

JAKOB HESSING

DAS GESETZ DER ZERSTREUUNG

W. G. Sebalds Vorgeschichte der Globalisierung

Noch vor der Jahrhundertwende, wenige Jahre nach dem Erscheinen seiner ersten belletristischen Werke, wurde W.G. Sebald zum international wohl bekanntesten Autor der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Diesen Ruhm gewann er zunächst nicht in Deutschland, sondern in der angelsächsischen Welt. 1996 kamen *Die Ausgewanderten* in englischer Übersetzung heraus, und bis 2002 verkauften sich allein in den USA über 50.000 Exemplare, eine Auflage, die die des deutschen Originals um fast das Doppelte überstieg.¹ Schon in den neunziger Jahren, besonders aber nach seinem Tod, wurde Sebalds Werk in zahlreiche Sprachen übersetzt, und der letzte Roman, *Austerlitz*, kam 2001 fast gleichzeitig auf Deutsch und Englisch heraus.

Ist dieser so schnell gewachsene Ruhm ein Phänomen der Globalisierung? Verdankt er sich den universalen Themen Sebalds – dem Fluss der Zeit, der Katastrophe und ihrer Erinnerung, dem Trauma und der Melancholie –, oder der eigentümlichen Weise, auf die er den Nachraum der Shoah zur Darstellung bringt? Nie begegnet man den zahlreichen Juden in seinem Werk ohne den deutschen Erzähler, der sie begleitet und ihre Worte festhält; und beide, Jude und Deutscher, leben in der Fremde, formen die unverwechselbare Konfiguration vieler seiner oft als Holocaustliteratur gelesenen Texte. Im Folgenden soll der Schock des Exils als ein Kern dieser Prosa gezeigt werden, als Teil eines langen Prozesses, zu dessen späten Folgen unser Zeitalter der Globalisierung gehört. Sebalds Werk führt uns Ansichten dieses Prozesses vor, in dem sich der Boden einer universalen, allgegenwärtigen Unbehastheit bereitet.

¹ Zu Sebalds amerikanischem Ruhm vgl. Scott Denham, Die englischsprachige Sebald-Rezeption, in: Michael Niehaus, Claudia Öhlschläger (Hrsg.), W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei, Berlin 2006, S. 259-268.

I

Sebald kam 1944 in Wertach zur Welt, einem Dorf im Allgäu, wo die Erwachsenen nie über den Krieg oder den Holocaust sprachen. Erst als er Mitte der sechziger Jahre nach Manchester kam, wurde ihm bewusst, was mit den deutschen und europäischen Juden geschehen war.² Zu diesem Zeitpunkt hatte er den ersten Teil eines Germanistikstudiums schon abgeschlossen, revoltierte aber im Gegensatz zu seinen Kommilitonen nicht gegen die ältere Generation. Stattdessen verließ er Deutschland und ließ sich bald darauf in Norwich nieder, wo er an der University of East Anglia bis zu seinem frühen Tod im Jahre 2001 deutsche Literatur unterrichtete.

An den Krawallen von 1968 war er nicht beteiligt, doch seine ersten akademischen Arbeiten tragen deutliche Spuren der Studentenbewegung. In England schreibt er zu Beginn der siebziger Jahre seine Dissertation über Alfred Döblin, und noch 1980 folgt die Buchfassung³ dem Literaturbegriff der Neuen Linken. Gleichzeitig zeigt sie aber ein eigenes, sehr unorthodoxes Verständnis dieses deutsch-jüdischen Schriftstellers. »Die vorliegende Arbeit«, heißt es, »versteht sich als eine materialistische Untersuchung des instabilen Verhältnisses von Fiktion und Mythos sowie von Literatur und Gesellschaft im Werk Döblins, in welchem das ideologische Dilemma des Autors sichtbar wird.«⁴ Döblin neige dazu, so stellt Sebald fest, Evolution und Natur, nicht aber menschliches Verhalten für gesellschaftliche Missstände verantwortlich zu machen;⁵ seine sozialistischen Neigungen seien eher ein Wunschdenken als ein politisches Programm;⁶ der sozialen Analyse und Reflexion ziehe er messianische und apokalyptische Bilder vor;⁷ seine Texte enthielten eine pathologische Erotik und Verehrung von Gewalt, wie sie für das deutsche Bürgertum in seinem Endstadium typisch seien.⁸

Diese und ähnliche Befunde sind der Kritischen Theorie der siebziger Jahre geschuldet, und doch gibt es hier einen Unterschied. In der einen oder anderen Weise wurde der »materialistische« Blick auf die Literatur von marxistischen Doktrinen bestimmt, die den Ablauf der Geschichte als eine Reihe von Klassenkämpfen verstanden. Das machte es für die junge Forschergeneration auf der Neuen Linken sehr schwierig, den deutschen

² Vgl. Sebalds letztes Interview mit Maya Jaggi in *The Guardian* am 21. Dezember 2001.

³ Winfried Georg Sebald, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart 1980.

⁴ Ebd., Vorbemerkung (o. S.).

⁵ Ebd., S. 18, 101, 113, 115.

⁶ Ebd., S. 27.

⁷ Ebd., S. 47, 53, 68, 93.

⁸ Ebd., S. 125, 134 ff.

