

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

**Bakalářská práce**

Evgenia Tumanova

**Fotografie und Erzählen als Gedächtnismedien. Peter Henischs Roman**

*Die kleine Figur meines Vaters*

Fotografie a vyprávění jako média paměti. Román Petera Henische

*Die kleine Figur meines Vaters*

Photography and Narration as Media of Memory. Peter Henisch's Novel

*Die kleine Figur meines Vaters*

Praha 2014

Vedoucí práce: Prof. Dr. Manfred Weinberg

*Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 27. 4. 2014*

*Evgenia Tumanova*

### **Abstract**

In der kulturwissenschaftlich angelegten Arbeit wird die Rolle der Gedächtnismedien (Fotografie/Bild und Erzählen/Schrift) in den verschiedenen Phasen der Formierung von Erinnerungen am Beispiel von Erinnerungssituationen in Peter Henischs Roman *Die kleine Figur meines Vaters* untersucht. Hierbei wird ein besonderes Augenmerk auf die Unterschiede der Gedächtnismedien bei der Entfaltung des Generationenkonflikts der 1960er Jahre gelegt.

### **Schlüsselwörter**

Erinnerungsliteratur, Vaterliteratur, Erzählen, Fotografie in der Literatur, Gedächtnismedien, Erinnerungssituationen

### **Abstrakt**

V kulturologicky zaměřené práci se zkoumá role medií paměti (fotografie/obraz a vyprávění/písmo) v různých fázích formování vzpomínek, a to na příkladu situací vzpomínání v románu Petera Henische *Die kleine Figur meines Vaters*. Zvláštní pozornost je přitom věnována rozdílům v mediích paměti během vývoje generačního konfliktu v Rakousku a SNR v 60. letech 20. století.

### **Klíčová slova**

Vzpomínková literatura, vyprávění, fotografie v literatuře, média paměti

### **Abstract**

The thesis investigates the functions of memory media (photography and narration) throughout the different phases in the process of memory formation. This subject is explored using the example of memory situations in Peter Henisch's novel *Die kleine Figur meines Vaters*. Special attention is given to the differences in memory media during the development of the generational conflict in Austria in the 1960s.

### **Keywords**

Remembrance literature, narration, photography in literature, media of memory

## **Inhaltsverzeichnis**

1. Einleitung	5
2. Schrift / Erzählen und Bild / Fotografie in der Formierung von Erinnerungen	7
2.1 Erste Phase: Das Ereignis und seine Fixierung durch die Fotografie	8
2.2 Zweite Phase: Das unmittelbare Erinnern des Zeugen und die literarische Darstellung des Erinnerungsprozesses	10
2.4 Dritte Phase: Fotografie und Erzählen als Speicher und Stützen des Gedächtnisses	13
2.4 Vierte Phase: Die Rezeption und die Übergabe der Erinnerung durch den Nicht-Zeugen	15
2.4.1 Fotografie als Informationsquelle und Speicher	15
2.4.2 Erzählen als Informationsquelle und Speicher	17
3. Gedächtnismedien in Peter Henischs Roman <i>Die kleine Figur meines Vaters</i>	20
3.1 Der Forschungsstand	20
3.1.1 Zuordnung: Vaterbuch	20
3.1.2 Autobiografisches im Buch	22
3.2 Die Erinnerungssituationen im Buch	25
3.2.1 Erste Phase	25
3.2.2 Zweite Phase	26
3.2.3 Dritte Phase	28
3.2.4 Vierte Phase	29
4. Zusammenfassung	32
5. Literaturverzeichnis	34

## 1. Einleitung

In der vorliegenden Bachelorarbeit wird Peter Henischs Roman *Die kleine Figur meines Vaters* (im Folgenden nur *Kleine Figur*) interpretiert, und dies mit einem besonderen Augenmerk auf das Funktionieren zweier Gedächtnismedien (Schrift und Bild, genauer Erzählen und Fotografie), die im Roman auftauchen. Die Arbeit bewegt sich demnach an der Schnittstelle von Gedächtnisforschung, Medienwissenschaft und literaturwissenschaftlicher Hermeneutik.

Das Thema Gedächtnis ist bekanntermaßen „unendlich“ (vgl. Weinberg 2006: 9f.); es kann in einzelnen Aspekten erörtert werden, aber im Ganzen bleibt es unfassbar. In dieser Arbeit werden Gedächtnis und Erinnerung daher auch nur aus einem Blickwinkel beschrieben. Es wird hier der Chronologie der Formierung von Erinnerung nachgegangen: vom Geschehen eines Ereignisses über seine Fixierung mithilfe von Medien bis zum Erinnerungsprozess bei Zeugen und Nicht-Zeugen.

Da das Funktionieren des Gedächtnisses aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet wird, ist es notwendig, sich mit den technischen und kulturellen Medien des Gedächtnisses auseinanderzusetzen (vgl. Assmann 2010: 19, Ruchatz 2004: 85f.). Die Ideengeschichte der Gedächtnisforschung beinhaltet zahlreiche Beispiele, wie das Gedächtnis und die Erinnerung durch Metaphern gedeutet wurden (vgl. Draaisma 1999). In diesem Zusammenhang wird oft bemerkt, dass die Metaphorik für die Darstellung des Themas keineswegs eine „umschreibende“, sondern eine gegenstandsmäßige, „konstituierende Sprache“ sei (vgl. in Assmann 1991, Assmann 2010, Butzer 2005, Weinberg 2006, Weinrich 1976). Oft auftauchende Gedächtnismetaphern sind mit solchen Medien wie der Schrift und dem Bild verbunden, wobei jede Medienmetapher (wie ein „Filter“, Weinberg 2006: 141) einen spezifischen Zugang zum Verständnis des Gedächtnisses ermöglicht: „Schrift als ein sprachliches Medium speichert anders und anderes als die Bilder, die sprachunabhängige Eindrücke und Erfahrungen festhalten“ (Assmann 2010: 20). In dieser Arbeit werden beide Medien in ihren Sonderfällen – Erzählen statt Schrift, Fotografie statt Bild – betrachtet und ihre (nicht nur metaphorische) Rolle in der Formierung von Erinnerungen verglichen.

Folgt man der dreigliedrigen Klassifikation „der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Gedächtnis“ – „Gedächtnis der Literatur“, „Literatur als Medium des Gedächtnisses“ und „Gedächtnis in der Literatur“ (Erll/Nünning 2005, 2) –, so gehört die vorliegende Arbeit in den letzteren Bereich, denn es wird untersucht, wie und warum Gedächtnismedien im

literarischen Werk auftauchen. In Peter Henischs<sup>1</sup> Roman werden Medien gegenübergestellt, deren unterschiedliche Benutzung durch die Protagonisten in einen Generationenkonflikt eingeschrieben ist. Während der Vater für die Fotografie steht, wählt der Sohn das Buch (schriftliches Erzählen). In der Arbeit soll gezeigt werden, wie sich die Medien „wechselseitig erhellen“ (Dickhaut 2005: 204), aber vor allem welche Bedeutung sie für die Interpretation des Textes einnehmen.

Die Arbeit umfasst zwei Teile. Im theoretischen Kapitel wird beschrieben, wie der Formierungsprozess von Erinnerungen mithilfe von Medien in der Sekundärliteratur dargestellt wird. Hierbei wird ein Vier-Phasen-Modell eingeführt, das erleichtert, die Unterschiede zwischen Erzählen und Fotografie präziser zu erfassen. Falls in der Sekundärliteratur über die genannten Differenzen nichts zu finden war, wird in der Analyse auf die allgemeinen Merkmale von Schrift und Bild als Medien hingewiesen.

Im ersten Teil des interpretatorischen Kapitels wird das Buch (Protagonisten, Hauptthemen, Konflikt) im Zusammenhang mit dessen Forschungsstand vorgestellt. Die wenigen Literaturwissenschaftler, die sich der Text- und Rezeptionsanalyse des Romans gewidmet haben, richteten ihre Aufmerksamkeit vor allem auf das enge Verhältnis der fiktionalen Welt zur (Auto-)Biografie des Verfassers und seines Vaters. Das Hauptthema im Text ist die Auseinandersetzung mit der Vätergeneration im Rahmen des Generationenkonflikts in Deutschland und Österreich Ende der 1960er Jahre, die im Buch in einen breiteren Kontext des Ödipuskomplexes eingeschrieben ist, was einem Forscher erlaubt hat, *Kleine Figur* der „Literatur der Psychoanalyse“ zuzuordnen. Wie sich der Generationenkonflikt auf der Ebene der Medienbenutzung im Buch sowie in der Diegese zeigt, wurde bisher nicht untersucht. Dies wird im zweiten Teil des praktischen Kapitels ausgeführt.

Zuletzt soll noch auf die Terminologie in der Arbeit hingewiesen werden: Neben den verschiedenen Begriffen aus der gegenwärtigen Medien- und Gedächtnisforschung werden für die nähere Beschreibung der Textstruktur Konzepte aus Gérard Genettes Erzähltheorie verwendet, die in der modernen Literaturwissenschaft weit verbreitet ist (vgl. Martinez/Scheffel 2007).

---

<sup>1</sup> Peter Henisch (\*1943, Wien) ist der Sohn des Kriegsberichterstatters der Wehrmacht Walter Henisch. Er studierte Germanistik, Geschichte, Philosophie und Psychologie. Bereits während des Studiums begann Peter Henisch zu schreiben, zunächst Gedichte, später Erzählungen und Romane, die von Anfang an autobiografische Züge trugen. Sein bekanntestes Buch *Die kleine Figur meines Vaters* erschien in drei Fassungen: 1975, 1987 und 2003. Peter Henisch ist heute als freier Schriftsteller, Journalist, Liedermacher und Bluessänger in Wien tätig.

## 2. Schrift / Erzählen und Bild / Fotografie in der Formierung von Erinnerungen

Schrift und Bild werden in kulturwissenschaftlichen Studien auf verschiedene Weise auf Gedächtnis- und Erinnerungskonzepte bezogen: als zentrale Metaphern, Speicher der Gedächtnisinhalte und Gedächtnisstützen. Diese und andere Auffassungen von Schrift und Bild werden im Folgenden entsprechend der chronologischen Abfolge der Formierung von Erinnerungen dargestellt, wobei auf die Unterschiede zwischen den beiden Medien geachtet werden soll. Dies ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit notwendig, denn in dem zur Analyse ausgewählten Roman *Die kleine Figur meines Vaters* von Peter Henisch kommen vier Erinnerungssituationen vor (vgl. Kapitel 3), in denen sich die Auswirkungen der Medien deutlich unterscheiden.

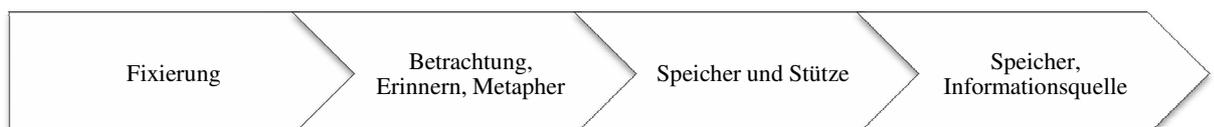
Die Formierung von Erinnerungen lässt sich in vier Phasen aufteilen. In der **ersten** Phase findet ein Ereignis statt; das Geschehen kann durch eine Film- oder Fotokamera gleichzeitig von einem Zeugen fixiert werden. In der **zweiten** Phase erinnert sich der Zeuge an das Ereignis (Erinnerungsprozess). Die Erinnerung kann in dieser Phase durch Schrift fixiert werden. In der **dritten** Phase kann der Erinnerungsprozess mithilfe sowohl von Schrift als auch von Bild initiiert und unterstützt werden (Schrift und Bild als Speicher und Gedächtnisstützen). In der **vierten** Phase des Erinnerns wird die Zeugenfigur durch eine andere Person ersetzt, die beim Geschehen des Ereignisses nicht anwesend war und beim Erinnern, genauer beim Rezipieren der Erinnerungen, an den Zeugen sowie auf die Fixierung des Ereignisses durch Medien angewiesen ist (das Erinnern in der zweiten Generation).

Der gesamte Erinnerungsprozess und die Rolle der beiden Medien (in ihrer Präzisierung als Fotografie und Erzählen, die in Henischs Roman erfolgt) lassen sich an der Zeitachse wie folgt darstellen.

