

Prothetische Zeugenschaft als Alternative im Umgang mit Traumata in W. G. Sebalds Roman „Austerlitz“ (2001)

Liliána Gulyás 

Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn Budapest
gulizso@hotmail.hu

Abstract

W. G. Sebald's „Austerlitz“ (2001) has been analysed from several aspects in terms of its representation of trauma and memory. The novelty of this study lies in proposing a conceptual parallel between Alison Landsberg's theory of ‚prosthetic memory‘ and Sebald's literary engagement with traumatic memories. As the narrative representation of trauma is often problematic, visual modes such as movies and museum exhibitions are widely seen as ‚par excellence‘ alternatives. According to Landsberg, the viewer of these can even acquire a so-called prosthetic memory of the past. However, these representations can turn out to be counterproductive as they traumatise the viewer. By embedding Sebald's work in this discourse, the paper argues that the fictional witnessing – for which the term ‚prosthetic witnessing‘ is introduced – of the narrator and the reader of „Austerlitz“ is a more productive form of dealing with and preserving traumatic events in cultural and collective memory.

Keywords

W. G. Sebald, trauma, collective/cultural memory, visual/narrative representation, prosthetic memory, prosthetic witnessing

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, sondern auch philosophischer und kulturwissenschaftlicher Studien geworden. In den Mittelpunkt von Untersuchungen werden sie besonders im Kontext der während des Zweiten Weltkriegs im Holocaust in ungeheurem Ausmaß erlittenen kollektiven Leidenserfahrung gestellt, was auf die den Akt des Erinnerns beeinflussende und erschwerende Eigenschaft von solchen Traumata zurückzuführen ist. Cathy Caruth (1996: 11) definiert eine psychische Erschütterung folgendermaßen: „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.“ Die nachträglichen Wirkungen und die trotz der wachsenden zeitlichen Distanz sogar generationenübergreifend beobachtbare Latenz (vgl. Freud 1939: 130) von Erlebnissen dieser Art beschrieb Sigrid Weigel (1999: 65) als „télescopage im Unbewußten“ oder „telescoping der Generationen“. Die Speicherung dieser einschneidenden Geschehnisse im Unbewussten weist auf Caruths Definition zurück, indem sie erst verspätet und nur durch sogenannte ‚Erinnerungsblitze‘ vom Bewusstsein des Individuums wahrgenommen werden. Diese Unterdrückung hat zur Folge, dass die Erinnerungen an traumatische Ereignisse sehr bruchstückhaft sind, was sich nicht bloß in Bezug auf die individuelle Erinnerungsbildung als problematisch erweist, sondern auch für die Gestaltung der von

Maurice Halbwachs (1992) als ‚kollektives Gedächtnis‘ formulierten Ansammlung der Erinnerungen einer Gemeinschaft. Obwohl nämlich – wie Anne Fuchs Halbwachs’ Konzept prägnant zusammenfasst –

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. (Fuchs 2004: 21; vgl. Halbwachs 1992: 38)

Spricht man von der Wiedergabe der Vergangenheit, ist meistens eine durch Narrativität erfolgende, schriftliche oder mündliche Wiedergabe gemeint. Da aber Traumata im für die bewusste Erinnerungsbildung nur kontingent erreichbaren Unbewussten gespeichert werden und sich zunächst nur in unfassbaren, unaussprechlichen, somatischen Nachwirkungen manifestieren, gilt in philosophischen, kulturwissenschaftlichen und historiografischen Diskursen eine Art Unmöglichkeit für deren erzählerische Darstellung. Wie Weigel (1999) diese Diskurse rekonstruiert, teilen diese die Philosophen, Historiker und Literaturtheoretiker im Wesentlichen in zwei Gruppen. Unter anderen Adorno, Derrida und Lyotard vertreten einen dekonstruktivistischen Standpunkt und betonen, dass diese seelischen Verletzungen eine Art Zäsur in der narrativen Repräsentation und dadurch in der Geschichtsschreibung und der Literatur verursachen, weil sie einen direkten Zugang zu den Ereignissen und damit auch deren unmittelbares Verstehen verhindern (vgl. Weigel 1999: 51–55). Adorno geht so weit, die von der kollektiven Leidenserfahrung des Holocaust zustande gebrachte Störung als ein „Denken nach Auschwitz“ (Weigel 1999: 54) zu charakterisieren. Im Gegensatz zu den dekonstruktiven Herangehensweisen, die Trauma „als arabeske Figur eines Erinnerns, das das Vergessen erinnert bzw. einer Referenz, die als Latenz auftritt“ (zit. nach Weigel 1999: 53), betrachten, argumentiert Caruth (vgl. 1996: 10–12) auf der anderen Seite dafür, dass diese Beschaffenheit von Belastungserfahrungen eigentlich zu der Einsicht führt, dass die Distanz zum Geschehenen und das verspätete Verstehen das Charakteristikum jeglicher geschichtlichen Erzählung sei. Hinsichtlich der Geschichtsschreibung im Allgemeinen stellt auch der konstruktivistische Historiograf, Hayden White (vgl. 1987: 56–57) fest, dass historische Ereignisse keineswegs faktengemäß wiedergegeben werden können. Im Anschluss an die von Freud in seinem Aufsatz, „Über die Deckerinnerung“ (1999) gemachten Bemerkungen, verfasst es Fuchs so, dass die Erinnerungen über einen „Konstruktcharakter“ verfügen und sich in allen Fällen als „fortschreitende Geschichten“ (Fuchs 2004: 22) gestalten. Diese Vorstellungen ermöglichen im Grunde genommen die Wiedereinführung der Narration in die Repräsentation von Traumata, indem Caruth (1996: 12) Trauma als „possibility of history“ auffasst. Wie sie formuliert, gehe es darum: „permitting *history* to arise where *immediate understanding* may not“ (Caruth 1996: 11; Hervorhebung i. O.).