Juden und ihrem besonderen Schicksal einen historischen Ort zu finden. Im Nationalsozialismus sahen sie den Inbegriff des kapitalistischen Imperialismus, und der Holocaust blieb ihnen unverständlich, weil ihm keine ›materialistische‹ Logik zugrunde lag. Vielen von ihnen schien nicht einmal klar zu sein, dass ihre Lehrer – Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin – deutsche Juden waren, aus deren Lebensläufen sich Hitlers Politik gar nicht wegdenken ließ.⁹

Sebald dagegen konnte sich in ihr Schicksal auf eine ganz andere Weise einfühlen,¹⁰ und es ist kein Zufall, dass er Döblin zum Thema seiner Doktorarbeit wählte. Er war ein Schriftsteller jüdischen Ursprungs, der später zum Katholizismus konvertierte, und Sebald schreibt über ihn:

Döblins Haltung zur Frage der Assimilation, die sich als der entscheidende Faktor in der Entwicklung zahlreicher jüdisch-deutscher Schriftsteller erwies, blieb Zeit seines Lebens ambivalent, um nicht zu sagen opportunistisch. Die Philologie, die um derlei Dinge nicht Bescheid zu wissen braucht, hat in all ihren Ansätzen zur Interpretation Döblins diesen Punkt bislang geflissentlich übergangen.¹¹

In den siebziger Jahren sprach man noch von Assimilation, einem Begriff aus der Biologie, der in der NS-Zeit rassistisch belastet war und später durch die Rede von der Akkulturation ersetzt wurde. Die ursprüngliche Bezeichnung hält fest, wie schmerzhaft der Vorgang in der Physis des Assimilanten verankert war, ein Akt der Transformation, dessen tiefe Ambivalenz bis an die Grenze des Selbsthasses führte. »[M]an lasse«, zitiert Sebald ein Wort Döblins, »die Juden im Westen reich werden und sie werden bald ausgerottet sein.« Und er kommentiert:

Es hält schwer, Döblin nach solchen Äußerungen noch zur Reihe der hervorragenden Repräsentanten der deutschsprachigen Judenheit zu rechnen, die wie Freud, Kafka oder Benjamin die riskante Dialektik einer jüdisch-deutschen Existenz [...] bewußt durchzustehen versuchten. Er

⁹ Wie blind die Neue Linke für jede jüdische Perspektive war, wird angesichts ihrer Feindseligkeit deutlich, die sie 1967 gleich nach dem Sechstagekrieg gegen Israel empfand. Die deutsche Studentenbewegung schlug sich fast sofort auf die arabische Seite und zögerte nicht, die Israelis mit den Nazis gleichzusetzen. Siehe dazu Martin W. Kloke, *Israel und die deutsche Linke. Zur Geschichte eines schwierigen Verhältnisses*, Frankfurt/M. 1990.

¹⁰ Es ist versucht worden, Sebalds Melancholie auf seine Enttäuschung über das Scheitern der Studentenbewegung zurückzuführen; hier dagegen wird die These vertreten, sein Interesse an den Schicksalen von Juden unterscheidet ihn grundsätzlich von der Neuen Linken; vgl. Peter Morgan, »The Sign of Saturn: Melancholy, Homelessness and Apocalypse in W.G. Sebald's Prose Narratives«, in: *German Life and Letters* 58, 2005; S. 75-92.

¹¹ Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins, a. a. O., S. 73.

hat wohl eher zu der Mehrzahl jener gehört, die die jüdische Tradition in eben dem Maße glaubten verleugnen zu müssen, in dem sie im zeitgenössischen Kulturbetrieb reüssierten.¹²

Sebalds kritischer Blick nimmt wahr, dass viele deutsche Juden bereit waren, für einen kurzfristigen Erfolg in ihrer kulturellen Umwelt Verrat zu üben an den eigenen Ursprüngen. Aber er weiß zugleich mehr: jüdische Erfolge in der Generation vor Hitlers Machtübernahme waren Erfolge auf Widerruf, und indem er die Assimilation als Pathologie begriff, wies er auf die Tragödie hin, die sich hier anbahnte. Zu Beginn seiner akademischen Karriere studierte er diese Tragödie als Forscher, machte Leben und Werk Alfred Döblins und anderer deutsch-jüdischer Autoren¹³ als eine Zerrümmung von Identitäten sichtbar. Später, als er seine Prosa zu schreiben begann, ging er einen Schritt weiter. Jetzt wollte er nicht nur eine Zerrümmung dokumentieren, er drang auch in die Trümmer ein und stellte sie von innen dar.

II

Weder sein akademisches Werk noch seine Belletristik lassen einen Zweifel daran: der Schock, den die deutsche Vergangenheit in ihm ausgelöst hat, und der Wunsch, ihm auf eine ganz persönliche Weise zu begegnen, haben Sebald dazu bewogen, ins Ausland zu gehen und dort zu bleiben. Eine Sammlung seiner Essays, die noch akademisch anmuten, aber in Wirklichkeit schon eigenständige Prosastücke sind, trägt den Titel *Unheimliche Heimat*;¹⁴ unter anderem ist in ihr die Rede von Joseph Roth, Hermann Broch und Jean Améry, drei österreichischen Juden, die, aus der Heimat verjagt, zuletzt in ihren Tod getrieben wurden. Ein anderer Jude aus Österreich, Sigmund Freud, hat auf die semantische Verbindung von ›unheimlich‹ und ›Heim‹ aufmerksam gemacht. Das Unheimliche, schreibt er, sei »nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden [...] etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und

¹² Ebd., S. 74.

