„Manche Nebelflecken löset kein Auge auf“ –
Die Repräsentierbarkeit von Traumata in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz*

1. Die Frage der Repräsentierbarkeit von Traumata in der Erinnerungskultur des 20. Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind Gedächtnis und Erinnerung zu einem zentralen Problemzusammenhang nicht nur neurologischer und soziologischer, aber auch philosophischer und kulturwissenschaftlicher Studien geworden. Besonders in den Mittelpunkt von Untersuchungen werden sie vor allem wegen des gleichzeitig viel behandelten Trauma-Begriffs gestellt, welche Tatsache auf das die den Akt des Erinnerns beeinflussende und erschwerende Eigenschaft des Traumas zurückzuführen ist. Die Weitläufigkeit der Erkenntnisse, wie traumatische Ereignisse im Gedächtnis gespeichert werden und wie schwerfällig deren Erinnerung ist, ist wegen der während des Zweiten Weltkriegs im Holocaust von Menschenmengen erlittenen Traumata und deren spürbarer Nachträglichkeit zustande gekommen. Es ist kein Zufall, dass die ersten, sich mit dem Phänomen des Traumas beschäftigenden Werke von Freud um die Zeit des Ersten beziehungsweise des Zweiten Weltkriegs erschienen sind, von denen das eine, *Jenseits des Lustprinzips* das individuelle Trauma, das andere, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* das kollektive historische Trauma thematisiert. Die Nachträglichkeit von Traumata ist auch in der Trauma-Definition von Cathy Caruth inbegriffen:

> In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena.[1]

Die nachträglichen Wirkungen und die trotz der wachsenden zeitlichen Distanz wahrnehmbare Gegenwart von Traumata vergangener Ereignisse beschrieb Sigrid Weigel als „télescopage im Unbewussten“ oder „telescoping der Generationen“[2], und damit verwies sie einerseits darauf, dass Traumata im Unbewussten der Individuen gespeichert werden, andererseits darauf, dass sie deshalb so allgegenwärtig wahrgenommen werden, weil diese unbewusste Speicherung

[1] Caruth, Cathy: Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore: The Johns Hopkins UP 1996, S. 11.
[2] Weigel, Sigrid: Télescopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: Bronfen, Elisabeth, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel (Hg.): Trauma zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln – Weimar – Wien 1999, S. 65.

generationenübergreifend ist. Die Speicherung des Traumas im Unbewussten weist auf Caruths Definition zurück, indem traumatische Erlebnisse zur Zeit deren Geschehens nicht, sondern nur verspätet durch sogenannte ‚Erinnerungsblitze' vom Bewusstsein des Individuums wahrgenommen werden, welche Erscheinung Freud als die Latenz des Traumas erklärt[3]. Die Allgegenwart von Traumata aus der Vergangenheit und die damit in paradoxem Verhältnis stehenden bruchstückhaften Erinnerungen an die sie verursachenden Ereignisse erweisen sich nicht bloß in Betracht auf die individuelle Erinnerungsbildung als problematisch, sondern auch für die Gestaltung der von Maurice Halbwachs als ‚kollektives Gedächtnis' formulierten Ansammlung der Erinnerungen einer Gemeinschaft. Obwohl nämlich

> die Erinnerungen des Individuums an die eigene Vergangenheit einen unvergleichlichen und einzigartigen Referenzpunkt im Selbst als einem „lokativem System" haben, wird jede noch so private Erinnerung immer schon durch die vorhandenen sozialen und kulturellen Rahmen geformt.[4]

Anhand der von Freud in seinem Aufsatz, *Über die Deckerinnerung* gemachten Bemerkungen in Bezug auf die Gestaltung von Erinnerungen im Allgemeinen kann festgestellt werden, dass sie über einen „Konstruktcharakter" verfügen.[5] Das bedeutet, dass die Erinnerungen eines Lebensereignisses nicht an eine „authentische Vergangenheit" gebunden wiedergegeben werden können, daher nicht den Fakten gemäß wie sie eigentlich passierten, sondern sich im Nachhinein als „fortschreitende Geschichten" gestalten.[6] Spricht man von der Wiedergabe der Vergangenheit, wird meistens eine durch Narrativität erfolgende schriftliche oder mündliche Wiedergabe gemeint, da aber Traumata im für die bewusste Erinnerungsbildung nur kontingent erreichbaren Unbewussten gespeichert und zunächst nur in unfassbaren, unaussprechlichen, somatischen Nachwirkungen manifestiert werden, gilt in philosophischen, kulturwissenschaftlichen und historiographischen Diskursen eine Art Unmöglichkeit für die narrative Wiedergabe von Traumata. Die Diskurse darüber, ob traumatische Ereignisse narrativ repräsentiert werden können oder sie sich wirklich in jedem Fall der narrativen Repräsentation entziehen[7], teilt die Philosophen, Historiker und Literaturtheoretiker im Wesentlichen in zwei Gruppen. Unter anderem Adorno, Derrida und Lyotard vertreten einen dekonstruktivistischen Standpunkt und betonen, dass Traumata eine Art Zäsur in der narrativen Repräsentation und

---

[3] Freud, Sigmund: Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen. Amsterdam: Verlag Allert de Lange 1939, S. 130.
[4] Fuchs, Anne: Die Schmerzenspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa. Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2004, S. 21.
[5] Freud, Sigmund: Über die Deckerinnerung. In: Freud, Sigmund: Gesammelte Werke, Hg. von Freud, Anna Bd. 1. Frankfurt a.M.: Fischer 1999. S. 529-554.
[6] Fuchs 2004, S. 22.
[7] Ebd., S. 23.

dadurch auch in der Geschichtsschreibung und der Literatur verursachen, weil sie einen direkten Zugang zu den Ereignissen und damit ein direktes Verstehen bezüglich der Ereignisse verhindern.[8] Adorno geht soweit, die vom kollektiven Trauma des Holocaust zustande gebrachte Zäsur und Störung als ein ‚Denken nach Ausschwitz' zu charakterisieren.[9] Im Gegensatz zu den dekonstruktiven Theorien, die das Trauma als „arabeske Figur eines Erinnerns, das das Vergessen erinnert bzw. einer Referenz, die als Latenz auftritt"[10], betrachteten, argumentiert Caruth für die Wiedereinführung der Möglichkeit der Geschichtsschreibung, indem sie ‚Geschichte als Trauma' auffast.[11] Für Caruth basiert das Konzept der ‚Geschichte als Trauma' auf der Tatsache, dass die Distanz zum Geschehenen und das verspätete Verstehen das Charakteristikum eigentlich jeder geschichtlichen Erzählung sei, denn „Geschichte entspringt dort und nur dort, wo ein unmittelbares Verstehen ausgeschlossen ist".[12] Caruths Argument steht im Einklang mit denen des konstruktivistischen Historiographs, Hayden White, der den zuvor schon angedeuteten ‚Konstruktcharakter' der Erinnerungen im Auge behaltend erkennt, dass sich die Narration nicht nur traumatischer Ereignisse sondern jeder Geschichte naturgemäß mehr aus imaginären Elementen als aus Fakten zusammensetzt, da die ausschließlich mimetische Reproduktion der Vergangenheit unmöglich ist.[13] Wenn man in diese Problematik der Narration die von Aleida und Jan Assmann bestimmten zwei Arten von Gedächtnis einbezieht, durch die das kollektive Gedächtnis erhalten bleiben kann, stellt sich das eine, das ‚kommunikative Gedächtnis' als problematisch dar, einerseits weil es eine mündliche Weitergabe von Erinnerungen zwischen den Generationen voraussetzte, andererseits weil mit der sterbenden Zeugenschaft, die über ihre Erlebnisse unter Umständen berichten könnte, die Erinnerungen in Vergessenheit geraten.[14] Auch James E. Young untersuchte in seinem Werk *At Memory's Edge* die mit der wachsenden zeitlichen Distanz eingeleiteten imaginativen Besetzungen des Holocaust[15], und Marianne Hirsch verwendete den Begriff ‚Post-Gedächtnis' für das Phänomen des trotz der vergehenden Zeit beobachtbaren Fortwirken intergenerationeller Traumata.[16] Diese Arten von Auseinandersetzungen mit dem Holocaust

[8] Weigel 1999, S. 53.
[9] Ebd., S. 54.
[10] Ebd., S. 53.
[11] Ebd., S. 53.
[12] Ebd., S. 54.
[13] White, Hayden: The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore – London: John Hopkins UP 1987, S. 57.
[14] Fuchs 2004, S. 24.
[15] Young, James E.: At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. New Haven – London: Yale UP 2000.
[16] Hirsch, Marianne: Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard UP 1997, S. 22.

gehen in Richtung der zweiten Form des kollektiven Gedächtnisses, nämlich des ‚kulturellen Gedächtnisses', das eine stabilisiertere, institutionalisierte und demzufolge generationenübergreifende Form des kollektiven Gedächtnisses der nachfolgenden Generationen ist. Kulturelles Gedächtnis verwendet meistens „alternative Kanäle der Transmission, die über das Unausgesprochene, aber latent Mitgehörte kommunizieren"[17], daher nicht nur Datenträger wie Schrift, sondern auch bildliche Darstellungsmöglichkeiten wie Skulpturen, verschiedene Ritualen, später auch Fotografien und Filme, und sogar die Technologien des digitalen Zeitalters, und dadurch trägt es der schon erwähnten Erkenntnis Rechnung, dass Traumata schwer verbalisierbare Erfahrungen sind. Obwohl die verschiedenen Formen des kulturellen Gedächtnisses eine Vermittlung von Erinnerungen zu sichern scheinen, die den Unsagbarkeitstopos traumatischer Erfahrungen überwindet, weil sie sich nicht nur auf sprachliche Weitergabe stürzt, ist auch diese Form des kollektiven Gedächtnisses im Sinne unzureichend, da sie auf die Erinnerungen einer bestimmten sozialen Gemeinschaft begrenzt ist, wie das auch in der Formulierung von Halbwachs verwurzelt ist: Erinnerungen werden innerhalb einer Gesellschaft in einem gemeinsamen Rahmen realisiert[18]. Da aber mit den im 20. Jahrhundert erfolgten Dislokationen eine Menge Menschen ihrer an ihre Heimat gebundenen Erinnerungen beraubt wurden[19], gab es einen Bedarf für die Ersetzung ihrer Erinnerungen.