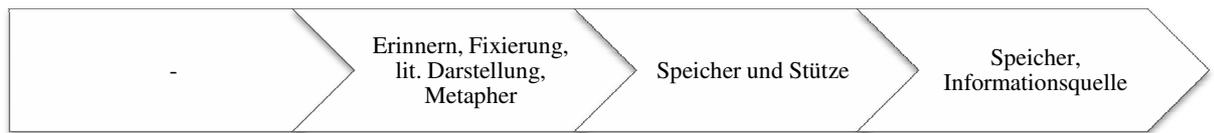
- **Erinnern:**



- **Fotografie:**



- Erzählen:



## 2.1 Erste Phase: Das Ereignis und seine Fixierung durch die Fotografie

In der ersten Phase, beim Geschehen eines Ereignisses, kann der Moment des Geschehens fixiert werden. Die Fixierung mithilfe von Fotografie hat einige Unterschiede im Vergleich zu der durch Erzählen. Im ersten Fall erfolgt sie von einem Zeugen des Ereignisses mittels einer Kamera und hat Bilder oder einen Film als Ergebnis, wobei die fixierte Abbildung der Realität zwei wichtige Merkmale aufweist: Eigenartigkeit („singuläre Situation der Entstehung der Fotografie“ – Ruchatz 2004: 89) und Genauigkeit der Bewahrung<sup>2</sup>. Die Fotografie gilt deswegen als „sicherstes Indiz einer Vergangenheit“, als „fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblicks“ oder als „eine Spur des Realen“ (Assmann 2010: 221).

Zudem besitzt die Fotografie eine weitere Besonderheit: Es gibt nämlich keine zeitliche Distanz zwischen dem Ereignis und seiner Fixierung durch das Medium. Manfred Weinberg (2014) kritisiert in diesem Zusammenhang die Anwendung des Begriffes „Erzählen“ in der Filmwissenschaft. Ihm zufolge dürfe der Erzählbegriff aus der Literaturtheorie nicht unreflektiert entlehnt werden, weil (so eines der Argumente) Text und Film unterschiedliche zeitliche Strukturen haben: Im Film (und in der Fotografie) werde „(nur) Gegenwart“ aufbewahrt, während in einem (erzählten) Text immer die vergangenen Geschehnisse vergegenwärtigt werden. An einer anderen Stelle zeigt Manfred Weinberg am Beispiel von Alexander Lurija und seinen Patienten Solomon Šereševskij, dass das erzählend funktionierende Erinnern sich sogar als drei „Zeitekstasen“ deuten ließe, in denen Bezüge auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig präsent sind<sup>3</sup>. Die genaue Fixierung des Ereignisses wird im Moment seines Geschehens durch Fotografie oder Film ermöglicht, für die Fixierung durch Text oder Erzählen ist dagegen ein zeitlicher Abstand notwendig.

Ein anderer Unterschied zwischen Fotografie und Erzählen besteht in der Fixierungsart des Geschehenen. So bezeichnet Paul Valéry in seiner Rede zum hundertsten Jubiläum von

<sup>2</sup> In diesem Sinne ist die Floskel vom „fotografischen Gedächtnis“ zu verstehen, „das alles – selbst unbedeutende Details – verlässlich aufzubewahren vermag“ (Ruchatz 2004: 87). Jens Ruchatz weist gleich darauf hin, dass Psychologie (und kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung) sich von solch einer Auffassung distanziert, indem sie für die dialektische Beziehung zwischen dem Erinnern und dem Vergessen plädiert.

<sup>3</sup> Vgl. Weinberg 2006: 107: „Denn auch dies gehört zum ‚unendlichen Thema‘ des Gedächtnisses, dass es sich nicht auf *eine* ‚Zeitekstase‘ (Vergangenheit) resp. auf zwei (das Erinnern der Vergangenheit in der Gegenwart) beschränken lässt: Auch die Zukunft ist immer mit ‚im Spiel‘“.

Daguerres Erfindung das fotografische Abbilden als *inscription* im Unterschied zum literarischen (Be)schreiben, der *description*<sup>4</sup>. Für Paul Valéry ist dabei die Autonomie der Künste wichtig: Seit der Erfindung der Fotografie müsse die Literatur nicht mehr die genaue Beschreibung der „sprachexterne[n] Wirklichkeitsbilder“ anstreben, sondern sie solle sich auf „sprachinterne Relationen“ konzentrieren (Albers 2001: 548). Während Gotthold Ephraim Lessing in *Laokoon* zwischen raum- und zeitbezogenen Künsten differenziert, hängt Valérys Unterscheidung zwischen der *inscription* und der *description* mit zwei Formen der Repräsentation zusammen. Nachdem das Abbild der Wirklichkeit in den Film „eingeschrieben“ (wie früher in eine lichtempfindliche Platte eingraviert) worden ist, bedarf es keiner Umkodierung in ein anderes Zeichensystem, um (mindestens teilweise oder ohne Notwendigkeit der völligen Kontexterläuterung) verstanden zu werden. Wegen der Selbsteinschreibung des Realen wird die Fotografie auch als eine „Spur“ wahrgenommen.<sup>5</sup> Auf diesen indexikalischen Charakter der Fotografie wird später noch ausführlicher eingegangen (siehe 1.4.).

Mit der vermittelnden Rolle der Technik (Kamera, Film) ist noch ein Unterschied in der Fixierung durch Fotografie und Erzählen verbunden. Beim Fotografieren verschwindet das fotografierende Subjekt, denn das Abbild der Wirklichkeit wird technisch hergestellt und der Fotograf löst diesen Prozess „nur“ aus. Dies bedeutet zwar keinesfalls, dass die Fotografie objektiv ist – die menschliche Subjektivität interveniert unter anderem durch die Wahl der Motive, des Augenblicks und des Bildausschnitts, aber das Bild wird nicht von der Person selbst erzeugt, weswegen das Ergebnis sich der völligen Kontrolle des Subjekts entzieht, indem „die Fülle des Details und die Zeitspanne der Belichtung“ (Ruchatz 2004: 89) unkalkulierbar bleiben.

Wie eingangs erläutert, konzentriere ich mich in der Darstellung der Funktionsweisen des Gedächtnisses auf kulturwissenschaftliche Erklärungsansätze des Erinnerungsprozesses, das heißt auf metaphorische und andere Modelle. Wie fast jede der oben genannten Phasen wird so auch die Fixierungsphase in verschiedenen Metaphern dargestellt. Die Fixierung eines Ereignisses als eine fotografische Metapher taucht in Sigmund Freuds *Traumdeutung* auf. Hier wird „die Funktionsweise der zwei getrennten Systeme, das reizaufnehmende Bewußtsein auf der einen Seite (Objektiv, Sucher) und das reizbewahrende Gedächtnis auf

---

<sup>4</sup> „Ainsi l’existence de la photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir décrire ce qui peut de soi-même s’inscrire“ (Paul Valéry, *Discours sur la photographie*, 1939, zit. nach Albers 2001: 547).

<sup>5</sup> Aleida Assmann zitiert in diesem Zusammenhang Susan Sontag: „Eine Photographie ist nicht nur ein Bild (wie ein Gemälde ein Bild ist), eine Deutung des Realen; sie ist zugleich eine Spur, eine unmittelbare Schablone des Realen, wie eine Fußspur oder eine Totenmaske“ (Susan Sontag, *On Photography*, 1979, zit. nach Assmann 2010: 157).

der anderen Seite (fotografische Platte) sowie die Latenzphase zwischen der Aufnahme und Entwicklung“ anschaulich gezeigt (Sigmund Freud, *Traumdeutung*, 1900, zit. nach Albers 2001: 546). In der Metapher ist die Abtrennung des Bewussten vom Unbewussten wichtig, weil diese Differenzierung auch in anderen Darstellungen des nachfolgenden Erinnerungsprozesses ihre Fortsetzung findet.

Freuds Metapher ist mit der platonischen Gedächtnis-Metapher der „Wachstafel“ verwandt, die von Harald Weinrich als eine von zwei „Zentralmetaphern“ bezeichnet wird (Weinrich 1976: 291). Sie steht zwar traditionell für die Schrift (folgenderweise für das Erzählen in dieser Arbeit), dennoch merkt man die ursprüngliche Unbestimmtheit der Metapher:

*Sokrates*: So setze mir nun, damit wir doch ein Wort haben, in unsern Seelen einen wächsernen Guß, welcher Abdrücke aufnehmen kann, bei dem einen größer, bei dem andern kleiner, bei dem einen von reinerem Wachs, bei dem andern von schmutzigerem, auch härter bei einigen und bei andern feuchter, bei einigen auch gerade so, wie er sein muß.

[...]

*Sokrates*: Dieser, wollen wir sagen, sei ein Geschenk von der Mutter der Musen, Mnemosyne; und wessen wir uns erinnern wollen von dem Gesehenen oder Gehörten oder auch selbst Gedachten, das drücken wir in diesen Guß ab, indem wir ihn den Wahrnehmungen und Gedanken unterhalten, wie beim Siegeln mit dem Gepräge eines Ringes. Was sich nun abdrückt, dessen erinnern wir uns und wissen es, solange nämlich sein Abbild vorhanden ist. Hat sich aber dieses verlöscht oder hat es gar nicht abgedruckt werden können, so vergessen wir die Sache und wissen sie nicht. (Platon 1940, Internetquelle.)

Die (von mir) unterstrichenen Worte in den Zitaten zeigen, dass die Metapher der Wachstafel auch in die Richtung „Bild“ hätte entwickelt werden können.

## **2.2 Zweite Phase: Das unmittelbare Erinnern des Zeugen und die literarische Darstellung des Erinnerungsprozesses**

Eine der häufig genannten Deutungen (Assmann 2010: 220ff., Weinberg 2006: 272ff.) erhielten Bilder im Zusammenhang mit dem Gedächtnis in der Simonides-Legende (aus der Rhetorik *Ad Herennium* und Quintilians *Ausbildung des Redners*), mit derer die Entstehung der griechischen mnemotechnischen Kunst verbunden ist. Die räumliche Darstellung des Gedächtnisinhaltes oder eines einzuprägenden Textes stellt keine „Abbildbarkeit der Inhalte“, sondern „die Inszenierbarkeit der Worte“ dar (Anselm Haverkamp, *Auswendigkeit*, zit. nach Weinberg 2006: 293). Was in der Gründungslegende des Simonides eine „Erinnerung als Bild“ gewesen ist, wurde in der nachfolgenden mnemotechnischen Praxis wesentlich

verschoben, indem man für eine in der Wirklichkeit geschehene Szene ein Bild mit einem anderen Inhalt aufstellte, um die ursprüngliche Szene zu memorieren:

Wir sollten also solche Bilder aufstellen, die möglichst lange im Gedächtnis haften. Dies wird geschehen, wenn wir möglichst auffällige Gleichnisse wählen; wenn wir Bilder herstellen, die nicht nichtssagend und undeutlich sind, sondern aktiv sind (*imagines agentes*) [...].

(*Ad Herennium*, zit. nach Weinberg 2006: 294.)

Eine für die Ziele dieser Arbeit geeignetere Auffassung von Gedächtnisbildern findet man in Augustinus' *Bekenntnissen* (wenn man von der platonischen Wachstafel-Metapher absieht, die sowohl für die Fixierung, als auch für die Gedächtnisinhalte gelten kann):

Ich sage Stein, ich sage Sonne, auch wenn die Dinge selbst nicht vor meinen Sinnen sind; ihre Bilder freilich sind da meinem Gedächtnis gegenwärtig. Ich nenne einen körperlichen Schmerz, und er ist doch nicht vorhanden, solange mich nichts schmerzt; doch wenn in meinem Gedächtnis nicht ein Bild von ihm wäre, so wüßte ich ja gar nicht, was ich sage, und könnte ihn beim Reden nicht von der Lust unterscheiden.

(Augustinus, *Bekenntnisse*, zit. nach Weinberg 2006: 49.)

Manfred Weinberg macht jedoch in seiner Habilitationsschrift deutlich, dass es sich bei Augustinus (wie in Immanuel Kants Unterscheidung zwischen Anschauung und Begriff) nicht um die wirklichen Bilder (in der Dreiheit *Sache – Bild – Wort*), sondern um ein „Objekt in der Vorstellung“ (Weinberg 2006: 50) oder in der Terminologie Ferdinand de Saussures um das Bezeichnete handelt. In Friedrich Georg Jüngers Abhandlung über das Verhältnis zwischen Gedächtnis und Erinnerung, auf die Manfred Weinberg in seiner Habilitationsschrift kritisch hinweist, liest man wiederum von Gedächtnisbildern:

Sehe ich ein Haus und verwahre sein Bild in der Vergessenheit, so ist dieses Bild, wenn es in meiner Erinnerung wiederkehrt, ohne daß ich das Haus inzwischen wiedergesehen habe, das gleiche Bild wie das erste. Nicht aber sind das erste und zweite Bild identisch mit dem Haus; es gibt keine Identität zwischen dem inneren Bild und dem äußeren Gegenstand.