¹³ In seiner schon zehn Jahre zuvor veröffentlichten Magisterarbeit über den aus dem Judentum stammenden Dramatiker Carl Sternheim tritt Sebalds Kritik und sein Gefühl einer Tragik noch deutlicher hervor. Vgl. Winfried Georg Sebald, Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära, Stuttgart 1969.

¹⁴ W.G. Sebald, *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg 1991.

hervorgetreten ist.«¹⁵ Im Leben W.G. Sebalds wiederholt sich der Vorgang: das Studium konfrontiert ihn mit der Vergangenheit seines Landes; hinter dem Schrecken erkennt er das Unheimliche, das Schweigen im Dorf seiner Kindheit; und er entschließt sich zur Auswanderung.

Die in *Unheimliche Heimat* gesammelten Essays entstanden größtenteils in den achtziger Jahren, als Sebald sich schrittweise vom akademischen Forscher zum Erzähler entwickelte. Die Texte tragen die Zeichen dieses Übergangs, sind Studien des Exils über zumeist deutsch-jüdische Autoren, die aus verschiedenen Gründen verlassen haben, was ihnen einst als Heimat erschien. Am Ende müssen sie erkennen, dass diese ›Heimat‹ für immer verloren ist: Sebald beschreibt uns ihr Leben unter dem Gesetz der Zerstreuung, macht ihre Entwurzelung als Vorahnung unserer globalisierten Welt sichtbar. Die Emanzipation, so heißt es schon in seinem Aufsatz über die Ghettogeschichten aus dem 19. Jahrhundert, führte

zu einer Binnenwanderung der Juden aus den Landgemeinden in die Städte, eine Entwicklung, die mit einer oftmals seit Generationen bestehenden Ortsansässigkeit brach und viel dazu beitrug, daß, motiviert von dem Blick, den der Ausziehende noch einmal über die Schulter zurückwirft, erstmals so etwas wie eine jüdische Heimatliteratur in deutscher Sprache entstand. Dieses Genre [...] ist, wie es nicht anders möglich war, geprägt von tiefgehenden Ambivalenzen. Die Sehnsucht nach dem neuen bürgerlichen Zuhause trägt in sich die Nachtrauer um die aufgebene alte Welt¹⁶

Unheimliche Heimat erschien 1991. Im Jahr darauf veröffentlichte er *Die Ausgewanderten*¹⁷ – vier Erzählungen über Menschen, die zu verschiedenen Zeiten im 20. Jahrhundert aus ihrem Lande gehen, ohne je wieder eine Heimat zu finden –, und fünf Jahre später begründete die englische Übersetzung¹⁸ seinen internationalen Ruhm. Sebalds akademische Arbeit und seine Prosa stehen in deutlicher Verbindung. Als Wissenschaftler ging er den Folgen der Katastrophen nach, die die deutsche und deutsch-jüdische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts aufgezeichnet hatte; als Erzähler tauschte er die von ihm erforschten Autoren gegen fiktive Gestalten aus, deren Schicksale von den gleichen Katastrophen bestimmt waren. Teilweise

¹⁵ Sigmund Freud, »Das Unheimliche«, in: Studienausgabe, Band IV, Frankfurt/M. 1970, S. 241-274; hier S. 264.

¹⁶ Zitiert wird der Text nach der Lizenzausgabe: W.G. Sebald, *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt/M. 1995, S. 40.

¹⁷ W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt/M. 1992

¹⁸ W.G. Sebald, *The Emigrants*, translated from the German by Michael Hulse, London 1996.

beruhten sie auf wirklichen Personen, denen er begegnet war, und Sebald erzählte ihr Leben in den Bildern der Erinnerung und des Vergessens.

Der letzte Text in *Die Ausgewanderten* beschreibt den Maler Max Aurach.¹⁹ Als jüdisches Kind in München aufgewachsen, wurde er 1939 nach England geschickt und begann nach dem Krieg in einem Atelier am alten, heruntergekommenen Hafen von Manchester zu malen. Der deutsche Erzähler, der zu Beginn der Erzählung ebenfalls in der Stadt lebt, schildert seine Arbeit an der Staffelei. Es scheint, als wolle er seine Bilder zugleich erschaffen und zerstören:

Sein heftiges, hingebungsvolles Zeichnen, bei dem er in kürzester Frist oft ein halbes Dutzend seiner aus Weidenholz gebrannten Stifte aufbrauchte, dieses Zeichnen und Hinundherfahren auf dem dicken, lederartigen Papier sowohl als auch das mit dem Zeichnen verbundene andauernde Verwischen des Gezeichneten mit einem von der Kohle völlig durchdrungenen Wollappen war in Wirklichkeit eine einzige, nur in den Stunden der Nacht zum Stillstand kommende Staubproduktion. Es wunderte mich immer wieder, wie Aurach gegen Ende eines Arbeitstages aus den wenigen der Vernichtung entgangenen Linien und Schatten ein Bildnis von großer Unmittelbarkeit zusammenbrachte (S. 238f.)²⁰

Aurachs Arbeitswut ist eine Reaktion auf seine Trennungsangst, die er niemals überwunden hat. 1939 musste er seine Eltern in Deutschland zurücklassen, 1941 wurden sie von den Nazis umgebracht, und als Maler ist er verzweifelt darum bemüht, die Bilder einer Vergangenheit heraufzubeschwören. Aber es gelingt ihm nicht, eigenhändig vernichtet er diese Bilder wieder, und seine Kunst darf vielleicht als ein performativer Akt gelesen werden – als das Grauen, das er nicht gestalten kann und das er ständig in Staub umsetzt, in eine Metapher für seine ermordeten Eltern.