Diesen absoluten Mangel an Erinnerungen versuchten die massenmedialen Repräsentationen des modernen Zeitalters im 20. Jahrhundert zu überbrücken, indem sie mithilfe von beispielsweise Museumsausstellungen und Filmen die privaten Erinnerungen einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe für ein größeres Publikum zugänglich machten, und damit erweiterten sie Halbwachs Konzept eines kollektiven Gedächtnisses. Diese „neue Form des kulturellen Gedächtnisses" kann als „ein öffentliches kulturelles Gedächtnis" aufgefasst werden, das sich mithilfe von prothetischer, medialer Vermittlung – daher der Name, „prothetische Erinnerungen" – gestaltet.[20] Prothetische Erinnerungen sind solche, deren Erwerb oder Weitergabe, sich im Sinne davon unterscheidet, wie Erinnerungen früher, zum Beispiel im Mittelalter oder im 19. Jahrhundert weitergegeben worden sind, da sie den Erwerb von Erinnerungen auch für solche Menschen, die ihn nicht wegen ihrer Herkunft oder Zugehörigkeit beanspruchen, ermöglichen. Damit gehört das kulturelle Gedächtnis nicht mehr zu einer

[17] Fuchs 2004, S. 22-23.
[18] Halbwachs, Maurice: On Collective Memory. Chicago – London: The University of Chicago Press 1992.
[19] Landsberg, Alison: Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture. New York: Columbia University Press 2004, S. 10.
[20] Landsberg 2004, S. 2.

bestimmten nationalen oder gesellschaftlichen Gruppe.[21] Prothetische Erinnerungen werden nicht durch die persönlich erlebten Erfahrungen von Menschen geformt, dennoch werden sie von den Menschen als „authentische“ Erinnerungen wahrgenommen.[22] Demzufolge stellt dieses Konzept Alison Landsbergs die Bedingung von Halbwachs in Frage, dass Erinnerungen jeweils innerhalb eines sozialen Milieus geformt werden. Nur im Sinne weist der Erwerb von prothetischen Erinnerungen Ähnlichkeiten damit auf, wie man sich früher durch das kulturelle Gedächtnis eine Erinnerung von der Vergangenheit aneignete, da die beiden auf einen Sinneseindruck zu hinterlassen zielen. Es war schon die Grundlage des erblichen Modells des „organischen Gedächtnisses“[23], dass die Erinnerungen auf den Körper wirkende, sinnliche Erfahrungen bleiben, und demzufolge durch den Körper von Generation zu Generation weitergegeben werden.[24] Nach Landsberg erfahren die Zuschauer eines Films eine solche körperliche, mimetische Auseinandersetzung mit den auf der Leinwand dargestellten Ereignissen, als ob sie diese Erfahrungen erlebt hätten.[25] Der Gedanke basiert auf Henri Bergsons Konzept der im Körper gespeicherten Erinnerungen, die von dieser auf somatischer Ebene bewegenden Wirkung des Films zustande kommen.[26] Obwohl diese Ähnlichkeiten mit früheren Formen des Erinnerungserwerbs auch heute ausgenutzt werden, unterscheidet sich – wie früher schon angedeutet – der Erwerb von prothetischen Erinnerungen von früheren Formen der Erinnerungsbildung. Es gibt zweierleie Gründe dafür. Einerseits wird die Gestaltung von prothetischen Erinnerungen nicht von den gegenwärtigen Interessen einer bestimmten nationalen Gemeinschaft beeinflusst, also es ist keine Zielsetzung des Konzepts der prothetischen Erinnerung im 20. Jahrhundert, ein vergangenes Ereignis den jeweiligen politischen und ideologischen Einstellungen entsprechend zu vergegenwärtigen, wie früher beispielshalber im Mittelalter die kollektive christliche Identität durch eine sakrale Kirchenkunst und Architektur, sowie religiöse Rituale[27] oder im 19. Jahrhundert die nationalen Identitäten durch eine überwiegende Version der Erinnerung an die historische Vergangenheit gezielt verstärkt wurden. Das Ziel ist eher, ein größere Menge von Menschen zu bewegen und damit deren Moral und Empathie gelegentlich eines vergangenen Ereignisses zu verstärken, zu dem sie keine persönliche Verbindung haben. Andererseits gehören die Menschen, die Zuschauer eines die prothetische Erinnerung eines Ereignisses gewährenden Films oder einer

[21] Ebd., S. 18.
[22] Ebd., S. 19.
[23] Ebd., S. 7.
[24] Ebd., S. 8.
[25] Ebd., S. 14.
[26] Ebd., S. 16.
[27] Ebd., S. 4.

Museumsausstellung werden, nicht zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe[28], sie können also unabhängig von ihrer Herkunft sich mit einer Vergangenheit verbunden fühlen, die nicht die ihre war, und zugleich realisieren sie ihre gegenwärtige Stellung und die zeitliche Distanz zu den Ereignissen beziehungsweise die Alterität der Anderen, die diese Ereignisse in der Wirklichkeit erlebten.[29]

Die Idee, eine solche Erinnerung den Menschen zu gewähren, stammt aus den Vereinigten Staaten, nämlich weil eine Menge Menschen beispielshalber dem Holocaust zufolge in die USA im 20. Jahrhundert auswanderten, und die Schmerzen der Vergangenheit von ihrer Heimat getrennt erlebten. Die Motiviertheit dieser Art von Erinnerung fasst das von Michel de Certeau stammende Zitat am Anfang vom Landsbergs Werk, *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture* zutreffend zusammen: „Like those birds that lay their eggs only in other species‘ nests, memory produces in a place that does not belong to it.“[30]

1.1 Die Frage der Repräsentierbarkeit von traumatischen Erinnerungen in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* und das Scheitern von prothetischer Erinnerung in *Austerlitz*

Die trotz und gerade wegen der Dislokationen des letzten Jahrhunderts gehegte Sehnsucht nach der Aufdeckung einer verlorenen, aber in den ihrer Erinnerungen beraubten Betroffenen als – um auf Weigel zurückzuweisen – „télescopage im Unbewussten“ innewohnenden Vergangenheit, ist das zentrale Thema auch in W. G. Sebalds Roman, *Austerlitz*[31] und in seinem Erzählband, *Die Ausgewanderten*[32]. Am Anfang von *Austerlitz* macht der Erzähler eine Bemerkung, die sich zwar auf die von ihm in einem Nocturama beobachteten Tiere bezieht, im übertragenen Sinne aber im Licht der zuvor angesprochenen schwerfälligen Erinnerungsarbeit interpretiert werden könnte. Er schreibt Folgendes:

> Von den in dem Nocturama behausten Tieren ist mir sonst nur in Erinnerung geblieben, daß etliche von ihnen auffallend große Augen hatten und jenen unverwandt forschenden Blick, wie man ihn findet bei bestimmten Malern und Philosophen, die vermittels der reinen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt. (7)

[28] Ebd., S. 8.
[29] Ebd., S. 9.
[30] Ebd., S. 1.
[31] Sebald, W.G.: Austerlitz. München: Carl Hanser Verlag, 2019. Die Seitenzahlen in Klammern verweisen auf diese Ausgabe.
[32] Sebald, W.G.: Die Ausgewanderten. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. Die Seitenzahlen in Klammern verweisen auf diese Ausgabe.

In diesem Satz ist die von den Dekonstruktivisten verfasste Zäsur inbegriffen, er artikuliert den Wunsch sowohl des einzelnen Menschen als auch der Philosophen, Historiker, Künstler, usw., die Vergangenheit auf irgendeine Weise aufzuhellen. Das Spiel mit den Lichtverhältnissen und die sich durch den ganzen Roman verbreitende Dunkelheit ist das Anzeichen der Versuche des Protagonisten für die "Aufhellung der Vergangenheit" in metaphorischem Sinne. Seine Traumata bilden nämlich eine Dunkelheit, eine Zäsur in seinem Leben, die er durchdringen müsste, um ein klares Bild über seine Herkunft und Identität schaffen zu können. Diese Zäsur wird auch im Motto von einer der Geschichten im Erzählband, *Die Ausgewanderten* zum Ausdruck gebracht: „Manche Nebelflecken löset kein Auge auf“ (39). Dieses Motto ist auch deshalb sprechend, weil es die hinter diesen zwei Werken steckende Sichtweise Sebalds über die oben erwähnte Problematik beleuchtet: Er artikuliert in seinen Werken sowohl den Standpunkt der Dekonstruktivisten als auch der Konstruktivisten und zeigt, dass man wegen der Nebelhaftigkeit und schwerfälligen Verbalisierung von traumatischen Erinnerungen nicht auf das Potenzial von persönlichen, auf Zeugnissen basierenden Narrativen verzichten sollte und sie völlig mit bildlichen Repräsentationsmöglichkeiten ersetzen sollte.

Im Roman *Austerlitz*, begegnet der Erzähler dem Protagonisten, Jacques Austerlitz in den 1960er Jahren auf dem Antwerpener Zentralbahnhof zufällig, und diese Begegnung wird jahrzehntelang von vielen anderen teils zufälligen, teils abgesprochenen Treffen zwischen ihnen gefolgt. Erst bei ihrem nach einer langen Unterbrechung erfolgten Wiedersehen, beginnt Austerlitz dem Erzähler über sich selbst zu erzählen und von da an entfaltet sich sein von Traumata durchwobenes Schicksal zwischen den Zeilen. Er wurde als fünfjähriges Kind während des 1939 von England organisierten Kinderstransports von Prag nach Wales gebracht und damit von der Deportation der Nazis errettet, allerdings leidet er sein ganzes Leben lang am darauffolgenden Identitätsverlust. Er wächst als Dafydd Elias in der gefühlskalten Atmosphäre eines Predigerhauses bei einem calvinistischen Ehepaar in Wales auf, das seine Herkunft ganz verschwieg. Obwohl ihm als zwölfjähriger Schüler im englischen Internat, Stower Grange, wo er studierte, bekannt gemacht wird, dass sein ursprünglicher Name Jacques Austerlitz ist, beginnt er erst nach einem 1992 erfolgten mentalen Zusammenbruch mit über fünfzig Jahren seiner wahren Herkunft nachzugehen. Er bricht zusammen, nachdem er zufällig im Radio über die 1939er Kindertransporte hört und auf einer Bank auf dem Liverpool Street Station sitzend sich zu erinnern beginnt, dass es gerade auf diesem Bahnhof sein musste, dass er in England angekommen ist. Früher verdrängt er die Aufdeckung seiner Vergangenheit, wie er im Roman sagt: „eine meiner Denkfähigkeit vor- oder übergeordnete und [...] mit der größten

Umsicht waltende Instanz mich vor meinem eigenen Geheimnis bewahrt und systematisch davon abgehalten hat, die [...] entsprechenden Nachforschungen anzustellen“ (64-65). Obgleich er als Architekturhistoriker die europäische Bau- und Zivilisationsgeschichte untersucht, bleibt ihm bislang auch „die Welt mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zu Ende“ (201). Nach seinem Zusammenbruch reist er nach Prag, wo er mit Hilfe des Staatsarchivs die ehemalige Wohnung seiner Eltern in der Sporkova findet. Er findet auch, dass sein ehemaliges Kindermädchen Vera dort in der Wohnung lebt. Von Vera erfährt dann Austerlitz, dass seine Mutter, Agáta, eine erfolgreiche Schauspielerin, 1942 nach Theresienstadt deportiert wurde, und dass der Vater, Maximilian, noch vor dem Einmarsch der Deutschen in Prag nach Paris flüchtet und seine Spuren seitdem nicht aufzufinden seien. Austerlitz trägt das Trauma ihrer Eltern, daher das intergenerationelle Trauma des Holocaust in sich, als – wie früher angesprochen – „télescopage im Unbewussten“ –, ohne aber in irgendeinem Maße über dieses Trauma zu wissen. Dementsprechend ist in *Austerlitz* gerade die von Landsberg artikulierte Problematik in Mittelpunkt gestellt, „wie man sich eine Vergangenheit erschließen kann, die der persönlichen Erinnerung, aus welchen Gründen auch immer, unzugänglich ist“[33]. In seiner Suche nach seiner Vergangenheit und wahrer Identität greift Austerlitz wohl auf verschiedene kulturelle Institutionen wie Archive, Bibliotheken, Museen, und mediale Formen des kulturellen Gedächtnisses wie Texte, Fotografien, und einen Film zurück, „doch letzten Endes gelingt es Austerlitz nicht, Bestandteile des mediatisierten kulturellen Gedächtnisses in die eigene Biographie zu integrieren“[34].