Wenn man in diese Problematik die von Aleida und Jan Assmann (2000) 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 deswegen, weil es eine mündliche Weitergabe zwischen den Generationen voraussetzt, andererseits weil mit der sterbenden Überlebenden und „der wachsenden Distanz zur historischen Zeitzeugenschaft“ (Fuchs 2004: 27) die Erinnerungen in Vergessenheit geraten. Demzufolge geht die Auseinandersetzung der nachfolgenden Generationen – oder wie von Marianne Hirsch (1997:

22) formuliert wird: der Generationen des „Postmemory“ – mit dem Holocaust oder mit anderen geschichtlichen und gesellschaftlichen Traumata in Richtung der zweiten Form des kollektiven Gedächtnisses, nämlich des ‚kulturellen Gedächtnisses‘. Kulturelles Gedächtnis ist eine stabilisierte, institutionalisierte und folglich eine generationenübergreifende Form des kollektiven Gedächtnisses, die auch dem Unsagbarkeitstopos traumatischer Erinnerungen Rechnung trägt, da sie „alternative Kanäle der Transmission [...], die über das Unausgesprochene, aber latent Mitgehörte kommunizieren“ (Fuchs 2004: 22), verwendet. Somit handelt es sich nicht nur um Datenträger wie Schrift, sondern auch bildliche Darstellungsmöglichkeiten wie Skulpturen, verschiedene Rituale, später auch Fotografien und Filme. Unzureichend sind jedoch auch diese insofern, als sie – wie auch aus dem Konzept des kollektiven Gedächtnisses hervorgeht – auf die Rückbesinnungen einer bestimmten sozialen Gemeinschaft beschränkt sind. Da aber mit den im 20. Jahrhundert erfolgten Dislokationen viele Menschen ihrer an ihre Heimat gebundenen Erinnerungen beraubt wurden (vgl. Landsberg 2004: 9–10), gab es einen Bedarf für die Ersetzung ihrer Erinnerungen.

Diese Problematik 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 Halbwachs’ Konzept eines kollektiven Gedächtnisses erweiterten (vgl. ebd. 8). Diese neue Form des kulturellen Gedächtnisses kann als „ein öffentliches kulturelles Gedächtnis“ aufgefasst werden, durch dessen Vermittlung sich die Menschen eine ‚prothetische Erinnerung‘ von der Vergangenheit aneignen können (vgl. ebd. 2). Dieses Gedächtnis unterscheidet sich nach Alison Landsberg (2004) von früheren Formen der Erinnerungskultur in zweierlei Hinsicht. Auf der einen Seite vergegenwärtigen diese Darstellungsformen ein zurückliegendes Ereignis nicht den jeweiligen politischen und ideologischen Einstellungen einer bestimmten nationalen oder sozialen Gemeinschaft entsprechend, wie früher, beispielshalber im Mittelalter, die kollektive christliche Identität durch eine sakrale Kirchenkunst und Architektur sowie religiöse Rituale, oder im 19. Jahrhundert die nationalen Identitäten durch eine überwiegende Version der historischen Vergangenheit gezielt verstärkt wurden (vgl. Landsberg 2004: 4–6). Auf der anderen Seite gehören die Zuschauer nicht zu derselben gesellschaftlichen Gruppe. Dennoch können sie sich unabhängig von ihrer Herkunft mit einer Vergangenheit verbunden fühlen, die nicht die ihre oder die ihrer Vorfahren war, und sich „a shared archive of experience“ (ebd. 14) aneignen. Wie es Landsberg formuliert: „these technologies can structure ‚imagined communities‘ that are not necessarily geographically or nationally bounded“ (ebd. 8). Darüber hinaus werden diese prothetischen Erinnerungen als authentisch wahrgenommen, obwohl sie nicht durch die persönlich erlebten Erfahrungen von Menschen geformt werden (ebd. 19). Das liegt daran, dass diese Filme und Museumsausstellungen darauf abzielen, einen Sinneseindruck im Zuschauer zu hinterlassen, was ein Charakteristikum ist, das diese mit früheren Formen der Erinnerungsbildung aufweisen (vgl. ebd. 8). Nach Landsberg (vgl. ebd. 13–14) entsteht eine prothetische Erinnerung dadurch, dass die Betrachter eine solche somatische, mimetische Auseinandersetzung mit dem auf der Leinwand Dargestellten erfahren, als ob sie diese erlebt hätten (vgl. ebd. 19). Diese Feststellung lässt sich auch mit Henri Bergsons Vorstellung der durch den Körper entstehenden und in ihm gespeicherten Erinnerungen (vgl. ebd. 16) vereinbaren. Auch in Anlehnung an den Ansatz des