Aber es gibt auch wirkliche, ganz konkrete Spuren, die in Aurachs einstige Welt zurückführen. Der deutsche Erzähler traf ihn zunächst in den 1960er Jahren; erst sehr viel später jedoch, während ihrer zweiten Begegnung am Ende des Jahrhunderts, öffnet sich der Maler vor ihm und erzählt von der langen, schmerzhaften Zeit, in der ihm seine Wurzeln abgeschnitten wurden. Der Unterricht, den er in der englischen Schule erhielt, war sehr locker, und die Briefe, die er regelmäßig von seinen Eltern erhielt, störten ihn im Gefühl seiner neuen Freiheit:

¹⁹ Der Name Max Aurach klingt zu deutlich an den des Malers Frank Auerbach an, der in London lebte und Sebald als ein Modell für seine fiktive Gestalt gedient hatte; in der englischen Übersetzung änderte er ihn daher in Max Ferber um.

²⁰ Hier und im Folgenden wird die Erzählung nach der Lizenzausgabe zitiert: W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten*. Vier lange Erzählungen, Frankfurt/M. 1994.

Um so schwerer ist es mir darum von Mal zu Mal gefallen, nach Hause zu schreiben beziehungsweise die alle vierzehn Tage von zu Hause anlangenden Briefe zu lesen. Als die immer mühseliger werdende Korrespondenz im November 1941 abriß, war ich zunächst, auf eine mir selbst sträflich erscheinende Art, erleichtert. Daß ich den Briefwechsel nie mehr würde aufnehmen können, das ist mir erst allmählich klargeworden, ja, um die Wahrheit zu sagen, ich weiß immer noch nicht, ob ich es ganz schon begriffen habe. Es erscheint mir jedoch heute, als sei mein Leben bis in seine äußersten Verzweigungen hinein bestimmt gewesen von der Verschleppung meiner Eltern nicht nur, sondern auch von der Verspätung und Verzögerung, mit der die zunächst unglaubliche Todesnachricht bei mir eintraf und in ihrer nicht zu fassenden Bedeutung nach und nach erst in mir aufgegangen ist. (S. 285)

Vergeblich sucht er sich der Tragödie seines Lebens zu entziehen. Viele Jahre zuvor, als er erstmals nach Manchester kam, hoffte er einen neuen Anfang zu machen, aber schnell musste er seinen Irrtum einsehen:

gerade Manchester hat mir alles ins Gedächtnis gerufen, was ich zu vergessen suchte, denn Manchester ist eine Einwandererstadt, und eineinhalb Jahrhunderte lang sind die Einwanderer, wenn man einmal absieht von den armen Irländern, in der Hauptsache Deutsche und Juden gewesen, Handwerker, Händler, Freiberufliche, Klein- und Großunternehmer, Uhrmacher, Kappenmacher, Kistenmacher, Regenschirmmacher, Schneider [...] hatten Namen wie Leibrand, Wohlgemuth, Herzmann, Gottschalk, Adler, Engels, Landeshut, Frank, Zirndorf [...] Größer als in jeder anderen europäischen Stadt ist das ganze letzte Jahrhundert hindurch in Manchester der deutsche und der jüdische Einfluß gewesen, und so bin ich, obwohl ich mich in die entgegengesetzte Richtung auf den Weg gemacht hatte, bei meiner Ankunft in Manchester gewissermaßen zu Hause angelangt (S. 286 f.)

Die Namen der Deutschen und Juden erinnern ihn an den Ort seiner Herkunft, doch allenthalben herrscht das Gesetz der Zerstreuung, und Auerachs vermeintliche ›Heimkehr‹ ist nur eine andere Form des Exils. Beim Abschied überreicht er dem Erzähler ein Paket, die letzte Botschaft von zu Hause, die nach dem Kriege eingetroffen war: Aufzeichnungen seiner Mutter, in denen sie kurz vor ihrer Deportation beschreibt, wie das Leben in Deutschland einmal gewesen war. Sie kam in einem Dorf zur Welt – in Steinach bei Bad Kissingen, »dessen Einwohnerschaft zu einem Drittel aus alteingesessenen Juden bestand« (S. 289 f.) –, und in den Tagen ihrer Kindheit floss das Leben ganz natürlich dahin. Aber während sie heranwuchs,

wurde ihr Vater, ein Landwirt und Pferdehändler, zunehmend reicher, und das brachte eine entscheidende Veränderung mit sich.