Obgleich es schon in den 1990er Jahren ist, wenn Austerlitz seine Suche unternimmt, spielt das von Landsberg betonte Potenzial von modernen massenmedialen Filmen und Museumsausstellungen, dem Publikum eine prothetische Erinnerung zu gewähren, keine bedeutungsvolle Rolle im Roman, und in dieser Tatsache könnte eine Kritik von Sebald selbst über die zur Zeit populären und für die Erinnerungskultur fruchtbar gehalteten Filme stecken. In einem Gespräch mit Sigrid Löffler im Jahre 1993 erwähnt Sebald, dass ihm als siebzehn-achtzehn-jähriger Schüler der englische Bergen-Belsen-Film „ohne Kommentar, als moralische Pflichtübung“ gezeigt wurde.[35] Er betont auch, wie präsent das Thema des Holocaust von da an in seinem Kopf geblieben ist, aber im negativen Sinne und dass diese Art von Erinnerungskultur

[33] Arnold-de Simine, Silke: Mediennostalgie als Medienkritik in W.G. Sebalds Austerlitz (2001). In: Böhn, Andreas – Möser, Kurt (Hgg.): Techniknostalgie und Retrotechnologie. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2010, S. 168.
[34] Ebd.
[35] Löffler, Sigrid: Wildes Denken (1993). In: Hoffmann, Torsten (Hg.): W.G. Sebald. Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001. Fischer Taschenbuchverlag 2011, S. 82.

irgendwie nicht stimme.[36] Den berühmten Film, Schindlers Liste lehnt er sogar ab, anzusehen, auch wenn er von Geschichtslehrern gelobt und Schülern gezeigt wird.[37] Seine Werke scheinen die Sichtweise zu vermitteln, dass diese Filme und Bilder gerade dadurch, dass sie die dargestellten Traumata dem Zuschauer realitätsnah machen, so dass „die Leichen auf die Schulbank geschoben wurden"[38] – wie das Sebald als Schüler erfuhr – den Zuschauer dadurch traumatisieren und die Erinnerungsarbeit in eine kontraproduktive Richtung lenken.

Obzwar also ein Teil der im Roman vorkommenden medialen Formen aus dem 20. Jahrhundert stammt, sind es gerade diejenigen, die Austerlitz sich seiner Vergangenheit zumindest ein bisschen anzunähern helfen können, die aus dem 19. Jahrhundert stammen. „In dem mühsamen Versuch, sich ein Bild von der Vergangenheit zu machen, erweisen sich veraltete Medien und verstaubte Bibliotheken als weitaus hilfreicher als deren zeitgemäße Varianten."[39] Deshalb hilft Austerlitz zum Beispiel der Propagandafilm, *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* nicht und deshalb sagt er, dass es „sein Fassungvermögen bei weitem überstieg" (283), was er im Ghettomuseum in Theresienstadt sieht.

2. Die Funktion von Fotografien und ihre Stellung in der Erinnerungsarbeit des Protagonisten im Roman *Austerlitz*

Ein anderer Wegbereiter der bildlichen Darstellungsmöglichkeiten in der Weitergabe von traumatischen Erinnerungen war Ulrich Baer, der in seinem Werk, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* dafür argumentiert, dass Fotografien als „par excellence" alternative Repräsentationsmöglichkeiten für Traumata dienen können, da sie solche Ereignisse verewigen können, die sonst in kein kontinuierliches Narrativ eingefügt werden können.[40] Als Grundlage für seine These nimmt er beispielsweise Walter Benjamins Ankündigung, dass mit dem Erscheinen von Fotografien das Ende der narrativen Geschichtsschreibung im Sinne von Heraklit, der die Geschichte als „einen fließenden Strom der Zeit" auffaste, zu erwarten ist.[41] Fotografien nehmen nämlich „einen gefrorenen Moment"[42] in dem stets vergehenden Verlauf von Zeit auf, was im Einklang eher mit dem Verständnis von Demokrit über die Geschichte als

[36] Ebd., S. 82.
[37] Stoisser, Doris: Ein riesiges Netzwerk des Schmerzes. In: Hoffmann, Torsten (Hg.): W.G. Sebald. Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001. Fischer Taschenbuchverlag 2011, S. 242.
[38] Löffler 2011, S. 83.
[39] Arnold-de Simine 2001, S. 169.
[40] Baer, Ulrich: Spectral Evidence: The Photography of Trauma. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2005, S. 1.
[41] Ebd., S. 4.
[42] Ebd., S. 3.

eine Reihe von plötzlichen Ereignissen steht[43]. Trauma verursacht nämlich die Zerstörung der richtigen Wahrnehmung von Zeit[44], und in dieser Hinsicht gleicht sie der Fotografie. Weiterhin meint Baer, dass die Fotografien, die Traumata aufnehmen, Zeugnis über sie ablegen können, was aus dem Grund nutzbringend ist, dass diese Ereignisse keineswegs verstanden oder begriffen werden können, doch für deren Weitergabe muss es von ihnen gezeugt werden.[45] Sebald scheint allerdings das alleinige Potenzial von Fotografien zu bezweifeln, eine produktive Rolle in der Erinnerungsarbeit zu spielen. Obwohl er in einem Interview mit Sigrid Löffler anerkennt, dass ein einziges Foto Seiten von Text ersetzen kann[46], bezeugt sein Roman aber nicht, dass er anhand dieser Logik einverstanden mit Baer wäre, und die Beschreibung von Traumata mithilfe von Fotos ersetzen möchte. Im Kontrast dazu, denkt Sebald, dass die Fotografien zum Beispiel über den Holocaust unser Denkvermögen überschreiten und in der Erinnerungsarbeit – gleich wie die zuvor angesprochenen Filme – eher kontraproduktiv wirken. In einem Interview mit Michael Silverblatt sagt er Folgendes darüber:

> I think it is sufficient to remind people, because we've all seen images, but these images militate against our capacity for discursive thinking, for reflecting upon these things. And also paralyse, as it were, our moral capacity. So the only way in which one can approach these things, in my view, is obliquely, tangentially, by reference rather than by direct confrontation.[47]

Die Auseinandersetzung des Protagonisten mit Fotos und dem Prozess von Fotografieren selbst in *Austerlitz* dienen Sebald eher als Mittel, die traumatisierte Lage von Austerlitz und den Wirkungsmechanismus von Traumata im Allgemeinen und im metaphorischen Sinne zu repräsentieren. Im Roman ist selbst der Protagonist, Austerlitz ein Fotograf. Er hatte schon als Schüler eine inwendige Vorliebe für Fotografieren, und im englischen Internat, Stower Grange, wo er ab seinem zwölften Lebensjahr studiert, beginnt er die Dinge um ihn herum zu verewigen, weil ihn „die Form und Verschlossenheit der Dinge beschäftigt" (112). Gerne fotografiert er meistens die Landschaft, verschiedene Gegenstände und später als Architekturhistoriker bedeutende Gebäude der europäischen Architektur. Es steckt in der Art und Weise, wie Austerlitz von einem inneren Zwang geleitet Gebäude fotografiert, ein Beweis für die zuvor angesprochene Natur von Traumata, dass sie die Reihenfolge der Ereignisse im Leben eines Menschen zerstören, und damit einen nur schwer erfüllbaren narrativen Bedarf hinter sich

[43] Ebd., S. 4.
[44] Ebd., S. 9.
[45] Ebd., S. 13.
[46] Löffler 2011, S. 84.
[47] Zitiert nach: Angeliki, Tseti: Historiography in Photo-textuality: The Representation of Trauma in W. G. Sebald's The Emigrants. In: Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies 8 (2015), S. 103, https://www.researchgate.net/publication/328881558_Historiography_in_Photo-textuality_The_Representation_of_Trauma_in_W_G_Sebald's_The_Emigrants (letzter Zugriff am 08.13.2024)

lassen. Einerseits gibt es im Roman zahlreiche Hinweise dafür, wie problematisch die Beziehung von Austerlitz zur Zeit ist, an einer Stelle sagt er zum Beispiel:

> Eine Uhr ist mir immer wie etwas Lachhaftes vorgekommen, wie etwas von Grund auf Verlogenes, vielleicht weil ich mich, aus einem mir selber nie verständlichen inneren Antrieb heraus, gegen die Macht der Zeit stets gesträubt und von dem sogenannten Zeitgeschehen mich ausgeschlossen habe, in der Hoffnung, wie ich heute denke, sagte Austerlitz, daß die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, daß ich hinter sie zurücklaufen könne, daß dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten… (147-48)

An einer anderen Stelle sagt er: „die Zeit sei ein Strom wie die Themse, wo ist dann der Ursprung der Zeit und in welches Meer mündet sie endlich ein?“ (146), was eine Bemerkung ist, die übrigens die schon erwähnte, und im Fall von Traumata unmögliche Auffassung der Geschichte und Zeit als Strom beweist. Auch der Erzähler bemerkt, „daß es für Austerlitz Augenblicke gab ohne Anfang und Ende und daß ihm andererseits sein ganzes Leben bisweilen wie ein blinder Punkt ohne jede Dauer erschien“ (169). Andererseits, entsprechend der traumatisierten psychischen Lage von Austerlitz könnte sein Interesse für „die Form und Verschlossenheit der Dinge“ (112), wie er sagt, nicht bloß als eine Art geometrisches Interesse interpretiert werden. Er ist an einem Gebäude nicht nur als architektonische Leistung interessiert, sondern eher an dessen Geschichte. Anhand der Beobachtungen von Walter Benjamin und Roland Barthes über Fotografien, sind die Fotografien auch deswegen beunruhigend, weil sie eine bevorstehende Katastrophe ankündigen[48], und diese Katastrophe kann wohl ein traumatisches Ereignis sein. Im Fall von Gebäuden zieht Austerlitz dieselbe Schlussfolgerung, dass „die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen“ (28). Bilder bergen also nicht nur die Vergangenheit, sondern eine mögliche Zukunft in sich und beziehen sich gleichzeitig auf die Gegenwart oder besser gesagt auf eine Zukunft, die bisweilen Gegenwart geworden ist. Im Fall von Gebäuden ist Austerlitz auf alle diese drei Zeitintervalle neugierig und kann dem Narrator über den Zustand der Gebäude dementsprechend sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart berichten. Zum Beispiel wie im Fall der Antwerpener Centraal Station, des Zentralbahnhofs der flämischen Metropole die grandiosen Pläne von Louis Delacenserie unter der Herrschaft des Königs Leopold im 19. Jahrhundert verwirklicht wurden und wie der Bahnhof zur Zeit des Zusammentreffens von Austerlitz und dem Narrator aussieht. Im Gegensatz zu seinem eigenen Leben, kann also Austerlitz die Geschichte von Gebäuden detailliert rekonstruieren und ein

[48] Duttlinger, Carolin: Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald’s Austerlitz. In: Elsagne, Yahya – Liechti, Luca – Lubrich, Oliver (Hrsg.): Neue Wege der Forschung (Germanistik). W. G. Sebald. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 149.