(F. G. Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung*, zit. nach Weinberg 2006: 73.)

Das Bild hat demnach in den Aussagen von Augustinus, Immanuel Kant und Friedrich Georg Jünger einen momenthaften und statischen Charakter, es ist im Bewusstsein vorhanden und wird bei Bedarf aktiviert. Dieses Bild als Vorstellung in der „Erkenntnisszene“ und der „Gedächtnisszene“ unterscheidet sich vom Bildbegriff bei Jakob Burckhardt und Aby Warburg, die für die Unmittelbarkeit des Bildes plädieren: „Wurde die Schrift als unmittelbare Emanation des Geistes interpretiert, so wird das Bild als unmittelbarer Niederschlag eines Affekts bzw. des Unbewussten gedeutet“ (Assmann 2010: 220). Aleida

Assmann bemerkt, dass „Bilder im Gedächtnis vor allem dort [auftauchen], wohin keine sprachliche Verarbeitung reicht“, dass „Bilder sich anders als Texte der Landschaft des Unbewussten [anpassen]“ (Assmann 2010: 228).

Momenthafte und schmerzliche „Erinnerungen“, die sich der Integration in Sprache und Erzählen widersetzen und in das Unbewusste verdrängt werden, werden in der Gedächtnisforschung als Trauma beschrieben. Es muss aber nicht von einem Trauma die Rede sein, denn es wird auch im Rahmen des Gedächtnisses zwischen dem aktiven (bewussten, intentional-rekonstruktiven) und dem passiven (unkontrollierbaren, nicht steuerbaren, unbewussten) Gedächtnis unterschieden. Diese von Aleida Assmann beschriebene Auffassung des passiven Gedächtnisses (Assmann 2011: 183-184) stützt sich auf Marcel Prousts Vorstellung einer *mémoire involontaire*, nach der die wahren Erinnerungsprozesse von einer zufälligen Verbindung einer äußerlichen Anregung mit einer körperlichen Erwiderng erzeugt werden. In der bekannten Episode von Lindenblütentee und Teegebäck aus dem ersten Roman *Der Weg zu Swann (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, 1913-1927)* ist die Beschreibung des Momentes von Bedeutung, in dem der Erzähler als erster Ausdruck der Erinnerung spürt, wie ein Bild, ein visueller Eindruck ins helle Feld des Bewusstseins dringt. Auf diesen Moment verweist Aleida Assmann auch an einer anderen Stelle, wenn sie ihm als dem explosiven Bildgedächtnis das rekonstruktive Bildgedächtnis als Gegenpol entgegensetzt (Assmann 2010: 236-240).

Als ein weiteres Beispiel des unwillkürlichen Bildgedächtnisses sei hier William Faulkners *Schall und Wahn* (1929) genannt. Irene Albers weist auf die Besonderheit der Erzählsituation in Faulkners Text hin: Die Erzähler können sich nur in „Serien“ von flüchtigen und unverbundenen Momentaufnahmen erinnern, welche in das kohärente Erzählen nicht integrierbar sind (Albers 2001: 547).

Die andere Gedächtnisart lässt sich am Beispiel von Gedächtnisbildern Gabriel Conroys erklären (aus James Joyces Erzählung *Die Toten* aus der Sammlung *Dubliners*, 1914): „Sie sind vom Bewußtsein geformt und vom Willen gelenkt. Die Transformation seiner Frau in ein Bild mit dem Titel *Ferne Musik* zeigt ihn als kalkulierenden Kompositeur“ (Assmann 2010: 238). Gabriels Frau Gretta erlebt stattdessen in der Erzählung eine eigene „Erinnerungseruption“, ihre Erinnerung verwandele sich ins Agens, „das urplötzlich ins Bewußtsein einbricht und alle Muster des Willens und Wollens sprengt“ (Assmann 2010: 239). Assmann zufolge lässt sich diese Erzählung ebenfalls als Beispiel einer *mémoire involontaire* deuten.

Im Unterschied zu Fotografie können die ersten Phasen (Fixieren und Erinnerungsprozess) im Falle des Erzählens zeitlich zusammenfallen. Mehr noch: Der Erinnerungsprozess wird mit dem Erzählen verglichen, wenn nicht gleichgesetzt. Manfred Weinberg stellt bei der Interpretation des Anfangs von Derridas *Mémoires*<sup>6</sup> fest: „Mnemosyne, Mutter aller Musen, wird hier für das Vermögen des Erzählens verantwortlich gemacht [...]. Selbst wenn man aber mittels der Abdrücke im Wachs von *etwas* das Gedächtnis bewahrt, so sagt dies nur, dass man sich eben auch an *etwas* erzählend zu erinnern vermag [...]“ (Weinberg 2006: 309)<sup>7</sup>. Das bewusste Erinnern (*mémoire volontaire*) wird vermutlich nur durch Erzählen vollbracht. Wenn wir noch einmal an die *mémoire volontaire* bei Gabriel Conroy zurückdenken, wird deutlich, dass die Konstruktion des Bildes (besonders weil es in einem literarischen Text geschieht) eine narrative Struktur aufweist. Es entsteht zwar ein Bild in Conroys Vorstellung, aber der Leser erfährt darüber durch das Erzählen.

### 2.3 Dritte Phase: Fotografie und Erzählen als Speicher und Stützen des Gedächtnisses

Bei der Fixierung eines Geschehens durch Fotografie oder durch Erzählen (in der Form einer Aufnahme oder eines schriftlichen Textes) wird der Gedächtnisinhalt externalisiert; er kann in seiner stabilisierten Form gelegentlich wiederaufgerufen und als Stütze bei nachfolgendem Erinnern benutzt werden, wobei es zwischen den beiden Medien zur Differenzierung kommt.

Das Verhältnis zwischen Fotografie und Gedächtnisbild ist anders als zwischen Erzählen und schriftlichem Text. Abgesehen von den unterschiedlichen zeitlichen Strukturen, auf die schon hingewiesen wurde (siehe 1.1.), lässt sich Folgendes feststellen: Die Fotografie hat den Anspruch auf die Wahrheit der Erinnerung, das Gedächtnisbild repräsentiert das Ereignis immer vom Vergessen entstellt, weswegen die Fotografie als Beweis des Ereignisses oder als unfehlbares Dokument empfunden wird. Das Erzählen entbehrt wegen der Ungleichzeitigkeit des Ereignisses und seiner Fixierung des Wahrheitsanspruches oder des Suggestierens der Anwesenheit beim Geschehen. Der Unterschied zwischen dem Erzählen und dem Text lässt sich auch als Unterschied zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit beschreiben, der in der

---

<sup>6</sup> Es sei hier der Auszug zitiert: „Ich habe niemals gewußt [sic], wie man eine Geschichte erzählt. Und da ich nichts so sehr liebe wie das Gedächtnis (*la mémoire*) – und wie Memoria selbst (*Mémoire elle même*) –, Mnemosyne, habe ich dieses Unvermögen immer als eine traurige Schwäche empfunden. Warum ist mir das Erzählen vorenthalten worden? Warum habe ich diese Gabe nicht empfangen? Warum habe ich sie nicht empfangen von Mnemosyne, an die Sokrates im Theaitetos (191d) als Mutter aller Musen, *tes ton Mouson metros*, erinnert? Um sodann mit Nachdruck darauf zu bestehen, daß die Gabe (*doron*) der Mnemosyne dem Wachs gleich ist, worin sich alles das, was wir im Gedächtnis zu bewahren wünschen, reliefartig erhaben eingraviert, so daß darin die Markierung von Ringen, Bündeln und Siegeln hinterlassen bleibt. Von diesen Markierungen werden wir das Gedächtnis bewahren; und solange sich darin das Bild (*eidolon*) lesen lassen wird, werden wir in trefflicher Weise von ihnen sprechen können“ (Derrida, *Mémoires*, zit. nach Weinberg 2006: 309).

<sup>7</sup> Dazu vgl. auch Weinberg 2014.

langen Geschichte der Schrift aber auf verschiedene Weise interpretiert wurde. Aleida Assmann stellt beispielsweise die Veränderungen im Laufe der Zeit dar<sup>8</sup>: von der platonischen Ablehnung der Schrift (*Phaidros*) und der Präferenz der Mündlichkeit über die Rehabilitation der Schrift als „einer Energiekonserve“ in der Renaissance und als „Destillat des Geistes“ bei Milton bis hin zum „Niedergang der Buchstaben“ bei Burton und Swift (vgl. Assmann 2010: 190-197).

Die Fotografie wird aber nicht nur als „Externalisierung“, sondern auch als „Spur“ betrachtet – oder präziser: „Die Fotografien sind weder Spuren noch Externalisierungen in einem starken Sinn; sie werden als solche genutzt oder eben nicht“ (Ruchatz 2004: 103). Unter „Spur“ wird das Ergebnis des Geschehens verstanden (im Unterschied zur Externalisierung als Repräsentation des Ereignisses beim Erzählen) (Ruchatz 2004: 89; vgl. 1.4.). Dank des Begriffes der „Spur“ kann der Wahrheitsanspruch der Fotografie problematisiert werden. Eine Spur muss kraft seines indexikalischen Charakters zuerst als „Bedeutungsträger“ identifiziert werden,<sup>9</sup> was anhand des Vorwissens der rekonstruierenden Person gelingen kann, die eine Fotografie in den entsprechenden Kontext einlagert. Daher ist die Unterscheidung zwischen einem Zeugen des Geschehenen und einem Nicht-Zeugen produktiv.<sup>10</sup> Dies exemplifiziert Ruchatz aufgrund privater Erinnerungen, indem er die Rolle der Fotos für einen Zeugen („Knipser“) und seine Familienmitglieder oder Bekannten beschreibt: Auch die letzten können die Aufnahmen ansehen und die Geschichten zu Bildern rekonstruieren, „[d]och diese [Geschichten] bleiben anekdotisch und verbinden sich nicht zu einem lebensgeschichtlichen Zusammenhang. Der Knipser dagegen betrachtet die eigene Konstruktion“ (Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich*, zit. nach Ruchatz 2004: 99). Der Unterschied zwischen einem Zeugen und dem uneingeweihten Betrachter einer Fotografie besteht darin, dass auch nicht vollkommen gelungene Fotografien beim Zeugen die Rolle des Auslösers eines Erinnerungsprozess erfüllen können, während die gleichen Fotografien für den Nicht-Zeugen kaum etwas ergeben.<sup>11</sup>

Auch ein Text kann einen Punkt darstellen, von dem her der Erinnerungsprozess sich entwickeln kann. In Aleida Assmanns Interpretation von Shakespeares *77. Sonett* wird diese

---

<sup>8</sup> Vgl. Assmann 2010: 179-217.

<sup>9</sup> „Spuren werden [...] aus den Interessen und mit den Verfahren der jeweils interpretierenden Gegenwart erst erzeugt“ (Ruchatz 2004: 90).

<sup>10</sup> Ruchatz weist beispielsweise auf die Unterscheidung von „Nutzern“ (User) und „Interpreten“ (Reader) hin, die die Medienwissenschaftlerin Patricia Holland unternommen hat (Patricia Holland, „*Sweet ist o scan...*“ *Personal photographs and popular photography*, zit. nach Ruchatz 2004: 100-101).

<sup>11</sup> Vgl.: „Der Wert des Photos ist allein abhängig von der Intensität der Erinnerung“ (Heinrich Riebesehl, *Photographierte Erinnerung*, zit. nach Ruchatz 2004: 100).

Rolle der Schrift (als Hilfsmittel) thematisiert und erweitert: Das Medium trage zur Autokommunikation bei, indem „der Geist sich im Lesen des vormals Geschriebenen erinnern und damit erneuern kann“ (Assmann 2010: 189). Wenn wir uns wieder der Definition des Erinnerns als Erzählen zuwenden, lässt sich noch eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen ihnen feststellen. Die durch Vergessen entstellten Erinnerungen enthalten Freiräume, die in verschiedenen gegenwärtigen Lebensphasen oder Erinnerungskontexten auf diverse Art und Weise aktualisiert oder erfüllt werden können – so resümiert John Kotre seine Beobachtungen<sup>12</sup> und stellt fest, dass ein „Bedeutungszusammenhang ausgelöscht und dafür ein anderer eingesetzt werden [kann]“ (Kotre, *Weißer Handschuhe. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt*, zit. nach Weinberg 2006: 38). Ein analoger Prozess geschieht auch im Akt des Lesens eines Textes, der von Roman Ingarden zuerst detailliert beschrieben und von Wolfgang Iser weitergeführt wurde.