Denke ich heute [...] an unsere Steinacher Kindheit zurück, so kommt mir oft vor, als hätte sie sich ausgedehnt über eine nach allen Richtungen unbegrenzte Zeit, ja, als währte sie weiter, bis in diese Zeilen, die ich jetzt schreibe, hinein. In Wirklichkeit jedoch ist, wie ich wohl weiß, die Kindheit zu Ende gewesen, als im Januar 1905 das Haus und die Felder in Steinach auktioniert wurden und wir nach Kissingen in den dreistöckigen, soeben fertiggestellten Neubau Ecke Bibra- und Ehrhardstraße umgezogen sind. [...] Insbesondere der von Papa mit großem Stolz bei jeder Gelegenheit zur Erwähnung gebrachte Heereslieferanten- und Fouragierkontrakt hatte wahrscheinlich den Ausschlag gegeben und das Aufgeben der Landwirtschaft, den Umzug aus dem abgelegenen Steinach und den endgültigen Übertritt in das bürgerliche Leben für ratsam erscheinen lassen. Ich bin zu jenem Zeitpunkt fast schon sechzehn gewesen und glaubte, in Kissingen würde nun eine vollkommen neue Welt, schöner noch als die der Kindheit, für uns sich auftun. In einiger Hinsicht hat sich das auch bewahrheitet, in anderer Hinsicht aber ist die Kissinger Zeit [...] in der Rückschau wie der Anfang einer von Tag zu Tag enger werdenden Bahn, die unweigerlich führen mußte bis auf den Punkt, auf welchem ich mich heute befinde. (S. 310f.)

Deutlich lässt sich beobachten, wie Sebald ein ursprünglich akademisches Wissen zur Kunst des Erzählens umformt. Was die Dissertation noch in den abstrakten Begriff der ›Assimilation‹ fasst, wird hier zum Rückblick auf eine Jugend, zum Umzug vom Land in die Stadt, zum »Übertritt in das bürgerliche Leben«; und wie seine Mutter schaut auch Aurach auf sich selbst als einen jungen Menschen zurück: Stücke einer Sozialgeschichte werden nicht als objektive Tatsachen sichtbar, sondern als subjektive Gefühle, die merkwürdig ›falsch‹ erscheinen. Aurach kann den Tod seiner Eltern nicht akzeptieren, und die Nachricht erreicht ihn kaum, hält ihn in der Schweben wie in einem zeitleeren Raum. Er geht nach Manchester und will seine schmerzhaften Erinnerungen verbannen, in der Stadt der Deutschen und Juden aber holen sie ihn ein. Vergangenheit und Gegenwart werden für ihn eins wie einst für seine Mutter, die sich 1941 an das Ende ihrer Kindheit erinnert als den Beginn eines langen Abstiegs, der »unweigerlich führen mußte bis auf den Punkt, auf welchem ich mich heute befinde«. Sie erzählt ihrem Sohn, wie ihr Vater, ein reicher Heereslieferant, die Landwirtschaft aufgab, und der materialistische Literaturwissenschaftler W.G. Sebald verwandelt den gesellschaftlichen Ablauf nun in einen Strom der Gefühle, in lange, episch gleitende

Sätze, in der der historische Augenblick hinüberfließt in eine Vorahnung des Todes.

Die Jahre gehen dahin, Max Aurach reibt seine Gemälde zu Staub – und doch, wie der Erzähler mit Erstaunen feststellt, ist es oft »ein Bildnis von großer Unmittelbarkeit«, das er am Ende eines Arbeitstages zustande bringt. Es ist seine eigene Poetik, die uns Sebald hier vorführt: wie Aurach sucht auch er seine Figuren in der Landschaft des Todes zu gestalten, die er immer wieder erforscht, und in *Die Ausgewanderten* begegnen uns einige von ihnen. Anders als der Maler jedoch löscht nicht Sebald sie aus, sondern sie selbst sind es, die sich im Laufe der Erzählungen wieder zurücknehmen. Der Arzt Dr. Selwyn, der Volksschullehrer Paul Bereyter, Sebalds fiktiver Großonkel Ambros Adelwarth – sie alle begehen auf die eine oder andere Weise Selbstmord, aber bevor sie aus dem Leben scheiden, prägt Sebald sie unserem Gedächtnis auf unvergessliche Weise ein.

III

Vergeblich sucht Aurach nach seinen verschollenen Eltern, und auch das letzte Werk, das Sebald zu Lebzeiten veröffentlicht hat, erzählt von einer solchen Suche. Der Roman *Austerlitz* erschien 2001, kurz vor seinem tödlichen Autounfall. Wie Max Aurach wird Jacques Austerlitz als Kind aus dem von den Nazis besetzten Europa nach England geschickt; auch seine Eltern kommen im Holocaust um; und weder Aurach noch Austerlitz kommen auf der verzweifelten Suche nach ihrer verlorenen Identität zu einem Ende. Zwischen den Narrativen um Aurach und Austerlitz bestehen mehrfache Korrespondenzen, und hier soll gezeigt werden, wie Sebald zehn Jahre nach *Die Ausgewanderten* einige Themen der frühen Erzählung wieder aufnimmt und vertieft.