Narrativ über sie formulieren, deshalb könnte das Fotografieren und Erzählen über verschiedene Gebäude der europäischen Architektur ihm anziehend sein, weil er damit die ihn unbewusst plagende psychische Leere ausfüllt, dass er die Ereignisse seines eigenen Lebens nicht in eine chronologische Reihenfolge bringen und damit in ein Narrativ umwandeln kann. Und deshalb spricht er während der ersten Reihe von Zusammentreffen mit dem Erzähler in Belgien lediglich über die europäische Architektur, da es „so gut wie unmöglich war, von sich selber beziehungsweise über seine Person zu reden" (46). Dementsprechend möchte Austerlitz mit dem Fotografieren und dem Erzählen über das Fotografierte gerade den bestimmenden Charakter der Fotografie aufheben, der sie mit Trauma ähnlich macht: beide werden als „gefrorene Momente" registriert. Traumatische Ereignisse werden von dem Gehirn nämlich als „gefrorene fotografische Aufnahmen", sogenannte „Abdrücke" realisiert[49], und diese „fotografischen Abdrücke" sind die „Erinnerungsblitze", die die Betroffenen später quälen, als ob immer von neuem wiederholt wäre, was in der Wirklichkeit nur einmal stattgefunden hat. Gerade wie Roland Barthes in *Die helle Kammer* in Bezug auf Fotografien bemerkt: „Was die Photographie reproduziert, hat nur einmal stattgefunden: sie wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können"[50]. Wenn man ein Gebäude mit einem menschlichen Körper vergleicht, könnte man behaupten, dass die beiden während der Geschichte viele „Abdrücke" bekommen, Austerlitz interessiert sich demzufolge unbewusst für seine eigenen „Abdrücke" und deren Ursprung, was sich in seinem Interesse für verschiedene architektonische Konstruktionen manifestiert und darin, dass ihn am Fotografieren, wie er sagt, „die Form und Verschlossenheit der Dinge beschäftigt" (112). Ein solcher „Abdruck" ist zum Beispiel die sogennante „Bahnhofsmanie" von Austerlitz, und wie er „bei seinen Studien über die Architektur der Bahnhöfe, sagte er [..] nie den Gedanken an die Qual des Abschiednehmens und die Angst vor der Fremde aus dem Kopf bringe" (20-21), oder dass er während der Geschichtsstunden in Stower Grange, noch bevor er über das Interesse seiner Eltern für die französische Kultur erfahren hätte, eine sonderbare Verbundenheit mit dem französischen Volk fühlte. Solche „Abdrücke" oder wie Sebald im Roman formuliert, „Gedächtnisspuren", bleiben aber im Bereich des Unbewussten, und können nicht so klar erklärt werden wie im Fall der Gebäude „die Schmerzenspuren, die sich, [..] in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen" (20).

[49] Baer 2005, S. 8.
[50] Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 12.

Obwohl seine fotografische Tätigkeit also keine absichtliche Beziehung zur Erinnerungsarbeit hat, formuliert er den Anlass seines Interesses für das Fotografieren folgenderweise:

> Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt. (113)

In Anbetracht seiner verdrängten traumatischen Erinnerungen, ist Austerlitz‘ Fotografieren eine unbewusste, kompensatorische Tätigkeit, die ihm zumindest den Schein gibt, etwas in die Dunkelheit versunkenes ans Licht zu bringen. Er macht mit der oben zitierten Beobachtung eine Bemerkung, die ähnlich zu Freuds Kamera-Metapher über die Natur von Erinnerungen ist. Freud stellt in der *Einführung in die Psychoanalyse* fest, dass jeder bewusste mentale Prozess mit einer unbewussten Phase beginnt, und er soll aus dem Unbewussten – das dem Negativ eines Fotos gleicht – ins Bewusste umgewandelt werden – das seinerseits dem Positiv eines Fotos entspricht.[51] Freud fasste diese Umwandlung als einen eher mechanischen Prozess auf, auch wenn er in seinen Schriften ebenfalls betonte, dass nicht alle unbewussten Eindrücke bewusst realisiert werden können, auch nicht im Nachhinein, weil solche Eindrücke wie Traumata so überwältigend sind, dass sie im Bereich des Unbewussten bleiben. Baers Formulierung steht vielleicht näher zu Austerlitz‘ Bemerkung, wenn er sagt, dass Traumata die mentalen Prozesse blockieren, die für diese Umwandlung ins Bewusste verantwortlich sind[52], gerade wie Austerlitz bemerkt, dass manche Erinnerungen „zu lang im Entwicklungsbad liegen bleiben“, weil die technischen Voraussetzungen für deren „Entwicklung“ nicht entsprechend sind. In diesem Zitat aus dem Roman ist aber nicht nur eine sehr zutreffende Bemerkung über die Natur traumatischer Erinnerungen inbegriffen, sondern ein Verweis auf die zuvor schon erwähnten „Erinnerungsblitze“, die „aus dem Nicht hervorkommen“ und die die Menschen quälen, die Traumata erlebten. Traumata, die im Unbewussten wie nicht entwickelte Negative gespeichert werden, wiederholen sich also jedoch, weil sie einmal von dem sozusagen mentalen Fotoapparat des Menschen aufgenommen wurden. Sie konnten nur noch nicht entwickelt werden, weil der mentale Apparat unfähig ist, solche Aufnahmen zu entwickeln. Aus der Tatsache, dass der menschliche „mentale Fotoapparat“ vom Bewusstsein nicht registrierte Ereignisse aufnimmt, aus einer anderen Perspektive untersucht, kamen Charcot, der

[51] Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Freud, Anna (Hg.): Gesammelte Werke. Bd. 11. London: Imago Publisihing Co. 1940, S. 305.
[52] Baer 2005, S. 9.

französische Neurologe, wie auch Benjamin auf die Schlussfolgerung, dass auch der im fotografischen Sinne verstandene Fotoapparat solche Ereignisse aufnimmt, die nicht bewusst wahrgenommen werden können. Charcot glaubte, diese „nicht registrierten Ereignisse" mithilfe von Fotoaufnahmen über solche nicht begreifbare Zustände ins Bewusstsein seiner Patienten als Heilung ihrer Hysterie integrieren zu können.[53]

Der Versuch einer solchen Integration verlorener Erinnerungen und zwar auch dessen Scheitern ist in *Austerlitz* gleichfalls repräsentiert. Das Scheitern der von Charcot vorgeschlagenen Integration und zugleich auch das Scheitern von Fotografien im Allgemeinen, eine produktive Rolle in der Erinnerungsbildung über die eigene Vergangenheit zu spielen, ist am deutlichsten am Beispiel des einzigen auffindbaren Kindheitsfotos über Austerlitz zu veranschaulichen, das Vera über ihn als vierjährigen Knaben zeigen kann. Auf dem Foto, das ungefähr ein halbes Jahr vor seiner Abreise nach England aufgenommen wird, steht er auf einem kahlen, ebenen Feld und trägt ein schneeweißes Kostüm, das zum Anlass für ihn geschneidert wurde, dass er seine Mutter, Agáta, „die Rosenkönigin" als ihr Schleppenträger zu einem Maskenball begleiten durfte. Wenn Austerlitz das Foto erblickt, stellt er Folgendes fest:

> An mich selber in dieser Rolle aber erinnerte ich mich nicht, so sehr ich mich an jenem Abend und später auch mühte. Wohl erkannte ich den ungewöhnlichen, schräg über die Stirne verlaufenden Haaransatz, doch sonst war alles in mir ausgelöscht von einem überwältigenden Gefühl der Vergangenheit. (263)

Nachdem Austerlitz das Foto erblickt, kommt ein von Wiederholungszwang geleiteter Versuch für eine Denk- und Erinnerungsarbeit im Sinne Freuds vor[54]. Wie er früher seine eigene fotografische Aufnahmen in seiner Wohnung in London stundenlang von neuem anschaut, studiert er auch dieses Foto sehr lang und akkurat, sogar mithilfe eines Vergrößerungsglases, und versucht die Einzelheiten des Fotos, die seine Aufmerksamkeit irgendwie erregen, ihn sozusagen „anziehen oder verwunden"[55], daher in Barthes' Formulierung: ihn „stechen"[56], zu enträtseln. Er denkt zum Beispiel nach, wo dieses kahle, ebene Feld, auf dem er steht mit der verschwommenen Stelle über dem Horizont, sein könnte, oder ob sein Arm deswegen angewinkelt oder eben angeschient ist, weil er gebrochen ist, bemerkt, wie gespensterhaft hell sein Haar ist und untersucht auf dem Kostüm „den extravaganten Hut mit der Reiherfeder und sogar die Falten der Kniestrümpfe" (264) mit dem Vergrößerungsglas. Aufgrund von solchen Einzelheiten möchte er die verborgene Geschichte hinter dem Bild entdecken, aber diese

[53] Ebd., S. 52.
[54] Duttlinger 2012, S. 152.
[55] Barthes 1989, S. 50.
[56] Ebd., S. 52.

Einzelheiten, die Benjamin das Optisch-Unbewusste der Fotografie[57] nannte, zeigen Austerlitz keinen vom Foto ablesbaren Zusammenhang, den nach Benjamin erst das Foto sichtbar und bemerkbar machen kann. Er kann nicht „den geringsten Anhalt finden“ (264), welche Schlussfolgerung aus dem Ort oder seiner Pose zu ziehen wäre. Er kann also seine Fragen bezüglich dieser rätselhaften Szene nicht beantworten. „Die Unfähigkeit, etwas zu benennen ist ein sicheres Anzeichen für innere Unruhe“[58], sagt Barthes in *Die helle Kammer* und diese innere Unruhe wird davon verursacht, dass Austerlitz das nicht erlebt, was Barthes über die als „punctum“ genannten, „stechenden“ Elemente des Fotos sagt: „Ich hatte nun begriffen, daß man dem punctum so unmittelbar und einschneidend es auch sein mochte, nach einer gewissen Latenz auf die Spur kommen konnte.”[59]. Latenz ist ein Charakteristikum von Traumata. Wenn man also diesen Satz Barthes‘ im Licht des Zusammenhangs mit Austerlitz‘ traumatisierten Lage interpretiert, kann man sagen, dass es gerade die im psychologischen Sinne verstandene Latenz ist, die ihm dieses Foto unbewusst so stechend und interessant macht, doch diese Latenz hilft Austerlitz nicht, die auf dem Foto vorhandenen traumatischen Abdrücke besser zu verstehen. Austerlitz wird also von diesem Nicht-Begreifen-Können vom „punctum“ tatsächlich „verwundet“[60], und gleich wie er nach dem Studieren seiner eigenen Fotos in seiner Wohnung „erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit“ (172) wurde, ist er auch nach der Betrachtung seines eigenen Fotos „sprach- und begriffslos und zu keiner Denkbewegung imstande“ (264). Obzwar Benjamins These über das Optisch-Unbewusste rechtfertigt werden kann und die Fotos in vielen Fällen wirklich solche Vorgänge und Zusammenhänge zeigen können, die sonst nicht bewusst realisiert wären, kann sie in Austerlitz‘ Fall nicht hilfreich sein. Der Grund dafür liegt darin, dass das im psychoanalytischen Sinne verstandene Unbewusste von Austerlitz den Zugang zur Erinnerung an diesen bestimmten Tag, an dem das Foto aufgenommen wurde, wegen des gleich danach erlebten Traumas beeinträchtigt. Nur für den Leser lässt sich ein traumatischer Abdruck von dem Foto ablesen, nämlich die sechs großen Perlmuttknöpfe. Diese Perlmuttknöpfe können als Beweis dienen, dass die Erinnerung dieses Tages im Unbewussten von Austerlitz doch gespeichert wird und nur wegen des späteren Traumas verdrängt wird. Die Frau des Predigers, Elias, bei dem Austerlitz aufwuchs trägt nämlich nach ihrem Tod im Sarg „ein Paar weiße Handschuhe mit vielen kleinen Perlmuttknöpfen“ (95), und beim Anblick dieser Perlmuttknöpfen kommen Austerlitz die

[57] Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 17.
[58] Barthes 1989, S. 60.
[59] Edb., S. 62.
[60] Ebd., S. 36.