sogenannten organischen Gedächtnisses, erfolgt die Vererbung von Erinnerungen durch den Körper von Generation zu Generation (vgl. ebd. 7). Insgesamt betrachtet, ist nach Landsberg das Ziel dieser Darstellungen, den Menschen ein zurückliegendes, historisches Geschehen näherzubringen, mit dem sie keine persönliche Verbindung haben (vgl. ebd. 18–19).

Die Idee, den Menschen einen solchen ‚Erinnerungsersatz‘ zu gewähren, stammt aus den Vereinigten Staaten, da im 20. Jahrhundert zahlreiche Menschen beispielshalber dem Holocaust zufolge in die USA auswanderten und bestimmte historisch bedingte Leiden von ihrer Heimat getrennt erlebten. Die Motiviertheit von Landsbergs Theorie fasst das von Michel de Certeau stammende Zitat am Anfang von ihrem 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.“ (zit. nach ebd. 1)

2. Das Scheitern von Landsbergs Konzept der prothetischen 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 (1999) zurückzuweisen – „télescopage im Unbewußten“ innewohnenden Vergangenheit, ist das zentrale Thema auch in W. G. Sebalds Roman, „Austerlitz“ (2001). Am Anfang des Romans macht der Erzähler eine Bemerkung, die sich zwar auf die von ihm in einem Nocturama beobachteten Tiere bezieht, in übertragenem 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. (Sebald 2022: 7)

In diesem Satz ist die von den Dekonstruktivisten verfasste Zäsur inbegriffen, er artikuliert den Wunsch sowohl des einzelnen Menschen als auch der Philosophen, Historiker und Künstler, die Vergangenheit auf irgendeine Weise aufzuhellen. Das Spiel mit den Lichtverhältnissen und das sich durch den ganzen Roman verbreitende Halbdunkel ist das Anzeichen der Versuche des Protagonisten für diese ‚Aufhellung‘ in metaphorischem Sinne. Es gibt ein mit dem vorigen Zitat gut vereinbares Motto in einem anderen themenbezogenen Werk von Sebald, in „Die Ausgewanderten“ (1992). Es lautet folgenderweise: „Manche Nebelflecken löset kein Auge auf.“ (Sebald 1996: 39) Dieses Motto könnte ausdrücken, dass die bildlichen Darstellungsmöglichkeiten nur den Anschein wecken, Traumata am geeignetsten repräsentieren zu können, in der Tat sollte man aber wegen der Nebelhaftigkeit von solchen überwältigenden Erlebnissen nicht auf das Potenzial von persönlichen, auf Zeugnissen basierenden Narrativen verzichten und sie völlig mit bildlichen Darstellungsmöglichkeiten ersetzen. Im Folgenden wird dementsprechend gezeigt, dass Sebald im Roman sowohl den Standpunkt der Dekonstruktivisten als auch der Konstruktivisten zu artikulieren scheint.

Im Roman „Austerlitz“ begegnet der Erzähler dem Protagonisten, Jacques Austerlitz in den 1960er Jahren auf dem Antwerpener Zentralbahnhof zufällig, und auf diese Begegnung werden jahrzehntelang mehrere andere, teils zufällige, teils abgesprochene Treffen zwischen ihnen folgen. 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 vom Holocaust geprägtes, betrübliches Schicksal zwischen den Zeilen. Er wurde als fünfjähriges Kind während des 1939 von England organisierten Kindertransports von Prag nach Wales gebracht und damit von der Deportation der Nazis errettet, leidet allerdings sein ganzes Leben lang am daraus folgenden Identitätsverlust. Er wächst als Dafydd Elias bei einem calvinistischen Ehepaar in Wales auf, das seine Herkunft ganz verschwiegen. Obwohl ihm als Schüler im englischen Internat, Stower Grange, wo er studierte, bekannt gemacht wird, dass sein ursprünglicher Name Jacques Austerlitz ist, geht er erst nach einem 1992 erfolgten mentalen Zusammenbruch mit über fünfzig Jahren seiner wahren Herkunft nach. Er bricht zusammen, nachdem er zufällig im Radio über die 1939er Kindertransporte hört und sich, auf einer Bank auf der Liverpool Street Station sitzend, zu erinnern beginnt, dass es gerade auf diesem Bahnhof gewesen sein musste, als er in England angekommen ist. Früher verdrängt er die Aufdeckung seiner Vergangenheit, was er folgenderweise begründet:

eine meiner Denkfähigkeit vor- oder übergeordnete und offenbar irgendwo in meinem Gehirn mit der größten Umsicht waltende Instanz mich vor meinem eigenen Geheimnis bewahrt und systematisch davon abgehalten hat, die [...] entsprechenden Nachforschungen anzustellen. (Sebald 2022: 64–65)

Obgleich er als Architekturhistoriker die europäische Bau- und Zivilisationsgeschichte untersucht, ist für ihn bislang auch „die Welt mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zu Ende“ (Sebald 2022: 201). Nach seinem Zusammenbruch reist er nach Prag, wo er mit Hilfe des Staatsarchivs die ehemalige Wohnung seiner Eltern in der Sporkova findet. Es stellt sich heraus, dass sein ehemaliges Kindermädchen, Vera dort in der Wohnung lebt. Von ihr 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 – „télescope im Unbewußten“, ohne aber in irgendeinem Maße darüber zu wissen. Dementsprechend ist in „Austerlitz“ gerade die von Landsberg artikulierte Problematik in den Mittelpunkt gestellt, „wie man sich eine Vergangenheit erschließen kann, die der persönlichen Erinnerung, aus welchen Gründen auch immer, unzugänglich ist“ (Arnold-de Simine 2010: 168). In seiner Suche nach seiner wahren 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“ (Arnold-de Simine 2010: 168).

Obgleich es schon in den 1990er Jahren ist, als Austerlitz seine Suche unternimmt, spielt das von Landsberg den modernen massenmedialen Filmen und Museumsausstellungen zugeschriebene Potenzial, dem Publikum eine prothetische Erinnerung zu gewähren, keine bedeutungsvolle Rolle im Roman. In dieser Tatsache könnte eine implizite Kritik von Sebald über die zu

dieser Zeit populären und für die Erinnerungskultur fruchtbar gehaltenen Filme stecken. In einem Gespräch mit Sigrid Löffler im Jahre 1993 erwähnt Sebald, dass ihm als siebzehn-/achtzehnjähriger Schüler der englische Bergen-Belsen-Film „ohne Kommentar, als moralische Pflichtübung“ (Löffler 2011: 82) gezeigt wurde. Er betont auch, wie präsent das Thema des Holocaust von da an in seinem Kopf geblieben ist, aber in negativem Sinne, und dass diese Art von Erinnerungskultur irgendwie nicht stimme (vgl. ebd. 82). Den berühmten Film, „Schindlers Liste“ (1993) lehnt er sogar ab, anzusehen, auch wenn er von Geschichtslehrern gelobt und Schülern gezeigt wird (vgl. Stoisser 2011: 241–242). Er scheint der Ansicht zu sein, dass diese Filme gerade dadurch, dass sie die dargestellten Ereignisse dem Zuschauer realitätsnah machen, sodass die „Leichen auf die Schulbank geschoben“ (Löffler 1993: 82) werden – wie das Sebald als Schüler erfuhr – den Zuschauer 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.“ (Arnold-de Simine 2010: 169) Deshalb hilft Austerlitz zum Beispiel der Propagandafilm „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“ (1944) nicht, und deshalb sagt er, dass es „sein Fassungsvermögen bei weitem überstieg“ (Sebald 2022: 283), was er im Ghetto-Museum in Theresienstadt sieht.

3. ‚Sebalds Variante‘ der prothetischen Erinnerung in „Austerlitz“

Aus dem vorigen Kapitel geht hervor, dass Sebald die bildlichen Darstellungsmöglichkeiten von Traumata an sich nicht für genügend und fähig hält, die von der Beschaffenheit dieser Erlebnisse verursachte Schwierigkeit in der narrativen Erinnerungsbildung zu überbrücken. Er scheint den Leser stattdessen aufzufordern, sich etwas ganz Ähnliches zu überlegen, was André Hilary, der für Austerlitz so bedeutende Geschichtslehrer 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 starren, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt. (Sebald 2022: 105)

Dieses Zitat scheint eine Sichtweise zu artikulieren, die das in den heutigen Tagen vor allem durch visuelle Kanäle – zum Beispiel Filme – vermittelte, dominierende Narrativ über Geschichte hinterfragt und auf die Perspektive der einzelnen Menschen neugierig ist. Wie Sebald sagt, ist ihm Folgendes wichtig:

Es geht um Identifizierbares, um Lokalthistorisches, 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. (Löffler 2011: 83)

Das bedeutet allerdings nicht, dass Sebald die schon angesprochene schwerfällige Verbalisierung von solchen Erlebnissen dabei nicht im Auge behält. Seine taktvolle Annäherung an die

Lebensgeschichte des einzelnen Menschen manifestiert sich im Roman durch den Erzähler, in dessen Anwesenheit und Zuhörerschaft Austerlitz Zeugnis darüber ablegt, was alles an Spuren er über seine Herkunft ansammeln konnte. Von der Seite des Erzählers gibt es in Bezug auf Austerlitz' Schicksal keine gezielten Fragen oder Fragen überhaupt, wie etwa im für die Bezeugung wegbereitenden Film „Shoah“ (1985). Dagegen arbeitet Sebald mit der Technik des sogenannten „periskopischen Erzählens“ (Stoisser 2011: 235), mit zwei Gewährspersonen – Austerlitz und dem Erzähler –, die immer nur so viel erzählen, wie ihnen möglich ist.

Der Protagonist beginnt dem Erzähler über seine Geschichte bei ihrem 1996 „nach solch langer Zeit rein zufällig erfolgten Zusammentreffen“ (Sebald 2022: 60) im Great Eastern Hotel in London so unvorhergesehen zu berichten, wie ihr Treffen diesmal und auch immer gewesen ist. Die Art und Weise, wie er dort seine Geschichte plötzlich in Worte zu fassen beginnt und bei den darauffolgenden Gelegenheiten von Zeit zu Zeit fortsetzt, kann ein Verweis darauf sein, 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“ (ebd. 64), dann kommt, wenn er mit Pereira, dem Geschäftsführer des Hotels, der ihm das 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 nur dann ‚auf einen grünen Zweig kommen‘ und seine „Verabredungen“ (ebd. 363) mit der Vergangenheit nur dann machen kann, wenn er „die Dinge jetzt in eine halbwegs ordentliche Reihenfolge bringt“ (ebd. 65) und einen Zuhörer für sie findet. Infolgedessen fängt Austerlitz seine Erzählungen nicht mit den Informationen an, die er über die „Trauerlaufbahn“ (Sebald 2000: 139) seiner Eltern ansammeln konnte, sondern er vertraut dem Erzähler zunächst seine eigene grausame Kindheit in der gefühlskalten Atmosphäre des walisischen Predigerhauses an, obwohl es ihm früher unmöglich gewesen ist, sogar „zurückzudenken an dieses unglückliche Haus“ (Sebald 2022: 65). Im Hinblick auf Sebalds Sichtweise über die bildlichen Darstellungsmöglichkeiten ist es erwähnenswert, dass sich der Erzähler aus dem Grund in London aufhält, dass er unter einer „hysterischen Sehschwäche“ (ebd. 51) leidet. Diese Tatsache könnte symbolisieren, dass der Erzähler das ‚Denken in Bildern‘ zurückstellen muss, also dass Sebald den Narrativen den Vorrang gibt.

Wenngleich der Protagonist in „Austerlitz“ den seine Herkunft bedeckenden Nebel durchdringt und sich darüber im Großen und Ganzen informieren kann, kann er psychisch nicht arbeiten, was er über das in ihm innewohnende Schicksal seiner Eltern erfährt, er bricht sozusagen unter der Last seines intergenerationellen Traumas zusammen. Am Ende des Romans vererbt er dem Erzähler den Schlüssel seiner Wohnung in London mit seinen „schwarzweißen Bildern [...]“, die als einziges übrigbleiben würden von seinem Leben“ (ebd. 410), daher die über seine verlorene Vergangenheit gesammelten materiellen Spuren. Der Erzähler, der Zeuge von Austerlitz' Lebensgeschichte wurde, hat dann die Verantwortung, diese im Nachhinein völlig zu rekonstruieren, beziehungsweise anderen weiterzuerzählen und damit die von Hirsch (2001: 222; Hervorhebung i. O.) 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.“ Im Einklang damit stellt Sebald fest, 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“ (Stoisser 2011: 243). In demselben Interview, in dem Sebald diese Behauptungen macht, erwähnt er auch das Mittel der Historiografie, das jedoch auch solche unbegreiflichen Ereignisse festhalten sollte (vgl. ebd. 243–244). Da aber deren objektive Repräsentation sich gerade in der Historiografie als problematisch erweist, hebt Dominick LaCapra die Wichtigkeit von Zeugenschaft als die einzige Möglichkeit hervor, um diese Schwierigkeit zu überbrücken (LaCapra 2001: 86–87). In Anbetracht der Rolle von literarischen Texten in diesem Prozess, erkennen Shoshana Felman und Dori Laub (vgl. 1992: 20–21) sogar, dass das Schreiben und Lesen von literarischen Texten dem Ablegen von Zeugnissen ähneln.