Aurachs Studio liegt nahe am einstigen Hafen von Manchester, und Sebald macht sichtbar, wie sehr die Gegend verfallen ist. Im 19. Jahrhundert war Manchester die Welthauptstadt der industriellen Revolution gewesen, und obwohl es sechzig Kilometer von der Küste entfernt war, wurden Kanäle gebaut, um es mit dem Meer zu verbinden. Im zwanzigsten Jahrhundert ging das alles zur Neige, der Hafen verwaahrloste, und die Ruinenlandschaft wählt Aurach zum Hintergrund für seine Versuche, mit den Trümmern des eigenen Lebens zu Rande zu kommen.

Wieder, so scheint es zunächst, lesen wir ein Stück Sozialgeschichte. In ihren Aufzeichnungen hatte Aurachs Mutter beschrieben, wie ein Landwirt in den Bürgerstand hinübergewechselt war, ein Aufstieg, der sich im Rückblick als eine Tragödie erwies. In der Schilderung von Manchester

greift Sebald noch weiter aus: er nennt die Tragödie beim Namen, – es ist die industrielle Revolution –, aber längst hat er die Haltung aufgegeben, die seine frühen akademischen Arbeiten bestimmt. Er hat kein wissenschaftliches Interesse mehr an den Tatsachen der Vergangenheit, jetzt ist er auf der Suche nach einer Wahrheit des Gefühls, die sich von keinem materialistischen Standpunkt aus erreichen lässt.

Auch in *Austerlitz* spielen Ruinen eine zentrale Rolle.²¹ Wie Walter Benjamin liest Sebald die Moderne als eine Katastrophengeschichte, aber in seinem letzten Roman stellt er keinen Künstler dar, sondern einen Historiker der Architektur. Jacques Austerlitz wählt einen anderen Weg in die Vergangenheit, er studiert Europas Baugeschichte – die Ruinenlandschaft, in der der Maler einst seine Bilder zu Staub zerrieb, wird für ihn zum Gegenstand der intellektuellen Analyse.

Wie im Text über Aurach tritt auch hier ein deutscher Erzähler an einen Juden heran und schreibt auf, was er von ihm erfährt. Zum ersten Mal trifft er ihn in den späten 1960er Jahren, in der Eingangshalle des Hauptbahnhofs von Antwerpen. Dort macht Austerlitz seine photographischen Aufnahmen und Notizen, führt den Erzähler in die Besonderheiten des Gebäudes ein; und zugleich bringt er zur Sprache, was sich als ein zentrales Thema des Romans erweisen wird. Es sei nur folgerichtig, sagt er,

daß uns an den erhobenen Plätzen, von denen im römischen Pantheon die Götter auf den Besucher herabblicken, im Bahnhof von Antwerpen in hierarchischer Anordnung die Gottheiten des 19. Jahrhunderts vorgeführt werden – der Bergbau, der Verkehr, der Handel und das Kapital. [...] Und unter all diesen Symbolbildern, sagte Austerlitz, stehe an höchster Stelle die durch Zeiger und Zifferblatt vertretene Zeit. An die zwanzig Meter oberhalb der kreuzförmigen, das Foyer mit den Bahnsteigen verbindenden Treppe [...] befinde sich genau dort, wo im Pantheon in direkter Verlängerung des Portals das Bildnis des Kaisers zu sehen war, die Uhr; als Statthalterin der neuen Omnipotenz rangiere sie noch über dem Wappen des Königs und dem Wahlspruch *Eendracht maakt macht*. (S. 21 f.)²²

Diese neue Allmacht der Zeit ist aufs engste mit der Erfindung der Eisenbahn verknüpft.

²¹ Ruinen sind ein durchgehendes Motiv in Sebalds Werk; vgl. Anne Fuchs, »Ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk«. Heimatdiskurs und Ruinenästhetik in W.G. Sebalds Prosa«, in: Michael Niehaus, Claudia Öhlschläger (Hrsg.), W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei, Berlin 2006, S. 89–110.

²² Hier und im Folgenden wird der Roman nach der Lizenzausgabe zitiert: W.G. Sebald, *Austerlitz*, Frankfurt/M. 2003.

Tatsächlich, sagte Austerlitz, gingen ja bis zur Synchronisierung der Eisenbahnfahrpläne die Uhren in Lille und Lüttich anders als die in Gent oder Antwerpen, und erst seit der um die Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgten Gleichschaltung beherrsche die Zeit unbestrittenermaßen die Welt. (S. 22)

Das scheint zunächst eine Ableitung aus empirischen Befunden zu sein, wie sie heute von Kulturwissenschaftlern gesammelt werden. Aber Sebald will uns nicht historische Fakten vermitteln, sondern das Gefühl eines universalen Entfremdungsprozesses, der im modernen Zeitbegriff angelegt ist. Er hat sich des gesamten Planeten bemächtigt, hat die Erde in ein globales Exil verwandelt, und vieles kommt hier zusammen: der Antwerpener Bahnhof entstand, als Belgien seine afrikanischen Kolonien eroberte;²³ die Unterteilung der Erdoberfläche in festgelegte Zeitzonen, Instrument des industriellen Imperialismus, war zugleich ein Schritt auf dem Weg zur totalen Verwaltung des Menschen; und Austerlitz – ohne es bereits zu wissen, als er dem Erzähler erstmals begegnet –, war ihr traurigstes Opfer.