## **2.4 Vierte Phase: Die Rezeption und die Übergabe der Erinnerung durch den Nicht-Zeugen**

### **2.4.1 Fotografie als Informationsquelle und Speicher**

Die bereits erwähnte Deutungsmöglichkeit der Fotografie als einer Spur (indexikalisches Zeichen) des Realen erscheint in den kunsttheoretischen und semiotischen Untersuchungen sowie in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung (vgl. Ruchatz 2004: 89, Albers 2001: 550, Stiegler 2010: 74, Peirce 1893: 77, Barthes 1964b: 79ff., Assmann 2010: 157, 221). Schon Charles Sanders Peirce wies auf die Mehrdeutigkeit der Fotografien hin, indem er sie in *Die Kunst des Raisonierens* einerseits wegen der präzisen Nachahmung der Gegenstände als *Similes* (Ikons) und andererseits wegen der physischen Verbindung mit dem dargestellten Gegenstand als *Indikatoren* (Indizes) bezeichnete (Peirce 1893: 77). In Anlehnung an die genannte Verbindung bezeichnet Roland Barthes die Fotografie als eine „anthropologische Revolution“, denn es entstünde eine neue Kategorie des Raum-Zeit-Verhältnisses, das durch Gleichzeitigkeit der räumlichen Präsenz und der zeitlichen Vergangenheit des Dargestellten geprägt sei.<sup>13</sup> Barthes zeigt außerdem, dass eine Fotografie

---

<sup>12</sup> „Man hat [...] herausgefunden, daß College-Studenten in verschiedenen Phasen ihrer Identitätsbildung dahin tendieren, frühe Erinnerungen zu haben, die genau zu der Phase passen, in der sie sich gerade befinden, daß Erwachsene, die ängstlich oder deprimiert sind oder sich nicht länger im Griff haben, sich an Ereignisse erinnern, die zu ihrer gegenwärtigen Befindlichkeit passen, und daß es bei Alkoholikern nicht anders ist“ (Kotre, *Weißer Handschuhe. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt*, zit. nach Weinberg 2006: 38)

<sup>13</sup> Barthes formuliert wie folgt: „Sie [Fotografie – E. T.] erzeugt nicht das Bewußtsein des Daseins des Gegenstands (das eine Kopie auslösen könnte), sondern des Dagewesenseins“ (Barthes 1964b: 87). Vgl. Ruchatz 2004: 91 dazu: „Die Spur verklammert Abwesendes und Anwesendes“.

auch als symbolisches Zeichen funktioniert, weil sie bei Betrachtern unterschiedliche Leseweisen – Sinnbildungen oder Konnotationen – evoziert. Mithilfe der Unterscheidung der linguistischen Begriffe „Denotation“ und „Konnotation“ wird Fotografie als *ikon* sowie *index* von der Fotografie als *symbol* abgegrenzt.<sup>14</sup> Diese Unterscheidung benutzte später Patricia Holland, als sie den „User“ mit dem „Reader“ der Fotografien verglichen hat: „Während Nutzer die ikonischen, vor allem aber die indexikalischen Verweisungen des fotografischen Bildes mobilisieren, um ihre individuellen Erinnerungen abzurufen, interessiert sich der wissenschaftliche Interpret vor allem für die symbolischen Ebene, also die in die Bilder eingeschriebenen kulturellen Codes“ (zit. nach Ruchatz 2004: 101). Der Nicht-Zeuge ist bei der Betrachtung einer Fotografie also auf sein Vorwissen angewiesen, er sucht im Dargestellten Ausgangspunkte für seine eigene Interpretation, wobei die Abwesenheit der klaren Bedeutungen ein breites Feld für die Auslegung des Dargestellten eröffnet.<sup>15</sup>

In *Rhetorik des Bildes* liest Barthes drei „Nachrichten“ aus einer Fotografie heraus: a) eine linguistische (Unterschrift und verbale Elemente im Dargestellten), b) eine nicht codiert ikonische (Denotat, Signifikat und Signifikant sind auf dem Bild tautologisch) und c) eine codierte ikonische (oder symbolische, Konnotationen) (Barthes 1964b: 83). Wenn man davon ausgeht, dass solche Nachrichten jeder Fotografie eigen sind, lässt sich noch ein Unterschied zwischen Zeugen und Nicht-Zeugen feststellen. Die Betrachter einer Fotografie müssen ein gewisses Vorwissen für alle drei Ebenen des Bildes besitzen, um sie interpretieren zu können: bei (a) werden Sprachkenntnisse und allgemeine Welterfahrungen (für das Erkennen der Signifikate der sprachlichen Zeichen) aktiviert, bei (b) sind allgemeine Welterfahrungen als Vorkenntnisse erforderlich (für das Erkennen des Dargestellten im Bild), bei (c) sind spezifische Welterfahrungen nötig, um die Konnotationen des Dargestellten als Symbol zu enthüllen. Die Vorkenntnisse eines Zeugen und eines Nicht-Zeugen können sich in Sprachkenntnissen und allgemeinen Welterfahrungen überlappen, die größte Differenz wäre hingegen im Feld der Konnotationen des Dargestellten zu erwarten. Während der Zeuge die fotografische Spur als Anlass zur Erinnerung benutzt, kann der Nicht-Zeuge im demselben Foto das konkret Dargestellte völlig anders deuten. Oder, mit Barthes' Termini aus *Mythen des Alltags*, liegt der Unterschied in der Bildung des sekundären semiologischen Systems (vgl. Barthes 1964a).

---

<sup>14</sup> Vgl. Barthes 1964b: 89: „In einem einzigen Menschen finden sich also ein Pluralismus und eine Koexistenz von Leseweisen. Die Anzahl und Identität dieser Leseweisen bilden gewissermaßen die *idiolecte* eines jeden“.

<sup>15</sup> Vgl. auch Barthes 1964b: 85: „In der Abwesenheit der Bedeutungen ist die Möglichkeit aller Bedeutungen präsent“.

Für die Überwindung der Interpretationskluft dienen Unterschriften<sup>16</sup> zu Fotografien, wobei das Verhältnis von Schrift zu Bild im Laufe der Zeit unterschiedlich gesehen wurde. Aleida Assmann beschreibt die Verwandlungen in der Hierarchie von Schrift und Bild im Allgemeinen vom Vorzug der Schrift im 19. Jahrhundert<sup>17</sup> zur Rehabilitierung des Bildes im 20. Jahrhundert (von Reinhart Koselleck, Pierre Nora). Manfred Weinberg bezeichnet die Mediendifferenz in Aby Warburgs Arbeiten als roten Faden und weist auf die auftauchende Hierarchie hin, in der „das Wort vor allem zur Erläuterung der Bilder dient“ (Weinberg 2006: 450), oder genauer: „Worte, insofern sie dem eigentlichen Gegenstand der Bilder hinzugefügt werden, sind notwendigerweise Fixierungen eines immer im Fluss befindlichen Geschehens“ (Weinberg 2006: 460). Hingegen charakterisiert Jens Ruchatz die gegenwärtigen Vorstellungen über das Schrift-Bild-Verhältnis am Beispiel einer Ausstellung und deren Resonanz in der Gesellschaft, wie folgt: Fotografie funktioniere als eine historische Quelle nur falls sie „in einen verbal geregelten Kontext [eingerückt]“ sei, Bilder würden nur als „sprachlich gebändigte Illustrationen akzeptiert“ (Ruchatz 2004: 96f.). Trotz aller Ausdruckskraft sowie der durch die Technik gesicherten Genauigkeit der Momentaufnahme mangelt es der Fotografie an der kontextuellen Zuordnung, die nur vom Zeugen eines Ereignisses erzeugt werden kann. Falls eine Fotografie keinen verbalen Kommentar erhalten hat, kann der uneingeweihte Betrachter diese Lücke frei füllen, wobei die ursprüngliche Konnotation des Dargestellten (in Barthes' Terminologie) verlorengeht.

#### **2.4.2 Erzählen als Informationsquelle und Speicher**

Der bekannte Ausgangspunkt in Wolfgang Iser's Darstellung des Lesensprozesses, dass „ein literarischer Text seine Wirkung erst dann zu entfalten vermag, wenn er gelesen wird“ (Iser 1990: 7), sollte seine Geltung für jeden Text behalten, nicht nur für die literarischen. Iser beschäftigt sich zwar nicht mit dem Unterschied zwischen fiktionalen und faktualen Texten, aber er deutet an, dass literarische Texte durch eine Interaktion mit dem Leser geprägt sind, in deren Verlauf der Leser den Sinn des Textes konstituiert. Dies entspreche dem informationstheoretischen Modell von Sender und Empfänger nicht genau, denn die beschriebene Kommunikationsrichtung verlaufe im Rahmen des Modells eingleisig vom Sender zum Empfänger, was „einen gemeinsamen, inhaltlich stark definierten Code“ voraussetze (Iser 1990: 39). Während solch ein Code in den musterhaften und stark

---

<sup>16</sup> Barthes bezeichnet Unterschriften als konstituierende Teile des Bildes (Barthes 1964b: 79).

<sup>17</sup> Leopold von Ranke äußert sich in *Weltgeschichte*, dass Geschichte erst dort beginnt, „wo die Monumente verständlich werden und glaubwürdige schriftliche Aufzeichnungen vorliegen“ (Leopold von Ranke, *Weltgeschichte*, zit. nach Assmann 2010: 219).

funktionsorientierten Textsorten zu erwarten ist, lässt er sich in dem komplexeren Genre der Erinnerungen nicht leicht nachweisen.

An dieser Stelle kann jedoch auf das Abgrenzungsproblem der fiktionalen von den faktualen Texten nicht eingegangen werden. Es sollte lediglich festhalten werden, dass die von Wolfgang Iser beschriebene Asymmetrie zwischen Text und Leser für die Modellsituation der vierten Phase (ein Nicht-Zeuge liest Erinnerungen eines Zeugen) in derselben Weise typisch ist. Unter Asymmetrie versteht Iser den Unterschied, der sich im Vergleich zweier kommunikativer Situationen ergibt. Sowohl in der Sozialpsychologie, als auch in der Psychoanalyse wird gewöhnlich die dyadische Interaktion zwischen zwei Partnern analysiert, dagegen untersucht Iser den kommunikativen Prozess zwischen einem Menschen und einem Text, in dem es keinen gemeinsamen Handlungszusammenhang gibt und (ganz im platonischen Sinne) dem Text keine Rückfragen wie einem Partner gestellt werden können (Iser 1990: 262). Aufgrund der Asymmetrie entstehen „konstitutive Leerstellen“, die in einem fiktionalen Text die Handlung unterbrechen, einen Perspektivenwechsel bringen und zur Dynamisierung der gesamten Textstruktur beitragen. Die Textsegmente werden im Leserblickpunkt ständig vom Thema zum Horizont transformiert, wobei das vom Dichter Verschwiegene in den Leerstellen den Leser immer wieder zur Erstellung des neuen Horizonts provoziert (Iser 1990: 284-315). Iser dynamisiert und dehnt Roman Ingardens Begriff der Konkretisation aus. Laut Ingarden sollten textuelle Unbestimmtheiten vom Leser nach richtigen Mustern mit einem bestimmten Inhalt gefüllt werden, hingegen stellt Iser keine Grenzen der Deutungen auf, eine Leerstelle sei „die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers“ (Iser 1990: 284).

Die in der dritten Phase beschriebene Struktur der „Freiräume“ im Gedächtnis widerspiegelt sich in der Re-Präsentation eines Ereignisses beim Erzählen, in dem immer etwas (im Unterschied zur Fotografie) verlorengeht. Erinnerungen enthalten ihre Leerstellen, auch wenn zwischen ihnen und den Leerstellen in literarischen Texten Unterschiede bestehen, die in den Entstehungsgründen (natürliches Vergessen, bewusstes Verschweigen u. a.), in den Intentionen des Verfassers und in der Kompositionsbildung des Textes liegen. Ein Nicht-Zeuge liest Erinnerungen eines Zeugen mit bestimmtem Vorwissen und Vorstellungsvermögen, weswegen er die gefundenen Leerstellen nach eigenem Dafürhalten füllt. Obwohl die Schrift die Speicherung und die von keiner Veränderung mehr berührte Abrufbarkeit verspreche (vgl. Weinberg 2006: 147), stellt eine erzählte und schriftlich fixierte Erinnerung nur einen Kern dar, der schon von der ersten Generation der Nicht-Zeugen anders gedeutet wird.