Tränen im Predigerhaus zum ersten Mal. Unbewusst rufen also diese Perlmuttknöpfe wahrscheinlich einen „Erinnerungsrest“[61] aus seinen Kindheitserinnerungen in ihm hervor. Freud nennt diese trotz der Traumata auftauchende Erinnerungsreste „Deckerinnerungen“[62], und in seinem Aufsatz, *Über die Deckerinnerung* stellt er fest, dass es im Fall von traumatischen Erinnerungen zwei Kräfte miteinander kämpfen: die eine realisiert die Wichtigkeit des Ereignisses, die andere aber beschützt den Betroffenen dagegen, dessen Erinnerung ins Bewusstsein zu rufen.[63] Dieses Kindheitsfoto steht also metaphorisch gesehen im Schnittpunkt von diesen zwei Kräften, und die Verdrängung überwindet die Realisierung, oder wie Austerlitz es formuliert: „sonst war alles in mir ausgelöscht von einem überwältigenden Gefühl der Vergangenheit“ (263).

Barthes konstatiert auf die folgende Weise, was Austerlitz in diesem Moment fühlen könnte: „Die Photographie ist das Auftreten meiner selbst als eines anderen: eine durchtriebene Dissoziation des Bewusstseins von Identität“[64]. Obwohl die Bemerkung von Barthes sich auf den allgemeinen Eindruck bezieht, wenn man sich bei der Betrachtung eines Fotos von sich selbst als eine „Doppelgängerfigur“ wahrnimmt, ist sie sehr ausdrucksvoll auch in Bezug auf Austerlitz’ Fall. Austerlitz kann sich nicht einfach deswegen nicht erkennen, weil das Bild von sich selbst ihm befremdend wirkt, als wäre er ein anderer Mensch, sondern weil dieses Bild im Licht seiner Lebensgeschichte tatsächlich eine „Dissoziation von Identität“, nämlich seinen späteren Identitätsverlust markiert. In diesem Sinne kündigt dieses Foto die Katastrophe – oder wie das Austerlitz im Roman formuliert –: „das ihm bevorstehende Unglück“ an, dass er bald von seiner Mutter und seiner Heimat abgetrennt in einer neuen, ihm unbekannten Welt landen wird. Diese Wirkung des Fotos steht im Einklang mit Benjamins und Barthes‘ Bemerkung, dass alle Fotografien auf eine bevorstehende Katastrophe verweisen. Sebald nutzt dieses Foto wahrscheinlich gezielt, um das Schicksal von Austerlitz vorauszudeuten, statt ihm bei seiner Vergangenheitsbewältigung zu helfen, weil er in einem Gespräch mit Christian Scholz etwas ganz ähnliches über eine Fotografie von Kafka sagt, wie Benjamin und Barthes über den tragischen Charakter von Fotos, wenn er sagt „daß schon in diesem Bilde etwas da ist, was dieser später erwachsene Mann nie wird bewältigen können.“[65]

---

[61] Freud, Sigmund: Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen. Amsterdam: Verlag Allert de Lange 1939, S. 134.
[62] Ebd.
[63] Freud, Sigmund: Über die Deckerinnerung. In: Freud, Anna (Hg.): Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Fischer 1999. S. 529-554.
[64] Barthes 1989, S. 21.
[65] Scholz, Christian: Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument (1997). In: Hoffmann, Torsten (Hg.): W.G. Sebald. Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001. Fischer Taschenbuchverlag 2011, S. 174.

Weiterhin ist die Betrachtung von Fotografien etwas Paradoxes, was Vera so ausdrückt: „als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns, daran, wie wir […] vordem gewesen sind." (262). Oder man könnte hinzufügen: daran, woran wir uns nicht erinnern können. Die von Vera und Austerlitz gemachten Beobachtungen verweisen darauf, dass die Fotos zwar eine scheinbare Unmittelbarkeit des Dargestellten anbieten, „die Photographie habe ihren Referenten im Gefolge"[66], aber wiederum eine Parallele zum Trauma aufweisen, da der Zugang zum „Aufgenommenen" in beiden Fällen nur verzögert oder überhaupt nicht zustande kommt. Darüber hinaus kann die Betrachtung von Fotos, die entweder traumatische Ereignisse an sich repräsentieren oder irgendwie an traumatischen Ereignissen gebunden sind, wie beispielsweise das Kindheitsfoto von Austerlitz, das kurz vor seiner Abreise, daher der traumatischen Trennung von seiner Mutter aufgenommen wurde, den Betrachtern die Erinnerung des Dargestellten nicht gewähren, weil das zuvor erwähnte Paradox in der Unmittelbarkeit besteht, und weil die Fotos unweigerlich die Konnotation des Todes und des Vergessens in sich bergen. Susan Sontag geht soweit zu sagen, dass jede Fotografie „eine Art *memento mori*"[67] ist, sie sagt:

> Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.[68]

Wegen dieser Konnotation gelingt es Austerlitz auch im Fall des anderen persönlich mit seiner Geschichte verbundenen Fotos nicht, das Dargestellte, nämlich in diesem Fall, die Mutter in Erinnerung zu rufen. Im Prager Theaterarchiv findet nämlich Austerlitz ein Foto über seine Mutter, das mit seiner „verdunkelten Erinnerung an die Mutter übereinzustimmen schien" (356). Dieses Mal ist aber der wegen dieses Fotos empfundene Schmerz so groß, dass es auch zu keiner Denk- und Erinnerungsarbeit kommt. Austerlitz zeigt Vera das Foto, aber kommentiert es gar nicht.

Um Sontags Worte zu benutzen: „ein Foto ist zugleich Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit"[69], und diese Abwesenheit, im Fall von Austerlitz die Abwesenheit von seinen Eltern und seiner in Prag verbrachten, in Vergessenheit geratenen Kindheit ist so traumatisierend, dass dieses Kindheitsfoto die Erinnerungsfähigkeit von Austerlitz an seine Kindheit eher blockiert, statt sie zu fördern, gleich wie die Reaktion auf persönlich erlebte Traumata erfolgt. Die aus dieser Abwesenheit resultierende traumatisierende Wirkung der

---

[66] Barthes 1989, S. 13.
[67] Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 21.
[68] Ebd., S. 21.
[69] Ebd., S. 22.

Fotografien fasst Barthes so zusammen, dass „der photographische Schock darin besteht, das, was, so gut verborgen war, dass der Agierende selbst dessen nicht gewahr wurde, oder es ihm nicht bewusst war, zu traumatisieren, als es vielmehr zu enthüllen“[70].

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das von Austerlitz beklagte „überwältigende Gefühl der Vergangenheit“, das den Zugang vor allem zu Kindheitserinnerungen und traumatischen Erinnerungen beeinträchtigt, mithilfe von Fotos nicht überwunden werden kann. Die strukturelle Ähnlichkeit im Wirkungmechanismus zwischen Fotografien und Traumata bleibt daher auf einer metaphorischen Ebene. Wie das Barthes ausdrückt, „ist die Existenz, die mir der Photograph verleiht, nur eine metaphorische“[71]. Austerlitz als Fotograf kann sich durch seine fotografische Tätigkeit lediglich ein im metaphorischen Sinne existierendes „ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis“ (202) gewinnen. Wie Austerlitz das Fotografieren wirklich als eine kompensatorische Tätigkeit ausführt, drückt ein vom ihm formulierter Satz aus, der er nach seinem letzten Besuch in der Sporkova auf einer Zugreise von Prag nach Deutschland macht. In Pilsen hält sein Zug für eine Weile und er geht auf den Bahnsteig hinaus und fotografiert das Kapitell einer gußeisernen Tragsäule. Er kommentiert sein Anlass dafür folgenderweise:

> …weil sie einen Reflex des Wiedererkennens ausgelöst hatte in mir. Was mich beunruhigte bei ihrem Anblick war jedoch nicht die Frage, ob sich die von einem leberfarbenen Schorf überzogenen komplizierten Formen des Kapitells tatsächlich meinem Gedächtnis eingeprägt hatten, als ich einerzeit, im Sommer 1939, mit dem Kindertransport durch Pilsen gekommen war, sondern die an sich unsinnige Vorstellung, daß diese durch die Verschuppung ihrer Oberfläche gewissenmaßen ans Lebendige heranreichende gußeiserne Säule sich erinnerte an mich und, wenn man so sagen kann, sagte Austerlitz, Zeugnis ablegte von dem, was ich selbst nicht mehr wußte. (315-16)

Aus diesem Anlass heraus, fotografiert Austerlitz zum Beispiel die untergegangenen, in Ruinen stehenden Gebäude von Theresienstadt, wenn seine Suche ihn nach Theresienstadt führt, wo seine Mutter deportiert wurde. Barthes sagt, dass in der Fotografie sich nicht leugnen läßt, „daß die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit“ (85). Diese Realität der fotografierten Gebäude legt dem Anschein nach Zeugnis über die Vergangenheit ab, aber Austerlitz erfährt eher die plagende Lücke der „Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben“ (35).

Gerade diese metaphorische und paradoxe Beziehung zwischen Fotografien und Erinnerungen – insbesondere traumatischen Erinnerungen –, mit der Austerlitz auf seinem Weg

[70] Barthes 1989, S. 42.
[71] Barthes 1989, S. 19.

zur Aufdeckung der eigenen Vergangenheit konfrontiert wird, möchte Sebald mit der ständigen fotografischen Tätigkeit des Protagonisten sowie mit der Vergeblichkeit und der geringfügigen der direkt mit der Vergangenheit von Austerlitz verbundenen Fotos symbolisieren.

3. „Sebalds Variante" der prothetischen Erinnerung: die Wichtigkeit von Narrativen, das produktive Zusammenspiel von Narrativ und Fotografie und die Entstehung einer „prothetischen Zeugenschaft" im Erzählband *Die Ausgewanderten* und im Roman, *Austerlitz*

Auch aus den vorigen Kapiteln geht hervor, dass Sebald die bildlichen Darstellungsmöglichkeiten von Traumata an sich nicht für genügend und fähig hält, die von Traumata verursachte Schwierigkeit in der narrativen Erinnerungsbildung zu überbrücken. Auch sein Roman *Austerlitz* aber besonders sein Erzählband *Die Ausgewanderten* scheint die Wichtigkeit der narrativen Weitergabe von solchen Erinnerungen durch persönliche Narrative zu fördern. Er scheint den Leser aufzufordern, sich etwas ganz ähnliches zu überlegen, was André Hilary, der für Austerlitz so bedeutende Lehrer, der ihm in Stower Grange Geschichte unterrichtete, im Roman so formuliert:

> Unsere Beschäftigung mit der Geschichte […] sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt. (105)

Dieses Zitat scheint eine Sichweise zu artikulieren, dass das in den heutigen Tagen vor allem durch visuelle Kanäle wie zum Beispiel Filme vermitteltes überwiegendes Narrativ über Geschichte, beiseite legen möchte, und über die Geschichte der einzelnen Menschen neugierig ist. Wie Sebald in einem Gespräch mit Sigrid Löffler sagt, ist ihm Folgendes wichtig:

> Es geht um Identifizierbares, um Lokalhistorisches, um Dinge, die im eigenen Umkreis, der eigenen Kleinstadt vor sich gingen. Es geht auch darum, die Zeitzeugen zum Reden zu bringen, die realen Überlebenden dieser irrwitzigen Verfolgungsgeschichte. Nicht nur als freundliche Sozialgeste, sondern als Verlängerung des jeweils aussterbenden Gedächtnisses in die Gegenwart.[72]

Das bedeutet aber nicht, dass Sebald die schon angesprochene schwerfällige Verbalisierung von Traumata dabei nicht im Auge behält. Seine taktvolle Annäherung an die Traumata des einzelnen Menschen symbolisiert unter anderem der über den ganzen Roman herrschende Halbdunkel in *Austerlitz*, der für die verdrängte und nur teilweise rekonstruierbare Geschichte