Nach ihrer Begegnung in Antwerpen bleiben sie noch eine Weile in Kontakt, doch dann, wie schon in der Erzählung über Max Aurach, verlieren sie sich aus den Augen. Erst viele Jahre später, im Dezember 1996, treffen sie sich in London wieder und besuchen das Königliche Observatorium in Greenwich. (S. 148-152) Das einst mächtige British Empire hatte sich hier ins Zentrum der Welt gesetzt, hatte selbstherrlich bestimmt, dass der Nullmeridian durch das Observatorium verlaufe, und Austerlitz kann darüber nur spotten. »Die Zeit«, so sagt er, sei »von allen unseren Erfindungen weitaus die künstlichste und, in ihrer Gebundenheit an den um die eigene Achse sich drehenden Planeten, nicht weniger willkürlich als etwa eine Kalkulation es wäre, die ausginge vom Wachstum der Bäume oder von der Dauer, in der ein Kalkstein zerfällt« (S. 149 f.). Ein Sonntag, so fährt er fort, sei alles andere als eine präzise Maßeinheit, und dann macht er ein Geständnis:

Tatsächlich, sagte Austerlitz, habe ich nie eine Uhr besessen, weder einen Regulator noch einen Wecker, noch eine Taschenuhr, und eine Armbanduhr schon gar nicht. 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,

²³ Das bemerkt der Erzähler schon, bevor er Austerlitz trifft; vgl. a.a.O., S. 12 f.

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, beziehungsweise daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken (S. 151 f.)

Der Historiker der europäischen Architektur will die Geschichte vernichten – wie Max Aurach lebt auch er in einem zeitleeren Raum. Bald nach dem Besuch in Greenwich kommt der Erzähler noch einmal nach London, Austerlitz beschreibt ihm den Unwillen, den seine endlosen Notizen schon seit Jahren in ihm ausgelöst hätten, an einem Abend trug er sie in seinen Garten hinaus und vergrub sie. Es war ein entscheidender Augenblick im Leben von Jacques Austerlitz. Die Aufgabe seiner Architekturstudien kam einer existenziellen Wende gleich, und in ihrer Folge erfüllte ihn eine große Unruhe.

»Zu jener Zeit, nach dem Zerstörungswerk im Garten und dem Ausräumen des Hauses«, so berichtet er dem Erzähler, »war es auch, daß ich mich, um der in zunehmendem Maße mich plagenden Schlaflosigkeit zu entkommen, auf meine Nachtwanderungen durch London machte.« (S. 186) Obwohl er seinen Beruf aufgegeben hat, kann er nicht umhin, die Baugeschichte der Stadt wahrzunehmen; nur interessieren ihn jetzt die Menschen, – die Lebenden, und auch die Toten –, die ihren Ort verloren, während London wuchs und wuchs. »Um 1860 und 1870 herum, vor Beginn der Bauarbeiten an den beiden nordöstlichen Bahnhöfen, wurden [Londons] Elendsquartiere gewaltsam geräumt und ungeheure Erdmassen, mitsamt den in ihnen Begrabenen, aufgewühlt und verschoben, damit die Eisenbahntrassen [...] herangeführt werden konnten bis an den Rand der City.« (S. 194)

Das Gesetz der Zerstreuung kennt keine Gnade, selbst vor den Toten macht es keinen Halt. Während eines ganzen Jahres, bis zu seinem Zusammenbruch im Sommer 1992, wandert er durch das nächtliche London, und die Eisenbahnschienen scheinen die Spuren zu sein, denen er folgt. Immer wieder führen sie ihn an einen bestimmten Ort. »Liverpool Street Station, zu der es mich auf meinen Wanderungen unwiderstehlich [...] hinzog«, sagt er, »war [...] einer der finstersten und unheimlichsten Orte von London, eine Art Eingang zur Unterwelt, wie vielfach bemerkt worden ist.« (S. 188) Am Ende der 1980er Jahre wurde der Umbau der alten Station begonnen, und Austerlitz, damals noch an den architektonischen Einzelheiten interessiert, besichtigte die Bauarbeiten regelmäßig. Jetzt

aber kommt er aus anderen Gründen an diesen Ort, er nimmt nach seinen nächtlichen Wanderungen oft den Zug und fährt zu diesem Bahnhof.

Jedesmal, sagte Austerlitz, wenn ich auf dem Rückweg ins East End in der Liverpool Street Station ausgestiegen bin, habe ich mich ein, zwei Stunden zumindest dort aufgehalten, saß mit anderen, am frühen Morgen schon müden Reisenden und Obdachlosen auf einer Bank oder stand irgendwo an ein Geländer gelehnt und spürte dabei dieses andauernde Ziehen in mir, eine Art Herzweh, das, wie ich zu ahnen begann, verursacht wurde von dem Sog der verflissenen Zeit. (S. 189 f.)