Durch das Konzept der Leerstelle lässt sich der Unterschied in den Auswirkungen von Fotografie und Erzählen bei den Nicht-Zeugen auf die Spitze treiben. Die Leerstellen, die der Betrachter einer Reihe von Fotos zu füllen hat, beruhen unter anderem auf dem zeitlichen und örtlichen Kontext des aufgenommenen Momentes sowie den Zusammenhängen zwischen den Fotos und den symbolischen Bedeutung des Dargestellten. Hingegen bekommt der Leser in der Regel im Text einen Schlüssel zur Enthüllung der Konnotationen, und die einfache Ebene der Denotate bleibt für ihn umgekehrt zu konkretisieren. Während die Leerstellen in der Fotografie eher zum Pol der Konnotationen gehören, befinden sie sich beim Erzählen eher im Bereich der Denotation.

### **3. Gedächtnismedien in Peter Henischs Roman *Die kleine Figur meines Vaters***

### 3. 1 Der Forschungsstand

#### 3.1.1 Zuordnung: Vaterbuch

Die Begriffe „Vaterliteratur“, „Väterbücher“, „Väterwelle“ wurden in den 1970er und 1980er Jahren vor allem in Rezensionen literarischer Werke verwendet, die sich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit der Elterngeneration auseinandersetzten. Als Väterbücher wurden solche Texte bezeichnet, „die in autobiographischer Form und vor dem [...] historischen und literaturhistorischen Hintergrund die Beziehung der AutorInnen zum eigenen Vater als vordergründige Thematik reflektieren“ (Marmsoler 2001: 2). *Kleine Figur* entspricht dieser Definition, da es erstens ein stark autobiografisch geprägtes Buch ist, zweitens die Auseinandersetzung des Erzählers mit der Lebensgeschichte und der Weltanschauung seines Vaters vor dem historischen Hintergrund thematisiert, drittens diese Abrechnung durch die tödliche Krankheit des Vaters im Roman aufgelöst wird (dies ist eines der gemeinsamen Motive der sogenannten Väterbücher) und viertens die Auseinandersetzung möglichst objektiv<sup>18</sup> dargestellt wird.

Einer solchen Zuordnung des Buches stimmen sowohl der Schriftsteller Peter Henisch (Cerha 2003: 19f.), als auch die meisten der Rezensenten und Literaturwissenschaftler, die den Text analysierten (Schobel 1987a, 1987b; Marmsoler 2001; Rothschild 2003), zu. Stephan Marmsoler hebt jedoch die Besonderheit von Henischs Text hervor, die im Verfahren der Auseinandersetzung besteht, und zwar in der Reflexion über die „Berufsethik“ des Kriegsphotografen und des Schriftstellers (Marmsoler 2001: 3). Auf die Akzentverschiebung vom grundlegenden Problem (Generationenkonflikt in Deutschland und Österreich der 1960er) zur Frage nach der ästhetisch-moralischen Funktion der Kunst weist auch Michael Ehrreich hin. Während der Vater im Roman für die Kantsche Trennung der Kunst als rein ästhetischer Angelegenheit von der Wirklichkeit sowie für die Unverantwortlichkeit des Künstlers für sein Werk stehe, vertrete der Sohn die Hegelsche Einstellung, entsprechend derer die Kunst dem Erkenntnis und der Erziehung diene (Ehrreich 1991: 74ff.).<sup>19</sup> Auf die Vater-Sohn-Opposition in der Kunst-Frage soll aber im praktischen Teil der Arbeit im Zusammenhang mit dem Erzählen und der Fotografie als Gedächtnismedien eingegangen werden.

---

<sup>18</sup> Das Streben nach Objektivität zeigt sich in der Inszenierung des dokumentarischen Verfahrens: Der Autor schreibt das Buch auf der Grundlage von aufgenommenen Gesprächen mit dem Vater, er zitiert aus alten Briefen und weist auf Fotografien des Vaters hin.

<sup>19</sup> Der Vater sah den Krieg als „eine Folge von Bildern“, er fühlte sich vom Geschehen durch seine Kamera distanziert, die Verantwortung überließ er dabei seinen Auftraggebern (vgl. Henisch 2003: 79). Oder: „Für mich war das Fotografieren immer die Hauptsache und alles andere war sekundär“ (ebd.).

Eine ausführliche Untersuchung des Vaterbildes unternahmen Stephan Marmsoler und Marcus Wild in ihren Diplomarbeiten. Nach dem Überblick der gesellschaftlichen und literaturgeschichtlichen Entwicklung in der Nachkriegszeit bis zum „Buchjahr des Vaters“<sup>20</sup>, analysiert Marmsoler die Darstellung der Vaterfiguren in drei Texten, deren Auswahl er aber nicht begründet (*Kleine Figur*, Peter Härtlings Roman *Nachgetragene Liebe* und Julian Schutting's Erzählung *Der Vater*). Marmsoler vergleicht die Darstellungsverfahren dieser Texte in seiner Diplomarbeit nicht, sondern untersucht sie getrennt. Er verzichtet zudem auf eine Synthese der Ergebnisse respektive auf eine Zusammenfassung. Aufschlussreicher ist Marcus Wilds Vergleich der Vaterbilder, in dem er Henischs Roman in eine Reihe mit Konrad Bestes Heimatroman *Das heidnische Dorf* (1932) und Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten* (1980) stellt. Trotz der zeitlichen Nähe der Entstehung unterscheiden sich Henischs und Jelineks Romane voneinander wesentlich in ihren Intentionen. Jelinek reihte die Vaterfigur (Otto Witkowski) in die Tradition der negativen Vaterbilder ein, „wie sie in antiautoritär-revolutionären Epochen (um 1789, 1830, 1918, 1968) beschrieben werden“ (Wild 1996: 186). Im Endeffekt entstehe bei Jelinek ein Antitypus des Vaterbildes (im Unterschied zu Bestes positivem Typus des Vaters, der für den Heimatroman typisch war). Henisch versuche stattdessen „seinen Vater fernab solcher Typisierungen darzustellen“ (Wild 1996: 189), indem er eine ambivalente Vaterfigur<sup>21</sup> mithilfe eines sehr subjektiven Ansatzes entwickle. Auf die sich steigernde Subjektivität von Kapitel zu Kapitel in Henisch' Roman wies bereits Marmsoler hin. Er behauptet außerdem, dass das Buch zwischen der Dokumentarliteratur von Ende der 1960er und der „Neuen Subjektivität“ der 1970er Jahre situiert sei (Marmsoler 1991: 4, 80f.). Henisch lässt beispielsweise den Protagonisten Peter sich im Buch dazu wie folgt äußern:

Jetzt, da ich hier sitze und schreibe, die Geschichte meines Vaters, MEINE Geschichte meines Vaters zu schreiben versuche, ist mir zweimal hintereinander der gleiche Tippfehler passiert. Ich möchte, [...] daß du mir MEINE Lebensgeschichte erzählst. [...] Aber später habe ich ihm

---

<sup>20</sup> So nannte Helene Schreiber das Jahr 1980 in der Rezension *Krötenbussis für den Vater* (zit. nach Marmsoler 2001: 31).

<sup>21</sup> Thomas Rothschild bemerkte hinsichtlich der fortdauernden Aktualität des Romans, dass dies von zwei Umständen erleichtert wurde: Erstens lag der Vater im Sterben, weswegen eine Aussöhnung symbolisch möglich gewesen sei, zweitens sei Henischs Vater eine ambivalente Figur, die sich dem Täter-Opfer-Schema entziehe (Rothschild 2003: 35). Tatsächlich war Walter Henisch mütterlicherseits teils jüdischer, teils tschechischer Herkunft, seine Verwandten besorgten für ihn einen „arischen“ Nachweis, mit dem er nach Schwiegervaters Wunsch in die Hitlerjugend eintrat und später zum Fotograf der Wehrmacht wurde.

gestanden, daß ich wissen möchte, wer ER ist, um mir darüber klar zu werden, wer ICH bin.  
(Henisch 2003: 11)<sup>22</sup>

Henisch kommentierte seine Darstellungsmethode in einem Interview folgendermaßen:

Das Buch ist weitgehend authentisch, wenn man die darin wiedergegebenen Fakten hernimmt. Die Geschichte der Krankheit des Vaters und die miterzählte Geschichte der Entstehung des Buches. Was die Erzählungen des Vaters betrifft, so sind sie durch die wiederholte Erwähnung des Tonbandes als Medium als Dokumente ausgewiesen, aber auch in eine gewisse Distanz gerückt, die Kritik, Skepsis, Infragestellung ermöglicht. (Cerha 2003, 20)

Das ambivalente Verhältnis zwischen der Objektivität der Dokumente, die dem Buch zugrunde liegen, und der Subjektivität des Verfassers bei deren Wiedergabe ist eines der Hauptmerkmale des Textes.

### **3.1.2 Autobiografisches im Buch**

Eva Schobel und Michael Ehrreich untersuchen in ihren Arbeiten jeweils auf verschiedene Weise die Bedeutung der autobiografischen Erfahrungen in Peter Henischs Werk. Das Ziel von Schobels Untersuchung ist, „der Entwicklung eines Menschen und seines Werkes nachzugehen“, und dies unter der Prämisse, dass „ein Zusammenhang zwischen Leben und Werk existiert“, der sich zwar nicht kausal, „wohl aber in Form von Plausibilitäten, Beziehungen und Entsprechungen“ äußert (Schobel 1987a: III f.). Schobel bezieht in ihre Interpretationen von Peter Henischs Werk den historisch-biografischen Kontext ein, indem sie sich auf Manfred Durzaks These aus *Die Intention des Autors* beruft.<sup>23</sup> Bei der Auswertung zahlreicher Interviews, die Schobel mit Henisch führte, habe sie „verschiedene Methodenrichtungen“ verwendet. Dabei distanzierte sie sich zwar schon in der Einleitung von einem „wahllosen Pluralismus“ (Schobel 1987a: VII), man findet aber in ihren darauffolgenden Ausführungen kaum eine Erklärung der methodischen Muster, denen sie folgt. In jedem Kapitel beschreibt sie zunächst die historisch-politische und geistig-kulturelle Situation, in der Henisch agiert hatte, danach folgen Kommentare zum Inhalt und zur Erzählweise der in dieser Zeit entstandenen Werke. Da die von Schobel festgestellten Relationen zwischen Leben und Werk sehr eng sind, findet man in der Dissertation Passagen, in denen Schobel Henischs Namen

---

<sup>22</sup> Hier wie in allen anderen Zitaten aus *Kleiner Figur* sind die Hervorhebungen aus dem Original übernommen (vgl. Henisch 2003).

<sup>23</sup> Die Erfahrung stelle eine bestimmte Art von Filter dar, der Bezüge zwischen Leben und Werk ausmache (vgl. Manfred Durzak, „Die Intention des Autors. Ihr methodischer Butzen“, in ders., *Gespräche über den Roman*, zit. nach Schobel 1987a: IV f.).

anstatt von Namen der Protagonisten aus den literarischen Werken verwendet (vgl. z. B. Schobel 1987a: 250). Obwohl dies aus literaturwissenschaftlicher Sicht sehr umstritten ist, bringt Schobels Untersuchung einige Beispiele davon, wie ein Schriftsteller mit seinen eigenen Erfahrungen und denen von anderen Menschen in seiner Umgebung in einem fiktionalen Text umgehen kann (vgl. Schobel 1987a: u.a. 49f., 251f., 269, 345f.). Schobel kommt zur Schlussfolgerung, dass die subjektive Erfahrung als Henischs Schreibposition bleibe, in welcher der Wahrheitsanspruch für den Schriftsteller am wichtigsten sei (Schobel 1987a: 233).<sup>24</sup> Die objektive Erfahrung liege Henischs Konzeption des „Neuen Realismus“ oder auch des „Persönlichen Realismus“ zugrunde: „Wer schreibt, schreibt immer autobiografie (sic – E.T.)“ (Peter Henisch, *Anmerkungen zu einem neuen Realismus*, zit. nach Schobel 1987a: 233).