Natürlich sind literarische Texte – wie auch Filme, die solche Themen verarbeiten – teilweise oder durchaus fiktional, man könnte also die Frage stellen, wie man mit ihnen das Vergangene bezeugen könnte. Nichtsdestoweniger behauptet Sebald seinerseits Folgendes: „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.“ (Löffler 2011: 85) Wie unerfolgreich eine historische Monografie allein Geschichte an sich dem einzelnen Menschen vermittelt, zeigt sich, wenn Austerlitz H. G. Adlers Buch über das Theresienstädter Ghetto (1955) liest und sich trotzdem das Leben im Ghetto nicht vorstellen kann. Im Gegensatz dazu steht Dan Jacobsons „Heschel’s Kingdom“ (1998), ein Werk, das der Erzähler am Ende von „Austerlitz“ liest und das von der Suche des Autors nach seinem Großvater, dem Rabbi Heschel handelt, viel näher zum Leser, weil es auch eine persönliche Linie enthält, und nicht bloß die rohen, schockierenden Fakten.

Daraus erschließt sich, dass das Konzept von Landsbergs prothetischer Erinnerung und Sebalds literarische Annäherung an zerstörte Lebensläufe eine grundlegende Ähnlichkeit aufweisen. Die beiden zielen nämlich darauf ab, eine aktive, emphatische Auseinandersetzung mit dem Dargestellten seitens des Zuschauers oder des Lesers zu erzeugen. Sebald nimmt an, dass die Prosaliteratur dadurch eine moralische Tiefe erfüllen kann (vgl. Stoisser 2011: 236), und auch Landsberg ist der Meinung, die ethische Dimension des Erwerbs von prothetischen Erinnerungen (vgl. Landsberg 2004: 9) bestehe darin, einen Einfluss auf die Moral der Betrachter auszuüben. Dennoch gibt es einen erheblichen Unterschied zwischen ihnen in der Verwirklichung dieses Ziels: Die nach Landsberg eine prothetische Erinnerung gewährenden Filme zerstören mit ihrer realitätsnahen, auf den Körper wirkenden Darstellung die Distanz, die die Generationen des Post-Gedächtnisses zum Geschehenen haben, und durch die eine emphatische Zeugenschaft entstehen könnte. Der Zuschauer erlebt in dem Sinne einen Schock, eine Art „traumatic neurosis“ (ebd. 13) vor dem Bildschirm. Obwohl Landsberg folgenderweise argumentiert: „prosthetic memory creates the conditions for [...] people to feel connected to, while recognizing the alterity of, the ‚other‘“ (ebd. 9), kann es infrage gestellt werden, ob die Identifikation mit dem leidenden Anderen wirklich nicht erfolgt, wenn der Zuschauer – auch wenn unter künstlichen Verhältnissen – dasselbe vor dem Bildschirm erlebt wie der Leidende selbst. Die Wahrnehmung der Alterität eines leidenden Mitmenschen ist nichtsdestotrotz deshalb wichtig, weil es eine Voraussetzung davon ist, dass man auf dessen Leiden emphatisch reagie-

ren und – wie Dori Laub sagt – „co-owner of the traumatic event“ (Felman/Laub 1992: 57) werden kann. Nur dann kann man bekanntlich darüber Zeugnis ablegen. Gerade deshalb können die unmittelbar Betroffenen in vielen Fällen das Erlebte nicht bezeugen, weil sie es nur unbewusst, in ihren Körpern speichern, aber bewusst keine ‚Besitzer‘ der Erlebnisse sind.