[72] Löffler, Sigrid: Wildes Denken. In: Hoffmann, Torsten (Hg.): W.G. Sebald. Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001. Fischer Taschenbuchverlag 2011, S. 83.

des Protagonisten steht. In *Austerlitz* zeigt der Erzähler ein Beispiel dafür, wie man Zuhörer und damit Zeuge von traumatischen Narrativen werden kann und in *Die Ausgewanderten* zeigt der Erzähler, wie man als Zeuge Zeugnis über die Geschichte von anderen ablegen kann. Sehr taktvoll kommt es im Roman dazu, dass Austerlitz in der Anwesenheit und Zuhörerschaft des Erzählers Zeugnis darüber ablegt, was alles an Spuren er über seine Vergangenheit ansammeln konnte. Von der Seite des Erzählers gibt es in Bezug auf Austerlitz' Geschichte keine gezielte Fragen oder Fragen überhaupt, wie etwa im für die Bezeugung wegbereitenden Film, *Shoah* (1985), Sebald arbeitet mit der Technik des sogenannten „periskopischen Erzählens", mit immer zwei, drei Gewährspersonen, die erzählen.[73]

Austerlitz beginnt seine Geschichte bei seinem erneuten „nach solch langer Zeit rein zufällig erfolgten Zusammentreffen" (60) mit dem Erzähler im Jahre 1996 in der Salon Bar des Great Eastern Hotel in der Liverpool Street so unvorgesehen zu erzählen, wie ihr Treffen diesmal und auch immer gewesen ist. Die Art und Weise, wie er seine Geschichte plötzlich und von Zeit zu Zeit erzählt, kann ein Verweis sein darauf, wie fragmentarisch traumatische Erlebnisse formuliert werden können. Betont wird aber dadurch gleichfalls, dass diese doch eine Sprache finden möchten und irgendwann aus den Betroffenen „ausbrechen". Interessant ist es, dass Austerlitz der Gedanke, „daß er bald für seine Geschichte, hinter die er erst in den letzten Jahren gekommen sei, einen Zuhörer finden müsse" (64) dann kommt, wenn er mit Pereira, dem Geschäftsführer des Hotels, der ihm den Hotel zeigt, im Tempel vor dem Bildnis einer dreistöckigen Arche steht, über der eine Taube mit dem grünen Zweig fliegt. Das könnte ein Anzeichen dafür sein, dass Austerlitz seine „Verabredungen" (363) mit der Vergangenheit, wie er sagt, nur dann machen kann, wenn er einen Zuhörer für seine Geschichte findet. Ihm könnte es nur dann gelingen, „auf einen grünen Zweig zu kommen", wenn er versucht, seine Geschichte in ein Narrativ zusammenzufügen, wie er auch sagt: „die Dinge jetzt in eine halbwegs ordentliche Reihenfolge zu bringen" (65). In Anbetracht von Sebalds Sichtweise über die bildlichen Darstellungsmöglichkeiten ist es interessant, dass den Anlass für das erneute Treffen die „hysterische Sehschwäche" (51) des Erzählers liefert, aus welchem Grund er sich in London aufhält. Diese Tatsache könnte symbolisieren, dass der Erzähler „das Denken in Bildern" sozusagen beiseite legen muss, um der Geschichte von Austerlitz zuhören zu können, und also dass Sebald den Narrativen den Vorrang gibt. Bei diesem Treffen und den darauffolgenden Treffen erzählt Austerlitz nicht nur darüber, welche Informationen er mithilfe von Archiven oder aufgrund der Erzählungen von Vera über seine Herkunft ansammeln konnte,

[73] Stoisser 2011, S. 236.

sondern auch über sein Leben in Bala im walisischen Predigerhaus. Eigentlich beginnt er seine Geschichte mit seinen ersten kindlichen Erinnerungen über die gefühlskalte Atmosphäre im Haus des Predigers und seiner Frau, daher erzählt er auch über seine eigenen Traumata, obwohl es ihm früher unmöglich gewesen ist, sogar „zurückzudenken an dieses unglückliche Haus“ (65).

Obwohl der Protagonist in *Austerlitz* den seine Geschichte bedeckenden Nebel durchdringt und sich über seine Herkunft im Großen und Ganzen informieren kann, kann er psychisch nicht verarbeiten, was er über die in ihm innewohnende Vergangenheit seiner Eltern erfährt, er bricht sozusagen unter der Last seines intergenerationellen Traumas zusammen. Am Ende des Romans vererbt Austerlitz die Schlüssel seiner Wohnung in der Alderney Street in London und damit gleichzeitig seine schwarzweißen Bildern als über seine verlorene Vergangenheit gesammelte materielle Spuren, auf den Erzähler. Der Erzähler, der Zeuge von Austerlitz’ Geschichte wurde, hat dann die Verantwortung, diese Geschichten weiter zu erzählen und damit die von Marianne Hirsch so artikulierte These zu erfüllen:

> It is only in subsequent generations that trauma can be witnessed and worked through, by those who were not there to live it but who received its effects, belatedly, through the narratives, actions, and symptoms of the previous generation[74].

Im Einklang damit sagt Sebald, dass es für die unmittelbar Betroffenen unmöglich ist, „auch in späteren Jahren, aus dem fortwirkenden Schock heraus zu schreiben. Die Leute, die das aus einer gewissen Distanz miterlebt haben, sind nicht Zeugen des wahren Grauens gewesen.“[75] In demselben Interview, in dem Sebald den vorigen Satz sagt, erwähnt er auch das Mittel der Historiographie, das solche unbegreiflichen Ereignisse festhalten kann. Da die objektive Repräsentierbarkeit von solchen Ereignissen gerade in der Historiographie sich als problematisch erweist, betont auch Dominick LaCapra, der Historiograph die Wichtigkeit von Zeugenschaft und denkt, dass sie als ein Mittel dienen kann, die Versuche für eine unmögliche objektive Geschichtsschreibung über Traumata zu überbrücken. Er sagt: “testimonies are significant in the attempt to understand experience and its aftermath, including the role of memory and its lapses, in coming to terms with – or denying and repressing – the past”[76]. Ansonsten sind es literarische Texte, die diese Zeugnisse in geschriebener Form für ein größeres Publikum zugänglich machen und damit das kulturelle Gedächtnis bereichern können.

[74] Hirsch, Marianne: Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In: Zeliser, Barbie Zelizer (Hg.): Visual Culture and the Holocaust. London: Athlone 2001, S. 222.
[75] Stoisser 2011, S. 243.
[76] LaCapra, Dominick: Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1983, S. 86.

Shoshana Felman und Dori Laub erkennen sogar, dass das Schreiben und Lesen von literarischen Texten ähnlich zum Ablegen von Zeugnisse sind.[77]

Natürlich sind literarische Texte teilweise fiktional, man könnte also die Frage stellen, wie sie dann zum Erhalten des kulturellen Gedächtnisses beitragen können, und wie man mit ihnen Zeugnis über das Vergangene ablegen kann, besonders in Anlehnung an den Konstruktcharakter von Traumata und die Tatsache, dass sie aufgrund des „latent Mitgehörten"[78] formuliert werden. Wie Sebald sagt, annähern sich aber literarische Texte an Geschichte auf eine solche Weise: „Was die historische Monographie nicht leisten kann, ist, eine Metapher oder Allegorie eines kollektiven Geschichtsverlaufes zu produzieren. Aber erst in der Metaphorisierung wird uns Geschichte empathetisch zugänglich."[79] Da Sebald die allzu große Fiktionalisierung auch ablehnt, kombinieren seine Werke dokumentarische Elemente mit fiktionalen, wie er meint, können beispielsweise solche Formen des Schreibens wie Tagebücher als dokumentarische Grundlagen für die Beschreibung von traumatischen Ereignissen in der Literatur dienen.[80] Wie unerfolgreich eine historische Monographie allein an sich Geschichte den einzelnen Menschen vermitteln kann, zeigt sich, wenn Austerlitz H.G. Adlers Buch über das Theresienstädter Ghetto (1955) liest und sich trotzdem das Leben im Ghetto nicht vorstellen kann. Während auf der anderen Seite steht Dan Jacobsons *Heshel's Kingdom* (1998), ein Werk, das der Erzähler am Ende von *Austerlitz* liest und das sich von der Suche des Autors nach seinem Großvater, dem Rabbi Heschel handelt, viel näher zum Leser, da es auch eine persönliche Linie enthält, und nicht nur die rohen, schockierenden Fakten.

Im Sinne sind das Konzept von Landsbergs prothetischer Erinnerung und Sebalds literarische Annäherung an traumatische Geschichten ähnlich, dass die beiden eine Art von kulturellem Gedächtnis den Zuschauern beziehungsweise den Lesern vermitteln möchten, die aus einer Kombination von Fakten und Fiktion besteht. Auch im bedeutungsvollen Aspekt weisen sie Ähnlichkeiten auf, dass sie eine aktive, empatische Auseinandersetzung mit dem Dargestellten von der Seite des Zuschauers oder des Lesers voraussetzen. Sie zielen im Zuschauer oder im Leser eine empatische Teilnahme zu erzeugen. Sebald seinerseits denkt, dass die Prosaliteratur damit eine moralische Tiefe erfüllen kann[81], und auch Landsberg ist der Meinung, dass es eine ethische Dimension von prothetischer Erinnerung gibt, einen Einfluss

[77] Felman, Shoshana – Laub M. D., Dori: Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York – London: Routledge 1992, S. 20-21.
[78] Fuchs 2004, S. 22.
[79] Löffler 2011, S. 85.
[80] Stoisser 2011, S. 244.
[81] Stoisser 2011, S. 236.

auf die Moral der nachfolgenden Generationen auszuüben[82]. Der Unterschied zwischen den zwei Sichtweisen ist, dass die prothetische Erinnerung gewährenden Filme mit ihrer realitätsnahen, auf den Körper wirkenden, traumatisierenden Darstellung, gerade die Distanz zerstören, dass die Generationen des Post-Gedächtnisses zum Geschehenen haben und durch die eine empatische Zeugenschaft entstehen könnte. Landsberg argumentiert folgenderweise: „prosthetic memory makes people feel connected while recognising the alterity of the other"[83]. Diese Wahrnehmung der Alterität des Anderen und die Tatsache, dass es im Fall dieser Filme keine Identifikation mit den Leidenden zustande kommt, könnte höchstwahrscheinlich gerade wegen der traumatisierenden Wirkung des Dargestellten sein, das die Psyche der Menschen abwehrt. Diese Filme verursachen nämlich einen Schock im Zuschauer, sie erleben eine Art „traumatic neurosis" vor dem Bildschirm.[84] Es ist allerdings fraglich, ob man, dass wirklich sagen kann, dass die Identifikation mit dem leidenden Anderen nicht erfolgt, wenn der Zuschauer quasi – auch wenn unter künstlichen Verhältnissen – dasselbe vor dem Bildschirm erlebt, das ihm gezeigt wird. Diese Identifikation zu vermeiden und die Alterität des Anderen während der ganzen Zeit zu realisieren ist nichtsdestotrotz deshalb wichtig, weil es eine Voraussetzung davon ist, dass man auf das ihm Erzählte empathisch reagieren kann und – wie Dori Laub sagt – „co-owner of the traumatic event"[85] werden kann. Nur dann kann man nämlich über das Ereignis Zeugnis ablegen. Gerade deshalb können die unmittelbar Betroffenen in vielen Fällen das Erlebte überhaupt nicht bezeugen, weil sie es nur unbewusst, in ihren Körpern speichern, aber bewusst keine Besitzer der Ereignisse sind. Es könnte den filmischen Darstellungen vorgeworfen werden, dass sie gerade dadurch, dass sie die dargestellten Traumata den Zuschauer wiedererleben machen, ihr ursprüngliches Ziel nicht erfüllen: eine neue, für alle Menschen unabhängig ihrer Herkunft zugängliches Gedächtnis zu gewähren. Es ist deswegen, weil die Menschen in Bildern befangen bleiben, aber das Gesehene können sie nicht verarbeiten und weitergeben, und auf diese Weise können sie nicht produktiv zum Erhalten weder des individuellen noch des kollektiven Gedächtnisses beitragen. Es sind vielmehr literarische Texte, die ein geeignetes Medium für die Gestaltung einer sogenannten prothetischen Erinnerung bieten können. Dementsprechend gibt es eine Motiviertheit einer Parallele zwischen Landsbergs Idee einer prothetischen Erinnerung und den in Sebalds Werken vorhandenen Zeugnissen zu ziehen.