Eva Schobel deutet auch *Kleine Figur* auf die beschriebene Weise, wobei sie ihre Aufmerksamkeit auf die Vater-Sohn-Beziehung und auf die Rezeption des Buches in den zwei Ausgaben von 1975 und 1987 richtet. Sie stellt fest, dass die Auseinandersetzung mit dem Vater sich keineswegs psychoanalytisch (als eine „ödpale Obsession“) erklären lässt, der Konflikt sei „existenziell-politisch“ (Schobel 1987b: 380). Diese Bemerkungen Schobels sind für die vorliegende Arbeit relevant, weil Peter, der Protagonist, an der „brutalen Neugier“ Kritik übt, von der sein Vater als Fotograf und er selbst als Schriftsteller besessen sind, weswegen sie das eigene Leben und genauer die Erinnerungen an die Vergangenheit ausbeuten. Schreiben und Fotografieren erfordern eine Distanz, wodurch die Gefahr entsteht, dass das Leben reduziert wird.<sup>25</sup> Schobel bemerkt in diesem Zusammenhang, dass Henisch die Gefahr erkannt habe, was zu einer Änderung seiner „lang und beharrlich zum Prinzip erklärten Schreibhaltung“ in späteren Werken führte (Schobel 1987a: 272).

Im Unterschied zum deskriptiven Verfahren Eva Schobels untersuchte Michael Ehrreich in seiner Diplomarbeit (*Welt- und Menschenbild. Ästhetik und literarische Form bei Peter Henisch: „Die kleine Figur meines Vaters“*, Ehrreich 1993) das Verhältnis zwischen Leben

---

<sup>24</sup> Vgl. „[...] und dann ginge es also darum, diese meine erfahrung, und das wäre meine wahrheit, wahrheitsgemäß aufzuzeichnen“ (Peter Henisch, *Anmerkungen zu einem neuen Realismus*, zit. nach Schobel 1987a: 233). In *Kleiner Figur* zieht der Erzähler einer erfundenen Geschichte eine erfahrene vor: „Am nächsten Morgen fiel es mir schwer, konzentriert an dem Entwurf, den ich gerade in Arbeit hatte, weiter zu schreiben. [...] Wieder und wieder geriet mir mein Vater zwischen die Zeilen, von Zeile zu Zeile erschien mir mein Vater realer als dieser Franz [der Name des Protagonisten im Roman *Bali* – E. T.]. Schließlich räumte ich den Text, der mir, da es sich um eine ERFUNDENE Geschichte handelte, plötzlich erschreckend belanglos vorkam, beiseite und setzte mich zum Recorder“ (Henisch 2003: 18).

<sup>25</sup> Vgl.: „Siehst du, Papa, ich mache alles zum Material. Dich, der Du alles zum Material gemacht hast, mache ich erst recht zum Material. [...] Oft habe ich Dich sagen gehört, daß Du durch Deinen im Laufe der Jahre zur EXISTENZFORM gewordenen Beruf Dein Leben doppelt lebst. [...] Daß diese Intensitätsverdoppelung auf der einen mit einer Intensitätshalbierung auf der anderen Seite zusammenhängt, hast Du mir nie erzählt“ (Henisch 2003: 107).

und Werk zwar anhand nur eines Textes, aber methodologisch klarer ausgeprägt und zielgerichteter als Schobel. Sein Ziel ist es zu zeigen, „in welcher Weise aus Fakten Fiktion entsteht“ (Ehrreich 1993: iv). Ehrreich verwendet die von Roman Ingarden in *Die Streit um die Existenz der Welt* angebotene Differenzierung zwischen intentionalen Gegenständen (z. B. Figuren oder Geschichten in einer Erzählung<sup>26</sup>) und raum-zeitlichen Entitäten (aus der realen Welt), um die Grenzen einer fiktionalen Figur zu definieren. Ehrreich geht außerdem von der These aus, dass Informationen zunächst bei Weltwahrnehmungen und folgend bei der Wiedergabe des Rezipierten selektiert werden.<sup>27</sup> Im Prozess des dichterischen Schaffens tauchen neben der Selektion auch das Modifizieren von Sachverhalten und deren Erfindung auf.

Ehrreich rekonstruiert zunächst zwei Romanfiguren (Walter und Peter) mit den ihnen zugeschriebenen Eigenschaften<sup>28</sup> und vergleicht sie mit den vorhandenen biografischen Materialien über Peter und Walter Henisch. Ehrreich kommt dabei zu der Erkenntnis, dass Henischs Faktenauswahl aus den Erlebnissen von seinem Menschen- und Weltbild bedingt werde. Dieses befinde sich im Gleichklang mit Ernst Blochs und Sigmund Freuds Theorien, die den Schriftsteller laut seinen eigenen Aussagen beeinflusst haben. Erstens stehe die Erzähllust des Vaters und vor allem des Sohnes mit dem Geschichtsbewusstsein im Zusammenhang, also mit der Eigenschaft, die nach Bloch Menschen von Tieren unterscheidet. Zweitens sei das Vater-Sohn-Verhältnis im Roman stark ödipal geprägt (Ehrreich 1993: 54). Diese letzte Feststellung führt Ehrreich zur oben genannten Zuordnung des Buches in die „Literatur der Psychoanalyse“ (Ehrreich 1993: 55).

Die anscheinend gegensätzlichen Meinungen Ehrreichs und Schobels (der Roman sei existentiell-politisch und keineswegs psychoanalytisch zu deuten) scheinen kompatibel zu sein, wenn man erwägt, auf welche Textebene sie sich beziehen. *Kleine Figur* hätte nicht entstehen können, wenn der Verfasser kein Identitätsproblem erkannt hätte, das sich im größeren Rahmen des gesellschaftspolitischen Generationenkonflikts entwickelt hat, weswegen man im Roman Peters Fragen nach der NS-Vergangenheit des Vaters, die an ihr geübte Kritik und die folgende (unvollkommene) Annäherung zwischen Sohn und Vater findet. Henischs Psychologiestudium bestimmte hingegen das Kriterium der selektiven Arbeit mit dem vorhandenen (auto)biografischen Material, es stellt einen der möglichen Schlüssel zur Interpretation des Werkes zur Verfügung.

---

<sup>26</sup> In Genettes Terminologie entsprechen diesem der Inhalt der Diegese (Martinez/Scheffel 2007: 23).

<sup>27</sup> Im Folgenden wird sich zeigen, dass die Selektion eine der Besonderheiten des Erinnerungsprozesses oder des Erzählens im Vergleich zur Fotografie darstellt.

<sup>28</sup> Ehrreich bezeichnet sie als „Prädikationen“, in Übereinstimmung mit Ingarden versteht er darunter „vom Autor intendierte Aussagen“ (Ehrreich 1991: 29).

### **3.2 Die Erinnerungssituationen im Buch**

In *Kleiner Figur* lassen sich alle vier im ersten Kapitel beschriebene Erinnerungssituationen finden. Sie werden durch die unterschiedlichen Konstellationen der Zeugen und Nicht-Zeugen in der Familie noch komplexer.

In der Rahmenhandlung erfährt der Leser, dass der Sohn (Peter) ein Buch über seinen Vater (Walter), einen berühmten Kriegsphotografen, schreibt, indem er den Vater über seine Vergangenheit erzählen lässt und ihn mithilfe eines Tonbandgeräts aufnimmt. Der Generationenkonflikt zwischen beiden Protagonisten lässt sich unter anderem auf der Ebene der Arbeit mit unterschiedlichen Medien (Fotografie und schriftliches Erzählen) finden; er wird auch auf dieser Ebene gelöst.

Auf der extradiegetischen Ebene werden Ereignisse in der Gegenwart vom autodiegetischen Erzähler (dem Sohn) geschildert. Auf den intradiegetischen Ebenen wird von verschiedenen homodiegetischen Erzählern (Familienmitglieder und Familienfreunde) das vergangene Geschehen dargestellt. Die Erzählersicht (Fokalisierung) bleibt im ganzen Text intern (aktorial). Was die Distanz im narratologischen Sinne anbetrifft, lässt sie sich als ein Extremfall der Erzählung im dramatischen Modus bestimmen. Die Erzählung von gesprochenen Worten ist im Roman in Form von direkter Figurenrede dominant. Im ersten und im zweiten Kapitel wird die Rede des Vaters mit Worten „sagt die Stimme (meines Vaters)“ eingeführt; im dritten Kapitel, in dem sich die Annäherung zwischen Sohn und Vater vollzieht, werden auch die Einführungsworte verändert: Peter gibt die Rede des Vaters mithilfe von „sagt mein Vater“ wieder. Bei der Figurenrede fehlen immer Anführungszeichen. Der Leser wird vom Autor oft nicht gleich auf die Veränderung des Erzählers aufmerksam gemacht. Dialoge gibt es im Roman offensichtlich aus programmatischer Absicht nicht: Der Vater weicht den vom Sohn gestellten Fragen aus, was von Peter scharf kritisiert wird; nur am Ende des Buches gelingt ein Dialog zwischen den beiden Protagonisten.

Im Folgenden werden die Erinnerungsphasen in chronologischer Abfolge analysiert, wie sie im Roman auftauchen und auf welche Weise sie in die Textinterpretation einbezogen werden können.

#### **3.2.1 Erste Phase**

Die Zeugenschaft, die das grundlegende Merkmal dieser Phase bildet, wird in *Kleiner Figur* durch die beiden Protagonisten repräsentiert. Der Vater nahm als Kriegsphotograf mit seiner Kamera Ereignisse des Zweiten Weltkrieges auf, weswegen der Sohn seine Fotografien zunächst als ein sicheres Indiz (oder Index in der Terminologie des ersten Kapitels) und als

eine Bestätigung der vom Vater erzählten Vergangenheit auffasste: „Mein Vater, der Mann, der DABEIGEWESEN war“ (Henisch 2003: 84), äußert sich Peter in Übereinstimmung mit Roland Barthes' Beschreibung der Zeitstruktur der Fotografie. Peters darauffolgende Kritik, Ablehnung und Wiederentdeckung der Fotografie als Gedächtnismedium geschieht im Zeichen der Auseinandersetzung und der Annäherung an den Vater.

Die Kritik des Sohns wird vor allem durch die Ästhetisierung der fotografisch dargestellten Ereignisse seitens seines Vaters veranlasst: „Die Fotografie war ein Zauber, jedes Negativ wurde letzten Endes zum Positiv“ (Henisch 2003: 87). Nach den eigenen Äußerungen hat der Vater den Krieg „VOM FOTOGRAFISCHEN STANDPUNKT betrachtet“ (Henisch 2003: 20), er hat nicht Ereignisse als ein Mensch, sondern Motive als ein Fotograf wahrgenommen (Henisch 2003: 48). Walter bezeichnet sein Verhältnis zum Dargestellten in seinen Fotografien folgenderweise: „Es ist eine Art von BRUTALER NEUGIER, die angesichts des Leids, angesichts der Not, angesichts des Todes – ja, vor allem angesichts des Todes – von dir Besitz ergreift“ (Henisch 2003: 103). Wie sich die Differenzierung zwischen Walter und Peter aufgrund der unterschiedlichen Vorstellungen über Kunst vollzieht, beschreibt Michael Ehrreich in seiner Diplomarbeit (vgl. hierzu 2.1.2).

Peters Rückkehr zur Fotografie wird als spontanes Ereignis im Prozess seiner Annäherung an den Vater dargestellt. Seine Aussage erinnert an die brutale Neugier des Vaters („[E]s lag mir, [...] eher am Akt des Fotografierens“, Henisch 2003: 193), dennoch bedeutet Fotografie für ihn etwas anderes. Er fotografiert keine gegenwärtigen Ereignisse, sondern Erinnerungsorte seiner Kindheit, wobei der Akt des Fotografierens einen Erinnerungsprozess bei ihm auslöst (vgl. Henisch 2003: 222). Für Peter verlor die Gegenwärtigkeit des Ereignisses und seiner Fixierung ihre in kulturwissenschaftlichen Konzepten hervorgehobenen positiven Züge, das Fotografieren wird in eine Reihe mit anderen Handlungen gestellt, die einen Erinnerungsprozess hervorrufen können.

### **3.2.2 Zweite Phase**

Das unmittelbare Erinnern von Zeugen – Walter und Peter, dessen Mutter und Großmutter – bezieht sich auf einige Zeitspannen aus dem Leben der Familienmitglieder, vor allem auf die des Vaters. Diese Erinnerungsprozesse werden in zwei Modellen realisiert: Erstens nimmt der Sohn die Erinnerungen des Vaters in erzählter Form auf Tonbänder auf und gibt sie im Roman wieder (zur Wiedergabe der Erinnerungen in Buchform vgl. 2.2.4).<sup>29</sup> Zweitens gibt Peter die Erinnerungen seiner Mutter, Großmutter und seine eigenen an den Vater wie auch

---

<sup>29</sup> 38 thematisch unterschiedliche Erzählungen wurden in den Roman eingebaut (vgl. Henisch 2008).

seine Erinnerungen an sich selbst direkt wieder. Beide Modelle stellen das Ergebnis des aktiven Gedächtnisses (*mémoire volontaire*) dar. Die Erinnerungen werden in den zeitlich ausgedehnten linearen Erzählungen entwickelt.