Da sich Sebald als ein Autor nicht-jüdischer Herkunft, also als ein Nichtbetroffener der Post-Gedächtnis-Generation für den Holocaust interessiert, zeigt er, dass mit der wachsenden zeitlichen Distanz und der weniger und weniger werdenden Anzahl der Betroffenen verschiedener historischer und gesellschaftlicher Traumata das Konzept der prothetischen Erinnerung auf eine besondere Weise rechtfertigt werden kann. Indessen scheint sich in seinem Roman eine produktivere, literarische Form der prothetischen Erinnerung zu gestalten. Seitens des Lesers von „Austerlitz“ kann eine emphatische Zeugenschaft tatsächlich entstehen, indem Sebald den nichtbetroffenen Leser einlädt, seine Distanz zu den dargestellten Ereignissen auszunutzen, sich zugleich mit dem Erzähler in die Erinnerungsarbeit des Protagonisten einzubeziehen und Zeuge von Austerlitz’ Schicksal zu werden. Diese Zeugenschaft seitens des Lesers könnte anhand von Sebalds Anerkennung für die Wichtigkeit der Zeugnisse und der Motiviertheit einer Parallele mit Landsbergs Konzept ‚prothetische Zeugenschaft‘¹ genannt werden. Prothetisch ist diese Zeugenschaft in dem Sinne, dass der Erzähler zu keinem eigentlichen Zeugen wird – wie im Fall der sogenannten sekundären Zeugenschaft² –, aber immerhin eine wahre Empathie für die „Trauerlaufbahn“ (Sebald 2000: 139) des Protagonisten im Roman empfindet. Diese Empathie könnte dann den Leser – der die Geschichte gleichzeitig mit dem Erzähler erfährt – dazu bewegen, der Lebensgeschichte eines leidenden Mitmenschen auch in Wirklichkeit zuzuhören, und die Erinnerung des ihm Erzählten für die nachfolgenden Generationen zu erhalten. Dadurch könnte nämlich tatsächlich eine sekundäre Zeugenschaft entstehen. Wie Sebald es mit dem Motto am Anfang der ersten Geschichte in seinem Erzählband, „Die Ausgewanderten“ ausdrückt: „Zerstört das Letzte die Erinnerung nicht.“ (Sebald 1996: 5) Unter künstlichen Verhältnissen und durch eine fiktive Geschichte, aber gerade auf diese moralische Verantwortung deutet das Ende des Romans hin, wenn Austerlitz dem Erzähler den Schlüssel seines Hauses überreicht. Das heißt, in metaphorischem Sinne sei diese Überreichung gleichzusetzen mit der Überreichung der Vergangenheit.

Als Fazit der vorliegenden Untersuchung lässt sich feststellen, dass die Darstellung von Traumata im behandelten Roman deren Beschaffenheit getreu erfolgt. Den Unsagbarkeitstopos mithilfe von Fotos, Filmen oder Museumsausstellungen zu überbrücken, die das Unsagbare ‚par excellence‘ kommunizieren könnten – wie es von vielen, unter anderen von Landsberg betont

¹ Dieser Begriff ist nicht identisch mit dem in der anglofonen Erinnerungsforschung unter anderen von Tabea Widmann und Anna M. Parkinson verwendeten Konzept namens ‚prosthetic witnessing‘, das auf der Wirkung von vor allem medialisierten, visuellen Darstellungsmöglichkeiten basiert. Der Begriff ‚prothetische Zeugenschaft‘ wird hier spezifisch für die sich in Sebalds Roman, „Austerlitz“ in Anlehnung an Landsbergs prothetische Erinnerung und mittels narrativer Mittel entfaltende Zeugenschaft eingeführt und verwendet.

² Prothetische Zeugenschaft unterscheidet sich von sekundärer Zeugenschaft insofern, als Letztere das von tatsächlichen Überlebenden Bezeugte in der Literatur verarbeitet. Um sekundäre Zeugenschaft handle es sich in der Literatur, wenn die Nachgeborenen der Überlebenden das Trauma ihrer Vorfahren oder Bekannten in literarischen Texten verarbeiten, vgl. z. B. Eva Menasse: „Vienna“ (2005) oder Katharina Hacker: „Eine Art Liebe“ (2003). Der Erzähler von Sebalds Roman hingegen geht nicht von der „Trauerlaufbahn“ (Sebald 2000: 139) eines wirklichen Überlebenden, sondern von der eines durchaus fiktiven Charakters aus. In diesem Sinne leistet der Erzähler bzw. erfährt der Leser eine im wortwörtlichen Sinne gemeinte ‚prothetische‘ Zeugenschaft.

wird – erreicht 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 macht darauf aufmerksam, dass es trotz der schwerfälligen Verbalisierung gleichfalls in der Natur der Sache liegt, dass diese überwältigenden Erlebnisse aus den Betroffenen einmal ‚ausbrechen‘ möchten, auch wenn sie nur eine bruchstückhaft formulierte Sprache finden können. Mit dem Erzähler des Romans wird ein Beispiel für einen Typ von Zuhörer geliefert, der bereit ist, zu bemerken, wenn sich die vom Unbegreiflichen geschaffene Dunkelheit doch für einen – auch wenn vorläufigen Moment – auflöst. Der Leser, der aus dieser Perspektive in gleicher Rolle wie der Erzähler ist, erfährt eine prothetische Zeugenschaft, durch die eine prothetische Erinnerung entstehen kann. Diese literarische, künstliche Form der Zeugenschaft könnte den Leser dazu bewegen, auch in Wirklichkeit die moralische Verantwortung eines Zuhörers zu übernehmen, der das Gehörte anderen weitererzählt, damit auch die von den Wirren der Geschichte erschütterten Lebensläufe im kollektiven und kulturellen Gedächtnis erhalten werden können. „Manche Nebelflecken löset kein Auge auf“ (Sebald 1996: 39), wie das zutreffende Motto die ganze Art und Weise von Sebalds Behandlung von Traumata zum Ausdruck bringt. In Anlehnung an dieses Motto scheint die Erzählweise des Romans diesen Nebel nur sehr taktvoll zu durchdringen. Gerade diese taktvolle narrative Repräsentation ist es aber, durch die literarische Texte das kulturelle Gedächtnis bereichern können.