[82] Landsberg 2004, S. 9.
[83] Ebd.
[84] Ebd., S. 13.
[85] Felman – Laub 1992, S. 57.

Da Sebald als Nichtjüdischer, also Nichtbetroffener der Post-Gedächtnis-Generation sich für ein großes gesellschaftliches Trauma wie den Holocaust interessiert, zeigt er, dass mit der wachsenden zeitlichen Distanz und der weniger und weniger werdenden Anzahl der Nichtbetroffenen verschiedener historischer und gesellschaftlicher Traumata die Idee einer „prothetischen Erinnerung“ höchtens rechtfertigt werden kann. Nichtsdestoweniger scheint er statt der von Landsberg vorgeschlagenen Variante der prothetischen Erinnerung eine andere Variante vorzuschlagen. Sebald lädt den Leser ein, seine Distanz zu den dargestellten Traumata auszunutzen, eins mit dem Erzähler und zugleich Zeuge von unterschiedlichen Schicksalen zu werden. Auf verschiedene Weisen, aber diese Art der prothetischen Erinnerung entfaltet sich sowohl in seinem Roman *Austerlitz* als auch in seinem Erzählband, *Die Ausgewanderten*, und könnte anhand Sebalds Anerkennung für die Wichtigkeit der Zeugnisse in der Repräsentierbarkeit von Traumata und der Ähnlichkeit in Motiviertheit mit Landsbergs prothetischer Erinnerung „prothetische Zeugenschaft“ genannt werden. Prothetisch ist diese Zeugenschaft natürlich im Sinne, dass der Leser zu keinem wirklichen Zeuge wird, allerdings eine wahre Empathie für die Trauerlaufbahnen der Figuren empfindet. In *Austerlitz* wird der Leser eins mit dem Erzähler, in dem er der Geschichte von Austerlitz zuhört. Auch wenn es um eine prothetische Zeugenschaft geht, kann sich der Leser am Ende von *Austerlitz* aufgefordert fühlen, im verallgemeinerten Sinne und auf die Realität bezogen, der Geschichte irgendeinem leidenden Menschen zuzuhören und die Erinnerung seines Lebens zu erhalten. In *Die Ausgewanderten* gibt es auch Beispiele dafür, wie dieses Weitererzählen und Erhalten von der Geschichte des anderen Menschen erfolgen kann.

In *Die Ausgewanderten* übernimmt der Erzähler die Rolle von jemandem, der hinter die Geschichte eines Verwandten oder eines Bekannten kommen möchte und rekonstruiert, so gut wie er kann, die Lebenläufe von vier aus unterschiedlichen Gründen, von ihrer Heimat getrennt lebenden, von verschiedenen Traumata unterdrückten Personen, und fügt dann das ihm Erzählte in Narrative ein. Im Fall der ersten Erzählung, *Dr. Henry Selwyn*, triff der Erzähler, der zur Zeit des Treffens eine Unterkunft sucht, Henry Selwyn, als er auf seinem Anwesen arbeitet im ostenglischen Dorf, Hingham, wo er mit seiner Frau, einer Schweizer Fabrikantentochter lebt. Er wanderte mit seiner Familie 1899 aus Litauen nach London aus, als er sieben Jahre alt war. Gefühlsmäßig ist Henry leer, nach der Auflösung seiner Praxis verhält er sich lediglich im Garten wie in einer Eremitage. Er ist unterdrückt von verschiedenen Traumata wie zum Beispiel seinem Heimweh oder dem Verlust seines Geliebten, eines Bergsteigers und dem Verdrängen seiner Homosexualität. In der zweiten Geschichte, *Paul Bereyter* geht der Erzähler der Trauerlaufbahn seines ehemaligen Volksschullehrers nach, nachdem er über dessen Tod

informiert wird. Er versucht seine „eigenen, bruchstückhaften Erinnerungen einordnen“ (63) an das, was er von einer Freundin von Paul, einer bestimmten Mme. Landau über Paul und seine Familie erfährt. Ihm wird Pauls Leben mithilfe eines Fotoalbums erzählt und er erfährt zum Beispiel wie sein jüdischer Vater, ein Geschäftsmann von der Verfolgung der Nazis zugrunde geht, und wie Pauls Leben als ein Dreiviertelarier vom Dritten Reich allmählich beschränkt wurde und er sein Schuldienst 1935 verlassen sollte. Obwohl er später zum Schuldienst zurückkehrt, kann er „jenes unüberwindliche Gefühl der Niederlage“ (72) nicht verarbeiten und beschließt sich, sich vor den Zug zu werfen. Im Fall der dritten Geschichte, *Ambros Adelwarth* informiert sich der Erzähler über das Leben von Onkel Adelwarth, eines fernen Bekannten durch die Erzählungen von einer anderen Bekannte, Tante Fini. Onkel Adelwarth ist ein Weltreisender, der lange Zeit als Butler bei einer wohlhabenden jüdischen Bankiersfamilie, den Solomons in New York arbeitete. Er litt unter einer ihn über sein ganzes Leben lang begleitenden Depression, deren Gründe nicht gänzlich zu rekonstruieren sind. Ein wahrscheinlicher Anlass könnte seine unterdrückte Liebe für den Sohn der Solomons, Cosmo sein. Er unterwirft sich einer Elektroschocktherapie in der psychiatrischen Klinik in Ithaca, doch das hilft ihm nicht. Die vierte und zugleich die letzte Erzählung, *Max Aurach* handelt sich von Max Aurach, einem Maler, der 1939 von seinen Eltern nach England geschickt wurde, während seine Eltern nach Osten deportiert und ermordet wurden. Der Erzähler trifft Aurach 1966 zum ersten Mal als er als Student nach Manchester kommt. Über die deutsche Herkunft von Aurach und die Geschichte seiner Eltern offenbart er aber sich dem Erzähler erst zwangig Jahre später als der Erzähler auf einer Ausstellung auf ein Bild von Aurach stößt und ihn in seinem Atelier wieder aufsucht. Bei diesem Treffen übergibt Aurach dem Erzähler das Tagebuch seiner Mutter, das ihren Leidensweg zur Deportation dokumentiert.

Die erste und die letzte Geschichte im Erzählband sind also im Sinne ähnlich zu der prothetischen Zeugenschaft, die in *Austerlitz* zustande kommt, indem in diesen die Protagonisten dem Erzähler selbst erzählen. In den anderen zwei werden die Geschichten indirekt vermittelt durch Erzählpersonen wie Mme. Landau – im Fall von *Paul Bereyter* – oder Tante Fini – im Fall von *Ambros Adelwarth*. Wichtig ist, dass der Erzähler diese Lebensläufe durch Begegnungen mit Menschen, die diese Personen kannten und deren Narrative beziehungsweise deren über diese Personen bewahrte persönliche Dokumente rekonstruiert.

Auch in diesen Geschichten benutzt Sebald Fotografien, aber die Art und Weise, wie er sie in diesen Geschichten verwendet, unterscheidet sich davon, welche Rolle die Fotografien in *Austerlitz* in der Erinnerungsbildung haben. In *Die Ausgewanderten* spielen viele von den Fotos eine produktive Rolle in der Erinnerungsarbeit und der Anlass dafür liegt gerade darin, dass sie

in ein Narrativ eingebettet werden, und kein alleiniges Potenzial von ihnen erwartet wird, zur Erinnerungsarbeit beizutragen. Sebald sagt in einem Gespräch mit Christian Scholz in Bezug darauf, warum er Fotografien in *Die Ausgewanderten* verwendet:

> Immer ist mir dabei aufgefallen, daß von diesen Bildern ein ungeheurer Appell ausgeht; eine Forderung an den Beschauer, zu erzählen oder sich vorzustellen, was man, von diesen Bildern ausgehend, erzählen könnte.[86]

Diese Fotos ergänzen die Narrative eher, weil sie „das Bedürfnis […] mehr über die Lebensläufe der auf ihnen Abgebildeten in Erfahrung zu bringen" (103), hervorrufen, wie das in *Ambros Adelwarth* vom Erzähler formuliert wird. Am besten ist das produktive Zusammenspiel von Fotos und Narrative vielleicht am Beispiel der zweiten Erzählung im Band, namens Paul Bereyter zu veranschaulichen, weil sich fast alle Fotos – mit Ausnahme der Bahnlinie am Anfang – direkt an Pauls Leben gebunden sind und weil sie im Fotoalbum, das Mme. Landau dem Erzähler zeigt, chronologisch mit der Unterschrift von Paul dokumentiert werden, so dass sie wirklich einen erzählerischen Appell hervorrufen. Der Erzähler sagt, dass Mme. Landau ihm ein großformatiges Album vorlegte, „in welchem […] von einigen Leerstellen abgesehen, fast das gesamte Leben Paul Bereyters fotografisch dokumentiert und von seiner eigenen Hand annotiert war" (68). Es scheint sogar als ob „die ersten Fotografien erzählten…" (69). Dieser erzählerische Appell inbegriffen in diesen Fotos wird dadurch verstärkt, dass sie eine Art von Anschauen im Betrachter hervorrufen, die Marianne Hirch „affiliative look"[87] nannte. Wie sie sagt, ist es „a specific kind of readerly or spectatorial look, an affiliative look through which we are sutured into the image and through which we adopt the image into our own family narrative"[88]. Auch diese Fotos fördern also die Entstehung einer prothetishen Zeugenschaft im Leser, weil sie bekannt wirken und da sie keinerlei Traumata darstellen, schaffen sie keine Distanz zum Einfühlen ins Gesehenen. Darüber hinaus, sind die Fotos im Erzählband, die sich nicht unmittelbar auf die Geschichte von den Protagonisten beziehen, nicht das Anzeichen einer plagenden Leere von Erinnerung wie im Fall von *Austerlitz*, sondern symbolisieren anhand ihrer Konnotationen etwas, was die Geschichte des jeweiligen Protagonisten vorausdeuten kann. Beispielsweise kann die Bahnlinie am Anfang der *Paul Bereyter*-Geschichte die Konnotation des Todes und des Holocaust in sich bergen und in diesem Sinne kündigt es – um auf Barthes und Benjamin zurückzuweisen – eine Katastrophe an. Doch den Leser des Post-Gedächtnisses traumatisiert diese Konnotation nicht, sondern gibt

[86] Scholz 2011, S. 165.
[87] Hirsch, Marianne: Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard UP1997, S. 93.
[88] Ebd.

einen Rahmen zur Erzählung. Solche „neutrale“ Fotos dienen auch als Mittel, Assoziationen von anderen individuellen oder gesellschaftlichen Traumata im Leser in Erinnerung zu rufen. Beispielsweise könnte man auch an den Selbstmord irgendeines beliebten Mitmenschen oder eben an den Holocaust denken, wenn man das Foto erblickt. Weiterhin werden diese Assoziationen durch die Beschreibungen von traumatischen Symptomen verstärkt, die die Betroffenen unterschiedlicher Traumata auf sich selbst beziehen können. In der *Paul Bereyter*-Geschichte steht zum Beispiel in Bezug auf die tramatisierte Lage von Paul: „als wäre er […] in Wahrheit die Untröstlichkeit selber“ (62), oder in der *Ambros Adelwarth*-Geschichte in Bezug auf Tante Theres: „so sei die Theres eigentlich andauernd am Weinen gewesen“ (107). Durch diese bildlichen Assoziationen und Beschreibungen kann eine von Michael Rothberg so genannte multidirektionale Erinnerung entstehen, die die Analogien zwischen unterschiedlichen historischen Traumata erkennt.[89] Die Entstehung einer sogenannten multidirektionalen Erinnerung wirkt in Richtung der Gestaltung einer prothetischen Zeugenschaft, weil man dadurch ins Schicksal eines anderen Menschen besser einfühlen kann, wenn man die Parallelen mit den von ihm bekannten Schicksalen oder eben dem eigenen Schicksal erkennt.