Daneben werden im Text Erinnerungen in der Form von Bildern registriert, die bei einer näheren Betrachtung unterschiedliche Strukturen aufweisen. Von einigen Bild-Erinnerungen kann der ursprüngliche Kontext wegen des Vergessens nicht mehr rekonstruiert werden; diese Bilder ließen sich weder chronologisch aufeinander beziehen, noch in eine kohärente Erzählung integrieren. Solche Erinnerungen bezeichnen die Protagonisten auch als „Erinnerunginseln in einem Meer von längst Vergessenem“ (Henisch 2003: 18), „Erinnerungsfetzen“ (Henisch 2003: 28), „Erinnerungsschnappschüsse“ (Henisch 2003: 44). Sie werden im Roman nur erwähnt, weswegen hier auf sie nicht weiter eingegangen werden kann.

Eine andere Art von Bild-Erinnerungen stellen Walters widerwillige Beschreibungen von negativen Ereignissen dar, wie zum Beispiel diese:

Und trotzdem: gewisse Bilder bleiben im Kopf. Zum Beispiel das Bild einer alten verängstigten Frau. Die hält den Stiefel eines Soldaten umfaßt. Aber der Stiefel tritt sie einfach beiseite. Oder das Bild eines angeschossenen Hundes. Sein Hinterleib ist zerfetzt, er schleift ihn nach. Und dann bleibt er liegen und schaut nur, liegt nur und schaut. (Henisch 2003: 85f.)

Wegen der dargestellten Dynamik und der Veränderung in der Handlung sollen solche Erinnerungen genauso als Erzählungen und nicht als Gedächtnisbilder klassifiziert werden.<sup>30</sup> Dieses Beispiel ist vergleichbar mit Gabriel Conroys Vorstellung von der Verwandlung seiner Frau zu einem Bild, die Aleida Assmann in Rahmen der Analyse des aktiven Gedächtnisses beschrieben hat (Assmann 2010: 238, vgl. auch hier 2.2). Sowohl Walter als auch Gabriel erzeugen in ihrem Gedächtnis „Bilder“ als Narrationen.

Die dritte Gruppe der von Peter bezeichneten Bild-Erinnerungen verweist auf eine Besonderheit im Prozess der Formierung von Erinnerungen beim Vater. Er identifiziert seine Erinnerungen mit ihrer stabilisierten Form in den Fotografien:

Ich habe den Krieg [...] vom Anfang bis zum Ende als eine Folge von Bildern gesehn. Der ganze Zweite Weltkrieg liegt heute als ein riesiger Stoß von Bildern vor mir. Wenn du wirklich ein Buch über mich schreiben willst, mußt du von diesen Bildern ausgehen. (Henisch 2003: 79.)

Diese Aussage verweist aber auch auf die bereits genannten Funktionen der Fotografie als Gedächtnisspeicher und Erinnerungsstützen, die chronologisch zur nächsten Phase gehören.

---

<sup>30</sup> Vgl. den Begriff von minimalem Narrativ: „Narrative has been minimally defined as the representation of at least one event, one chase in a state of affairs“ (Prince 2004: 11).

### 3.2.3 Dritte Phase

Walter hat als Zeuge der historischen Ereignisse im Unterschied zu seinem Sohn als einem uneingeweihten Betrachter einen besonderen Zugang zu den Fotografien, wie es im theoretischen Teil angesprochen wurde. Walter hat zum einen die Kompetenz, die Fotografien als „Spuren“ des Geschehenen richtig zu bestimmen (Ruchatz 2004, vgl. 2.3), zum anderen kann er die Bedeutungszusammenhänge zwischen fotografischen Momentaufnahmen unterschiedlich deuten, indem er die „Freiräume“ in seinen Erinnerungen schließt (vgl. 2.3). Während sein Sohn ersteres am Beginn des Buchs dementiert, veranlasst das Letzere dessen Kritik (vgl. 3.2.4).

Im Sinne der Studentenrevolte der 1960er Jahre erscheint die Nichteinmischung des Vaters in die geschichtlichen Ereignisse für den Sohn unakzeptabel. Die Distanzierung von der Welt wird vom Fotografen selbst auf die Spitze getrieben, wenn sich Walter zum Beruf wie folgt äußert: „Meine Aufgabe ist es, die Bundesheerfahrzeuge, das Öffnen des Tors und ALLFÄLLIGE ZWISCHENFÄLLE im Bild festzuhalten. Was sich da wirklich vor meinem Objektiv abgespielt hat, war mir nur vage bekannt“ (Henisch 2003: 12). Die Herausbildung einer Fotografie als (wahrhaftes) symbolisches Zeichen wird folglich schon bei der Fixierung eines Ereignisses verletzt, weil auch ein Zeuge nicht im Stande ist, das Geschehene in einen Kontext einzuschließen. Laut Peter eröffnete die Gleichgültigkeit des Vaters dem Schicksal seiner Fotografien gegenüber den Weg zu deren Verwendung in der NS-Propaganda. Der heikelste Punkt in der Zusammenarbeit des Vaters mit dem NS-Regime war dessen Bereitschaft, historische Fotografien zu manipulieren, damit das Dargestellte auf eine geforderte Weise veröffentlicht werden konnte:

Nimm nur die Kundgebung auf dem Heldenplatz. Das Allerwichtigste war die Perspektive. Hitler oben auf dem berühmten Balkon. Die unübersehbare Masse ihm zu Füßen. Unter uns -: sie war nicht so unübersehbar. Gegen den Volksgarten zu ist sie schütter geworden. Aber das haben wir nicht fotografiert. Es war ganz klar, welche Fotos erwartet wurden. (Henisch 2003: 72.)

Die Stichhaltigkeit der Aussage wird ohne Kommentar gelassen. Von Bedeutung ist an dieser Stelle Peters Hervorhebung des Subjektes (und der Subjektivität) im Akt des Fotografierens, indem die Genauigkeit der Bewahrung sowie die vermittelnde Rolle der Technik und die mit ihr zusammenhängende Objektivität (vgl. 2.1) außer Acht gelassen werden. Während der Sohn den Fotografien früher völlig vertraute, werden sie für ihn nun eindeutig zum Mittel der Wahrheitsverleumdung Verleumdungsmittel der Wahrheit.

In seinen erzählten Erinnerungen geht Walter entweder von Fotografien aus – er zeigt dem Sohn Bilder, ordnet sie zeitlich und örtlich ein, assoziiert mit ihnen weitere Fotos und Geschichten (ebd., 80) – oder er sucht in den Fotografien nach einer Bestätigung für das Erzählte (ebd., 88). Aus den Fotos liest Walter aber auch das im Akt des Fotografierens nicht Wahrgenommene oder das bewusst Außerachtgelassene aus:

Hier hast du zum Beispiel das Bild eines zu den Widerstandskämpfern übergelaufenen Italieners. Du siehst, er liegt auf den Knien, jeden vorübergehenden deutschen Soldaten bittet er um sein Leben an. Mamma mia, schreit er, den Klang seiner Stimme hab ich noch heute im Ohr, und: Dio mio! Aber alles, was dir dieses Bild heute sagt, hat man damals überhört. (Henisch 2003: 143.)

Die Genauigkeit des Bewahrens dient in solchen Fällen also der Aktivierung der Gedächtnisinhalte.

### **3.2.4 Vierte Phase**

Der Roman als fiktionaler Text basiert auf zwei Arten dokumentarischer Zeugnisse: auf Fotografien und Tonbandaufnahmen von Erzählungen eines Zeugen. In der Diegese wiederholt sich diese Konstellation rekursiv. Peter entwickelt als Nicht-Zeuge unterschiedliche Verfahren in der Vorbereitung des Buches, die von den Besonderheiten der beiden Medien abhängig sind. Er montiert stumme Fotos<sup>31</sup> und Ausschnitte aus den Erzählungen des Vaters in seine eigene Geschichte: „[I]ch versuche [...] MEINE Geschichte meines Vaters zu schreiben“ (Henisch 2003: 11). Die Übergänge von einem Fragment zum nächsten sind teils chronologisch, teils assoziativ und thematisch begründet. Im Sinne der gewöhnlichen Unterscheidung der chronologischen Reihenfolge von Ereignissen und der Bildung der Erzähllogik lässt sich hier mithilfe von Gérard Genettes Terminologie eine Differenz zwischen der Erzählung (*récit*) und der Geschichte (*histoire*) im Roman feststellen.<sup>32</sup> Während der Vater als Zeuge der Chronologie der Ereignisse in seinem Lebenslauf folgt, gibt der Sohn (als erklärender Nicht-Zeuge und schaffender Dichter) die Erzählung des Vaters mit ergänzenden Stellungnahmen anderer Personen (Familienmitglieder, Familienfreunde) zum gleichen Ereignis wieder. So schließt er die entstandenen „Freiräume“ zwischen den Fotos und in den Erzählungen. Peter will den Vater verstehen, indem er neue Zusammenhänge bildet:<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Vgl. Assmann 2010: 220: „Im Gegensatz zu Texten sind Bilder stumm und überdeterminiert“.

<sup>32</sup> Zur Entwicklung dieses Konzeptes von Propp bis Schmid vgl. Martinez/Scheffel 2007: 26.

<sup>33</sup> Vgl. Assmann 2010: 20: „Schreiben entwickelt sich immer mehr in Richtung Verknüpfung“.

An dieser Stelle stoppe ich das mit Nr. 1 bezeichnete Tonband und suche eine ganz bestimmte Passage auf einem anderen [...]. (Henisch 2003: 20.)

In der Kritik am Vater zeigt Peter dessen Unzuverlässigkeit als Geschichtenerzähler: Entweder versagt dem Vater das Gedächtnis und er korrigiert die eben erzählte Geschichte (Henisch 2003: 65f.) – oder der Vater erzählt mit dem Ziel der Selbststilisierung von demselben Ereignis in diversen Situationen anders (Henisch 2003: 106, 171). Zudem verweist Peter auch auf die Anwesenheit von anderen Geschichten, die außerhalb der Familie im Umlauf sind und den Erzählungen des Vaters widersprechen (Henisch 2003: 206f.). Peter stellt die grundlegenden Tatsachen in Frage, auf denen sich das kommunikative Gedächtnis in seiner Familie herausgebildet hat: Je „glatter“ (Henisch 2003: 84) die Sätze in den Erzählungen des Vaters vom ständigen Wiederholen werden, desto verdächtiger erscheinen sie dem Sohn.

Einen anderen Status gewinnen hingegen für den Sohn die vom Vater gemachten Fotos. Ihr dokumentarischer Charakter beeindruckte Peter seit seiner Kindheit. Er betrachtete die Fotos so lange, bis er in sie „hineingeriet“:

Eines Tages [...] geriet ich dann in das Bild mit dem Schützenpanzer, aus dem ein bebrillter deutscher Soldat hervorlugte. Ich war der bebrillte deutsche Soldat, sah die Szene, die das Bild darstellte, durch seine Brille. Neben mir ein Kamerad, von mir ein von vorausgefahrenen Panzern planierter Weg. (Henisch 2003: 97.)

Das von Roland Barthes beschriebene Merkmal des „Dabeigewesenseins“ ist für Peter entscheidend, um einen Zugang zu Vaters Vergangenheit zu finden. Indem er Vaters Fotos beschreibt, „entwickelt“<sup>34</sup> er sie noch einmal mithilfe von sprachlichen Mitteln. Die Wahrhaftigkeit der Fotos führt Peter zur Idee, ein Buch zu veröffentlichen, in dem es „Fotos statt Texte“ gäbe (Henisch 2003: 210). Diesen Einfall realisierte Peter Henisch teilweise in der letzten Ausgabe von *Kleine Figur* (2003): Er fügte dem Roman einen Fotoessay mit Bildern aus Familien-, Zeitungs- und Staatsarchiven bei. Dieser Fotoessay besteht aus drei deutlich abgetrennten Teilen: Fotografien aus den Jugendjahren Walter Henischs (insgesamt 3 Bilder), Kriegsfotografien (19 Bilder) und Fotos aus der Nachkriegszeit (4 Bilder). Wenn man den Roman zu Ende gelesen hat, kann man feststellen, dass nur eine von diesen Fotografien im Buch auftaucht: Sie illustriert die letzte Erzählung des Vaters, die auch den Roman beendet. Der Protagonist Peter übergibt das letzte Wort seinem Vater und lässt dessen Geschichte ohne Kommentar und Kritik. Peter Henisch fügt dabei dem beschriebenen

---

<sup>34</sup> Vgl. dazu Albers 2001: 548.