Literatur

- Arnold-de Simine, Silke (2010): Mediennostalgie als Medienkritik in W. G. Sebalds Austerlitz (2001). In: Böhn, Andreas/Möser, Kurt (Hg.): Techniknostalgie und Retrotechnologie. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, S. 167–181.
- Assmann, Jan (2000): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck.
- Baer, Ulrich (2002): Spectral Evidence: The Photography of Trauma. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press.
- Caruth, Cathy (1996): Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP. <https://doi.org/10.1353/book.20656>.
- Felman, Shoshana/Laub, Dori M. D. (1992): Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York/London: Routledge.
- Freud, Sigmund (1939): Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen. Amsterdam: Verlag Allert de Lange.
- Freud, Sigmund (1999): Über die Deckerinnerung. In: Freud, Anna (Hg.): Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 529–554.
- Fuchs, Anne (2004): Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa. Köln: Böhlau, S. 21–39.
- Garloff, Katja (2006): The Task of the Narrator: Moments of Symbolic Investiture in W. G. Sebald's Austerlitz. In: Denham, S./McCulloh, M. (Hg.): W. G. Sebald: History – Memory – Trauma. Berlin/New York: de Gruyter, S. 157–169. <https://doi.org/10.1515/9783110201949.2.157>.

- Halbwachs, Maurice (1992): *On Collective Memory*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard UP. <https://doi.org/10.1353/yale.2001.0008>.
- Hirsch, Marianne (2001): *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. In: Zeliser, B. (Hg.): *Visual Culture and the Holocaust*. London: Athlone, S. 215–246.
- Kovács, Edit (2006): *Halbdunkel. Zum Beschriften und Lesen von Fotografien in W. G. Sebalds Roman Austerlitz*. In: Orosz, M./Albrecht, T. (Hg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2005*. Budapest/Bonn: Gondolat Kiadói Kör Budapest, S. 87–96.
- LaCapra, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP., S. 86–113.
- Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia UP.
- Löffler, Sigrid (2011): *Wildes Denken. Gespräch mit Sigrid Löffler (1993)*. In: Hoffmann, T. (Hg.): *W. G. Sebald. »Auf ungeheuer dünnem Eis«*. Gespräche 1971 bis 2001. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, S. 82–86.
- Mosbach, Bettina/Pethes, Nicolas (2008): *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), S. 49–69. <https://elibrary.utb.de/doi/pdf/10.3224/bios.v21i1.07> (letzter Zugriff am 06.21.2025).
- Renner, Rolf G. (2009): *Intermediale Identitätskonstruktion: Zu W. G. Sebalds Austerlitz*. In: Eke, N. O./Helfer, M. B./Knapp, G. P./Labrousse, G.: *W. G. Sebald: Schreiben ex patria/Expatriate Writing*. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 333–345. https://doi.org/10.1163/9789042027824_022.
- Sebald, W. G. (2022): *Austerlitz*. München: Carl Hanser Verlag.
- Sebald, W. G. (1996): *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Sebald, W. G. (2000): *Logis in einem Landhaus: Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Scholz, Christian (2011): *Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument. Gespräch mit Christian Scholz (1997)*. In: Hoffmann, T. (Hg.): *W. G. Sebald. »Auf ungeheuer dünnem Eis«*. Gespräche 1971 bis 2001. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, S. 165–175.
- Stoisser, Doris (2011): *Ein riesiges Netzwerk des Schmerzes. Gespräch mit Doris Stoisser (2001)*. In: Hoffmann, T. (Hg.): *W. G. Sebald. »Auf ungeheuer dünnem Eis«*. Gespräche 1971 bis 2001. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, S. 224–251.
- Szentivanyi, Christina M. E. (2006): *W. G. Sebald and Structures of Testimony and Trauma: There are Spots of Mist That No Eye can Dispel*. In: Denham, S./McCulloh, M. (Hg.): *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 351–363. <https://doi.org/10.1515/9783110201949.3.351>.
- Van der Kolk, Bessel A./Van der Hart, Onno (1995): *The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*. In: Caruth, C. (Hg.): *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP., S. 158–182.

- Weigel, Sigrid (1999): *Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur.* In: Bronfen, E./Erdle, B. R./Weigel, S. (Hg.): *Trauma zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster.* Köln: Böhlau, S. 51–76.
- White, Hayden (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore/London: John Hopkins UP.

Betreuerin der Arbeit: Edit Kovács