gesetze von der Wiederkunft der Vergangenheit. W. G. Sebalds Lektüre des Gedächtnistheoretikers Maurice Halbwachs, in: ders., Loquai (Hg.), Sebald. Lektüren (Anm. 1), S. 195–211.
- 24 Zur Herkunft dieser Worte aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* siehe Horstkotte, Pictorial and Verbal Discourse (Anm. 10); dies., Nachbilder (Anm. 1), S. 102.
- 25 In der Terminologie von Horstkotte, Nachbilder (Anm. 1), S. 113, heißt es, dass »die interpretative Konstruktion eines Ikonotextes zweiter Ordnung durch den Rezipienten einen Akt kulturellen Eingedenkens« darstelle. Sie legt den Akzent der als mental begriffenen Nachbilder auf die »prozessuale Wirkungsmächtigkeit der intermedialen Textur«.
- 26 Vgl. Feiereisen, Pope, True Fictions (Anm. 10), S. 173, die das Posieren der Fotografierten hervorheben.

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 27 Vgl. zur Rolle der besser informierten Tante Fini: Long, W.G. Sebald (Anm. 5), S. 118–120; zur Agenda im Besitz von Tante Fini: Sears, Photographs, Images (Anm. 6), S. 215–217, sowie Diedrich, Gathering Evidence of Ghosts (Anm. 10), hier S. 268f. Die Agenda ist in der englischsprachigen Ausgabe allerdings nicht auf einer Doppelseite abgedruckt, deswegen gibt es in der englischsprachigen Forschung zu Sebald dazu auch nur wenige Äußerungen.
- 28 Vgl. zur Einbindung der Agenda Horstkotte, Nachbilder (Anm. 1), S. 93–96. Sie spricht angesichts dieses Umgangs mit dem Bundsteg von »Interlibrizität« (96), wodurch die Komplexität der Referenzen zwischen Agenda, deren Foto, Satzspiegel, Sebalds Text und dessen Druck etc. eher verdeckt wird.
- 29 Vgl. Kurt Wettengel (Hg.), Das Gedächtnis in der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, Ostfildern-Ruit 2000 [Katalog zur Ausstellung »Das Gedächtnis in der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart«, Historisches Museum, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. 2000]; James E. Young, At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture, New Haven/London 2000; Peter Friese (Hg.), After Images. Kunst als soziales Gedächtnis, Frankfurt a.M. 2004 [Katalog zur Ausstellung »After Images. Kunst als soziales Gedächtnis«, Neues Museum Weserberg, Bremen 2004]; Cordula Meier, Anselm Kiefer. Christian Boltanski. On Kawara. Rebecca Horn. Zur künstlerischen Konstruktion von Erinnerung, in: Nicolas Berg, Jess Jochimsen, Bernd Stiegler (Hg.), Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte–Philosophie–Literatur–Kunst, München 1996, S. 267–284; Hartmut Böhme, Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten, in: Hans Belting, Dietmar Kamper (Hg.), Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 23–42.
- 30 Horstkotte, Nachbilder (Anm. 1), S. 78, spricht Sebald eine »intime Kenntnis zeitgenössischer fotokünstlerischer Praktiken« sogar ab, vergleicht seinen Umgang mit Fotografien aber doch mit Boltanskis *Le Lycée Chases* (1987).

## Abbildungsnachweis

- 1 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a.M. 1992, S. 7.
- 2 Weberinnen in Lodz (Diapositiv von Walter Genewein), aus: Hanno Loewy, Gerhard Schoenberger (Hg.), »Unser einziger Weg ist Arbeit«. Das Ghetto in Łódź, Frankfurt a.M. 1990 [Katalog zur Ausstellung »Unser einziger Weg ist Arbeit«. Das Ghetto in Łódź, Jüdisches Museum Frankfurt 1990].
- 3 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a.M. 1992, S. 41.
- 4 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a.M. 1992, S. 50.
- 5 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a.M. 1992, S. 73.
- 6 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a.M. 1992, S. 82f.
- 7 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a.M. 1992, S. 91.
- 8 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a.M. 1992, S. 104.
- 9 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a.M. 1992, S. 130.
- 10 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a.M. 1992, S. 194f.
- 11 W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt a.M. 1992, S. 147.