Ereignis eine Fotografie hinzu. In diesem Zusammenspiel von Text und Bild (?) gelingt die Komplementierung der beiden Gedächtnismedien: Einerseits trägt das Foto (im Sinne von Roman Ingarden) der eindeutigen Konkretisation einer unbestimmten Stelle im Text bei. Der Leser braucht sich die Szene nicht auszudenken, die Fotografie liefert ihm diese Information. Andererseits wird im Text erläutert, unter welchen Umständen die Fotografie aufgenommen wurde. Sie ist mithilfe von sprachlichen Mitteln in einen Kontext eingebaut. Folglich ist die denotative Bedeutung der Erzählung durch die Fotografie wiederhergestellt und die Fotografie bekommt ihrerseits eine klare Konnotation für die uneingeweihten Betrachter. Der Generationenkonflikt wird somit durch die Gedächtnismedien symbolisch überwunden.

#### 4. Zusammenfassung

In der Arbeit wurde die Rolle der Gedächtnismedien (Fotografie/Bild und schriftliches Erzählen/Schrift) bei der Entfaltung des Generationenkonflikts untersucht der 1960er Jahre in Peter Henischs Roman *Die kleine Figur meines Vaters* untersucht.

Im analysierten Text lassen sich diverse Erinnerungskonstellationen finden, in denen sich die Auswirkungen der beiden Medien unterscheiden. Um diese Erinnerungssituationen präziser erfassen zu können, wurde im theoretischen Kapitel ein Modell des gesamten Erinnerungsprozesses vorgeschlagen, das die Formierung von Erinnerungen in vier chronologisch folgende Phasen einteilt: vom Geschehen eines Ereignisses und seiner Fixierung durch Fotografie (1) zum unmittelbaren Erinnerungsprozess bei einem Zeugen, in dem die einzelnen Erinnerungen oft als Bilder bezeichnet werden, wobei das eigentliche Erinnern eine ähnliche Struktur wie das Erzählen hat, und die Erinnerung in einer Erzählung stabilisiert wird (2). In dieser stabilisierten Form benutzen Zeuge (3) und Nicht-Zeugen (4) Fotografien und Erzählungen als Gedächtnisspeicher und -stützen. Diesen Phasen wurden im interpretatorischen Kapitel Erinnerungssituationen aus Henischs Roman zugeordnet und vor dem theoretischen Hintergrund beschrieben:

1. In kulturwissenschaftlichen Studien werden Objektivität, Genauigkeit und Unveränderlichkeit der Bewahrung von Ereignissen hervorgehoben, falls die letzteren mittels einer Kamera fixiert werden. Diese Züge stellen hingegen für Peter keinen Wert vor. Im Generationenkonflikt mit seinem Vater, der Ereignisse des Zweiten Weltkriegs fotografierte und die Fotografien der NS-Propaganda zur Verfügung stellte, bestreitet Peter die Objektivität der Fotografie zunächst völlig.

2. Im theoretischen Kapitel wurde festgestellt, dass man willkürliche Erinnerungen in der Regel als Bilder beschreibt, während unwillkürliche Erinnerungen als Narrationen erscheinen. Auch Henischs Roman liefert Beispiele von unwillkürlichen Erinnerungen als Erzählungen. Die als Bilder bezeichneten Erinnerungen, die im Roman oft auftauchen, lassen sich aber nicht als willkürliche Erinnerungen bezeichnen, denn sie weisen dieselbe Struktur wie Erzählungen auf.

3. Die Funktion einer Gedächtnisstütze übt im Roman vor allem die Fotografie aus: Häufig löst die Betrachtung eines Bildes die Erzählungen des Vaters aus.

4. Die Verwendungsweise der Fotografien und Erzählungen vom Nicht-Zeugen wurde vor allem mithilfe von Roland Barthes Betrachtungen über die „Rhetorik des Bildes“ sowie Wolfgang Isters Begriff der „Leerstelle“ analysiert. Es wurde von Barthes Differenzierung zwischen der denotativen und der konnotativen Bedeutung in Aussagen von

gesellschaftlichen Erscheinungen ausgegangen und festgestellt, dass Fotografien denotative und Texte konnotative Bedeutungen klarer ausdrücken. Als Nicht-Zeuge der Ereignisse im Leben seines Vaters schließt Peter in *Kleiner Figur* die Freiräume sowohl in den Denotaten als auch in den Konnotationen: Einerseits versucht er das von Walter Nichterzählte bei anderen Zeugen zu erfahren, andererseits stellt Peter die Zusammenhänge zwischen den Erzählungen des Vaters auf eigenständige Weise her, damit sie sich gegenseitig erhellen können. So bekommen bekannte Geschichten neue Konnotationen.

In der Arbeit wurde der Generationenkonflikt am Beispiel von Peters Verhältnis zu den beiden Medien – Fotografie und schriftliches Erzählen – gedeutet. Zuerst lehnte er die Fotografie als Beruf und Vorliebe des Vaters ab und widmete sich dem Schreiben. Als er später die Ähnlichkeiten zwischen beiden Medien (präziser: die Ähnlichkeiten zwischen seiner Motivation und der des Vaters, die Medien zu benutzen) erkannte, geriet er in eine Schreibkrise und griff zur Kamera. Am Ende des Romans versöhnt sich Peter mit dem Vater, was sich in der Komplementierung der Fotografie und des Erzählens in der Übergabe einer von Vaters Geschichten widerspiegelte.

## 5. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Henisch 1975 Peter Henisch, *Die kleine Figur meines Vaters*, Frankfurt am Main, S. Fischer 1975.
- Henisch 1987 Peter Henisch, *Die kleine Figur meines Vaters*, Salzburg-Wien, Residenz Verlag 1987.
- Henisch 2003 Peter Henisch, *Die kleine Figur meines Vaters*, Salzburg-Wien-Frankfurt, Residenz Verlag 2003.

### Sekundärliteratur

- Albers 2001 Irene Albers, „Fotografie als Gedächtnismedium“, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart – Weimar 2001, 545-550.
- Assmann 1991 Aleida Assmann, „Zur Metaphorik der Erinnerung“, in: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991, 13-35.
- Assmann 2010 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2010.
- Assmann 2011 Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2011.
- Barthes 1964a Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1964.
- Barthes 1964b Roland Barthes, „Rhetorik des Bildes“ (1964), in: Bernd Stiegler (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, 78-94.
- Barthes 1979 Roland Barthes, „Wirklichkeits- oder vielmehr Realitätseffekt (Lacan)“ (1964), in: Bernd Stiegler (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, 95-101.
- Butzer 2005 Günter Butzer, „Gedächtnismetaphorik“, in: Astrid Erll, Asgar Nünning (Hrsg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin, New York 2005, 11-30.
- Cartier-Bresson 1952 Henri Cartier-Bresson, „Der entscheidende Augenblick (1952)“, in: Bernd Stiegler (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, 197-205.
- Cerha 2003 Michael Cerha, „Peter Henisch im Gespräch“, in: Walter Grünzweig und Gerhard Fuchs (Hg.), *Peter Henisch. Dossier 21*, Graz–Wien 2003, 9-29.
- Crary 1988 Jonathan Crary, „Die Modernisierung des Sehens (1988)“, in: Bernd Stiegler (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, 206-224.

- Dickhaut 2005 Kirsten Dickhaut, „Intermedialität und Gedächtnis“, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin, New York 2005, 203-221.
- Draaisma 1999 Douwe Draaisma, *Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses*, Darmstadt 1999.
- Dubois 1990 Philippe Dubois, „Die Fotografie als Spur eines Wirklichen (1990)“, in: Bernd Stiegler (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, 102-114.
- Ehrreich 1993 Michael Ehrreich, *Welt- und Menschenbild. Ästhetik und literarische Form bei Peter Henisch: „Die kleine Figur meines Vaters“*, Diplomarbeit, Institut für deutsche Philologie, Paris Lodron Universität Salzburg 1993.
- Erll/Nünning 2005 Astrid Erll, Ansgar Nünning, „Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick“, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin-New York 2005, 1-10.
- Hackl 2003 Erich Hackl, „Zwischen Sein und Vorschein“, in: Walter Grünzweig und Gerhard Fuchs (Hg.), *Peter Henisch. Dossier 21*, Graz–Wien 2003, 165-168.
- Hausmann/Gräff 1933 Raoul Hausmann – Werner Gräff, „Wie sieht der Fotograf? (1933). Gespräch zwischen Raoul Hausmann und Werner Gräff, Berlin“, in: Bernd Stiegler (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, 187-196.
- Henisch 2008 Peter Henisch, „Erinnerungshilfe und Inspiration. Die Tonbandprotokolle zu Die kleine Figur meines Vaters“, in: Marcel Atze et al. (Hg.), *Akten-kundig? Literatur, Zeitgeschichte und Archiv*, 10.-11. Jahrgang, Wien 2007/2008, 343-347.
- Ingarden 1972 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972.
- Iser 1990 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1990.
- Marmsoler 2001 Stephan Marmsoler, „Auf der Suche nach den verlorenen Vätern“: *Die Darstellung der Vaterfiguren in Peter Härtlings Roman „Nachgetragene Liebe“, Peter Henischs Roman „Die klaien Figur meines Vaters“ und Julian Schuttings Erzählung „Der Vater“*, Diplomarbeit, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck 2001.
- Martinez/Scheffel 2007 Matias Martinez, Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2007.

- Molzahn 1928 Johannes Molzahn, „Nicht mehr lesen! Sehen!“ (1928), in: Bernd Stiegler (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, 176-180.
- Peirce 1893 Charles Sandres Peirce, „Die Kunst des Räsionieres“ (1893), in: Bernd Stiegler (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, 77.
- Platon 1940 Platon, „*Theaitetos*“, in: Platon, *Sämtliche Werke*, Band 2, Berlin [1940], 561-662. Zitiert nach:  
<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Platon/Theaitetos> (letzter Zugriff am 22.4.2014)
- Prince 2004 Gerald Prince, „Revisiting Narrativity“, in: Mieke Bal (ed.), *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 1, New York 2004.
- Rothschild 2003 Thomas Rothschild, „Inventaraufnahme. Peter Henisch als Chronist der 68er-Generation“, in: Walter Grünzweig und Gerhard Fuchs (Hg.), *Peter Henisch*. Dossier 21, Graz–Wien 2003, 33-47.
- Ruchatz 2004 Ruchatz Jens, „Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen“, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.), *Medien and Cultural Memory: Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin – New York 2004, 83-105.
- Schobel 1987a Eva Schobel, *Peter Henisch. Eine Monographie*, Dissertation der Universität Wien, 191/1, Wien 1987.
- Schobel 1987b Eva Schobel, *Peter Henisch. Eine Monographie*, Dissertation der Universität Wien, 191/2, Wien, VWGÖ 1987.
- Schondorff 2003 Joachim Schondorff, „Nachprüfung eines Vaterbildes“, in: Walter Grünzweig und Gerhard Fuchs (Hg.), *Peter Henisch*. Dossier 21, Graz–Wien 2003, 163-164.
- Schmidt 1991 Siegfried J. Schmidt, „Gedächtnis – Erzählen – Identität“, in: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991, 378-397.
- Stiegler 2010 Bernd Stiegler, „Fotografie und Indexikalität. Einleitung“, in: Bernd Stiegler (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, 71-76.
- Weinberg 2006 Manfred Weinberg, *Das „unendliche Thema“. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie*, Tübingen 2006.
- Weinberg 2013 Manfred Weinberg, „Erinnern/Erzählen – Literatur/Film“, in: Antonius Weixler, Lukas Werner (Hrsg.), *Zeit(en) erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen* (erscheint Berlin 2014).

- Weinrich 1976 Harald Weinrich, „Metaphora memoriae“, in: *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976, 291-294.
- Wild 1996 Marcus Wild, *Vergleich der Vaterbilder in Konrad Bestes „Das heidnische Dorf“, Elfriede Jelineks „Die Ausgesperrten“ und Peter Henischs „Die kleine Figur meines Vaters“*, Diplomarbeit, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Universität Wien 1996.
- Zeyringer 2008 Klaus Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck – Wien – Bozen 2008.