In eine solche Ordnung wie die von Paul Bereyter‘ Geschichte könnte Austerlitz‘ Geschichte mithilfe von Fotos schwer zusammengefügt werden, höchstens die viele Aufnahmen über Bahnhöfe oder seinen Rucksack, den er immer bei sich hatte, würden etwas über sein Schicksal vorausdeuten. Die Tatsache, dass im Roman Vera Austerlitz kein solches Fotoalbum über Austerlitz‘ Eltern oder Austerlitz selbst als Kind zeigen kann, suggeriert, dass es wirklich nur die Generationen des Post-Gedächtnisses sind, die schon fähig sind, diese Geschichten anzuhören und produktiv mit ihnen umzugehen. Wegen der allzu großen emotionalen Betroffenheit könnte Austerlitz mit Fotos über seine Mutter und seinen Vater in dieser Form nicht umgehen. Er würde wahrscheinlich ein Gefühl haben, wie es Barthes beim Betrachten seiner Mutter hatte, auch wenn er seine Mutter im Gegensatz zu Austerlitz in Person kannte: „Die Photographie nötigte mich auf diese Weise zu einer schmerzlichen Arbeit; bemüht, dem Wesen ihrer Identität näherzukommen, plagte ich mich ab inmitten von teilweise wahren und daher ganz und gar falschen Bildern.”[90] Solche Fotos würden für Austerlitz das von Vera erzählte nicht begreifbarer machen, weil diese die zuvor schon angesprochene unweigerliche Konnotation mit dem Tod und den Verlust der Eltern aufweisen würden. Ein einziges Fotoalbum kommt in *Austerlitz* vor, dessen Fotos Llanwddyn, die versunkene Heimat von Elias

[89] Tseti 2015, S. 13.
[90] Barthes 1989, S. 76.

und deren Bewohner zeigen. Der Prediger zeigt Austerlitz das Album, und in Austerlitz rufen sie einen erzählerischen Appell hevor, er ist neugierig über die Geschichten hinter ihnen und beginnt über sie zu fantasieren. Den Prediger, der von diesem Geschehen unmittelbar betroffen wurde, bringen die Fotos auf der anderen Seite zum Schweigen. Es könnte sein, dass auch dieses Auslassen vom das Narrativ fördernde Potenzial von Fotos aus dem Roman, gezielt die These bezweifelt, dass es nur sogenannte Foto-Texte sind, die „das Unsagbare" repräsentieren können. Sebald scheint also mit seiner unterschiedlichen Verwendung von Fotos in *Austerlitz* und *Die Ausgewanderten* zu artikulieren, dass es lediglich solche Fotos sind, die eine produktive Erinnerungsarbeit fördern, die einerseits in ein Narrativ eingebettet werden, und andererseits die aus der Distanz der Post-Gedächtnis-Generation betrachtet werden und daher keine Assoziationen von persönlich erlebten Traumata hervorrufen.

Anhand des Gesagten, lässt sich feststellen, dass die Repräsentierbarkeit von Traumata in den zwei behandelten Werken von Sebald, *Austerlitz* und *Die Ausgewanderten* im Licht der Traumatheorien, der Natur von Traumata getreu erfolgt. In seinem Roman *Austerlitz*, zeigt Sebald die Analogien zwischen Fotografieren und dem Wirkungsmechanismus von Traumata. Diese Parallele zeigt auch das durch den ganzen Roman durchziehende Inzwischen von Sehen und Nichtsehen beziehungsweise das Spiel mit Licht und Dunkelheit. Traumata haben eine paradoxe Beziehung zum Sehen, sie werden als visuelle Abdrücke, ähnlich wie fotografische Aufnahmen gespeichert, doch deren Sehen, um Sinne von deren Aufdeckung ist in vielen Fällen unmöglich. Gerade deshalb ist es symbolisch, dass viele Figuren in den Geschichten unter einer Sehschwäche leiden, weil sie ihre Traumata nicht ertragen können. Wie das zum Beispiel über Paul Bereyter gesagt wurde: „der ihm so vertraute Gebirgsbogen war vor seinen kurzsichtigen Augen verschwommen und ausgelöscht in der Dämmerung" (44). Sebald zeigt auch, dass die Präferenz in der Erinnerungkultur für die bildliche Darstellung von kollektiven Traumata nur wegen dieser Parallele nicht zu rechtfertigen ist. Die Unsagbarkeit von Traumata mithilfe von Fotos, Filmen oder Museumsaustellungen zu überbrücken, die das Unsagbare „par excellence" kommunizieren könnten – wie von vielen, wie zum Beispiel von Landsberg und Baer betont wird – erreichen auch kein Erlebnis des Sehens im Sinne der Aufdeckung. Die Zuschauer von solchen Darstellungen bleiben in den gesehenen Bildern befangen, und in ihrem Gehirn werden nur traumatisierende Bilder verankert. Sebald möchte keine Alternative für das Unsagbare bieten, seine Werke artikulieren, dass das Unsagbare nicht auszusprechen ist. Jedoch macht er darauf aufmerksam, dass es gleichfalls in der Natur von Traumata liegt, dass diese Erlebnisse aus den Betroffenen einmal „ausbrechen" möchten, auch wenn sie keine Sprache oder nur eine bruchstückhaft formulierte Sprache finden können. So wie es an einer Stelle in der *Ambros*

Adelwarth-Geschichte in *Die Ausgewanderten* steht: „…er, trotz offenbar größtem Bedürfnis, weitererzählen zu können, nichts mehr herausbrachte, keinen Satz, kein Wort, kaum einen Laut“ (149). Mit dem Erzähler in diesen Werken wird ein Beispiel für einen Typ von Zuhörer geliefert, der bereit ist, zu bemerken, wenn die Dunkelheit sich doch für einen – auch wenn vorläufigen Moment – auflöst und eine Zeugenschaft entstehen kann. Es ist auch die moralische Verantwortung dieses Zuhörers, das Gehörte Anderen weiterzuerzählen, damit eine prothetische Zeugenschaft und durch eine prothetische Zeugenschaft eine prothetische Erinnerung entsteht. „Manche Nebelflecken löset kein Auge auf“, wie das zutreffende Motto der *Paul Bereyter*-Geschichte die ganze Art und Weise der Behandlung von Traumata in diesen Werken zum Ausdruck bringt. Diesen „Nebel des Nichtsehens“, den die Zäsur von Traumata im Leben der Protagonisten bildet, scheint die Erzählweise von diesen zwei Werken nur sehr taktvoll zu durchdringen.

Literaturverzeichnis:

Angeliki, Tseti: Historiography in Photo-textuality: The Representation of Trauma in W. G. Sebald's The Emigrants. In: Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies 8 (2015). https://www.researchgate.net/publication/328881558_Historiography_in_Photo-textuality_The_Representation_of_Trauma_in_W_G_Sebald's_The_Emigrants (letzter Zugriff am 08.13.2024)

Arnold-de Simine, Silke: Mediennostalgie als Medienkritik in W.G. Sebalds Austerlitz (2001). In: Böhn, Andreas – Möser, Kurt (Hgg.): Techniknostalgie und Retrotechnologie. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2010.

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

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

Caruth, Cathy: Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore: The Johns Hopkins UP 1996.

Denham, Scott / McCulloh, Mark (Hg.).: W. G. Sebald: History-Memory-Trauma. Berlin – New York: de Gruyter 2006.

Duttlinger, Carolin: Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's Austerlitz. In: Elsagne, Yahya – Liechti, Luca – Lubrich, Oliver (Hrsg.): Neue Wege der Forschung (Germanistik). W. G. Sebald. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012.

Eke, Norbert Otto / B. Helfer, Martha / P. Knapp, Gerhard / Labroisse, Gerd: W.G. Sebald: Schreiben ex patria / Expatriate Writing. Amsterdam - New York, NY: Editions Rodopi B.V. 2009.

Felman, Shoshana – Dori, Laub M. D.: Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York – London: Routledge 1992.

Freud, Sigmund: Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen. Amsterdam: Verlag Allert de Lange 1939.

Freud, Sigmund: Über die Deckerinnerung. In: Freud, Anna (Hg.): Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Fischer 1999. S. 529-554.

Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Freud, Anna (Hg.): Gesammelte Werke. Bd. 11. London: Imago Publisihing Co. 1940.

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

Hirsch, Marianne: Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In: Zeliser, Barbie Zelizer (Hg.): Visual Culture and the Holocaust. London: Athlone 2001, S. 215-46.

Hirsch, Marianne: Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard UP 1997.

Herman, Judith Lewis: Trauma and Recovery. New York: Basic 1992.

Hoffmann, Torsten (Hg.): W.G. Sebald. Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001. Fischer Taschenbuchverlag 2011.

Kovács, Edit: Halbdunkel. Zum Beschriften und Lesen von Fotografien in W.G. Sebalds Roman Austerlitz. In: Jahrbuch der Ungarischen Germanistik 2006, S. 87-97.

LaCapra, Dominick: Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1983.

Landsberg, Alison: Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture. New York: Columbia University Press, 2004.

Long, J.J.: History, Narrative and Photography in W. G. Sebald's Die Ausgewanderten. In: Modern Language Review 98.1 (2003), S. 177-89. Online: https://www.jstor.org/stable/3738179 (letzter Zugriff am 08.12.2024)

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

Mosbach, Bettina / Nicolas Pethes: Zugzwänge des Erzählens. Zur Relation von Oral History und Literatur am Beispiel von W.G. Sebalds Roman Austerlitz. In: BIOS–Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 21.1, 2009, S. 49-69. Online: https://elibrary.utb.de/doi/pdf/10.3224/bios.v21i1.07 (letzter Zugriff am 08.14.2024)

Young, James E.: At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. New Haven – London: Yale UP 2000.

Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1980.

Pane, Samuel: Trauma Obscura: Photographic Media in W.G. Sebald's "Austerlitz". In: Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal 38.1 (2005), S. 37-54. Online: https://www.jstor.org/stable/44030367 (letzter Zugriff am 08.13.2024)

Van der Kolk, Bessel A. – Van der Hart, Onno: The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. In: Trauma: Explorations in Memory. Ed. Cathy Caruth. Baltimore, London: The Johns Hopkins UP 1995. Online: https://www.researchgate.net/publication/304347531_The_intrusive_past_The_flexibility_of_memory_and_the_engraving_of_trauma (letzter Zugriff am 08.11.2024)

White, Hayden: The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore – London: John Hopkins UP 1987.

Weigel, Sigrid: Télescopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: Bronfen, Elisabeth, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel (Hg.): Trauma zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln – Weimar – Wien 1999.