Und in der Tat – es ist eine lang vergessene Erinnerung, die an diesem unheimlichen Ort schließlich erwacht. An der Liverpool Street Station war Austerlitz als vierjähriges Flüchtlingskind in England eingetroffen, hier hatten ihn zwei fremde Menschen in Empfang genommen, um ihn in Wales als ihr Pflegekind aufzuziehen. Hier hatte er seine Eltern endgültig verloren, hier waren sie in Vergessenheit geraten, und von hier aus würde er sich über ein halbes Jahrhundert später auf seine lange Reise in die Vergangenheit machen: Liverpool Street Station ist der Angelpunkt des Dramas, in dem Sebalds letzter Roman das Vergessen und die Erinnerung gegeneinander ausspielt.

Ausführlich beschreibt er den Augenblick, in dem diese neue Bewusstheit Austerlitz überkommt. Nach einer Nachtwanderung tritt er an einem Sonntagmorgen hinter den Bauzaun vor der Innenfassade des Bahnhofs, er betritt den Ladies' Waiting Room, – in der viktorianischen Ära, in der man ihn gebaut hatte, waren die Wartehallen noch nach Geschlechtern getrennt –, und plötzlich fühlt er sich von seiner Vergangenheit umgeben, er sieht einen kleinen Jungen auf einer Bank sitzen und ein Ehepaar, das gekommen ist, um ihn abzuholen. »Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich wie ein Geblen-deter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit, all meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche« (S. 200). Einige Monate zuvor hatte er im Königlichen Observatorium in Greenwich noch der Hoffnung Ausdruck gegeben, dass die Zeit nicht vergehen und dass man ungehindert in sie eintreten möge, aber in Wirklichkeit hatte er schon lange vorher, auf der Liverpool Street Station im Jahr 1992, genau diese Erfahrung gemacht. Jetzt berichtet er dem Erzähler darüber und fügt einige Worte über den Ort hinzu, an dem ihm das widerfahren war:

Ich entsinne mich, sagte Austerlitz, daß [...] die Frage mich quälte, ob ich in das Innere einer Ruine oder in das eines erst im Entstehen begriffenen Rohbaus geraten war. In gewisser Hinsicht ist ja damals, als in der

Liverpool Street der neue Bahnhof förmlich aus dem Bruchwerk des alten herauswuchs, beides richtig gewesen (S. 199)

Ein Bahnhof, *locus classicus* der Moderne, an dem sich Austerlitz und der Erzähler schon zu Beginn des Romans begegnen, verwandelt sich in eine Ruinenlandschaft – wie diejenige, in der der Maler Max Aurach die Bilder seiner Vergangenheit heraufzubeschwören sucht. Im Bahnhof ist die Zeit allmächtig, aber in einem singulären Augenblick, in dem einer von ihnen gleichzeitig zerstört und wieder aufgebaut wird, öffnet sich die Zeit, und die Vergangenheit strömt in ihren offenen Raum.²⁴ Sebalds Liverpool Street Station ist unheimlich in einem mehrfachen Sinne des Wortes: hier holen Austerlitz die Schrecken seiner Kindheit ein; und hier hat ein neues Heim sein altes Heim abgelöst, hier haben ihn die Pflegeeltern von seinen biologischen Eltern abgeschnitten.²⁵

Die unerwartete Offenbarung seiner Vergangenheit trifft Jacques Austerlitz wie ein zweiter Schock, und im Sommer 1992 erleidet er einen Zusammenbruch, an den er sich später nicht mehr erinnern kann. Nach einem langen Sanatoriumsaufenthalt erholt er sich 1993 wieder, die Suche nach seinen verlorenen Wurzeln führt ihn nach Prag, der Stadt seiner frühen Kindheit, und schließlich nach Terezín, von wo aus seine Mutter ihre Reise in den Tod antrat, als es noch Theresienstadt hieß. Im letzten Teil des Romans trifft er den Erzähler noch einmal in Paris, wo er nach den Spuren seines Vaters sucht, der seit dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich verschollen ist.

Es ist eine Suche, die nie an ihr Ziel kommen kann. Austerlitz' Reise in die Vergangenheit führt in eine Sackgasse und kommt zu spät, um seinem einsamen, unglücklichen Leben noch eine Wende zu geben. »Tatsächlich hatte ich das Gefühl«, sagt er über den Moment, in dem er im Ladies' Waiting Room seinem Ich aus früherer Zeit begegnet, »als sei das schwarz-weiße Rautenmuster der Steinplatten zu meinen Füßen das Feld für das Endspiel meines Lebens, als erstrecke es sich über die gesamte Ebene der Zeit.« (S. 200f.) Bald wird er manches über die Anfänge seines Lebens erfahren, aber er hat keine Zukunft mehr. »Ich entsinne mich«, sagt er, »daß mir, indem ich den Knaben auf der Bank sitzen sah, durch eine dumpfe Benommenheit hindurch die Zerstörung bewußt wurde, die das Verlassensein in mir angerichtet hatte im Laufe der vielen vergangenen

²⁴ Die Bedeutung des Bahnhofs wird in der Sebald-Forschung oft betont; vgl. Sigurd Martin, Ingo Wintermeyer (Hrsg.), *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung*. Zum Werk W.G. Sebalds, Würzburg 2007.

²⁵ Es verwundert daher auch nicht, dass seine Kindheit im Haus des calvinistischen Predigers Emyr Elias und seiner Frau von schier unerträglicher Härte war.

Jahre, und daß mich eine furchtbare Müdigkeit überkam bei dem Gedanken, nie wirklich am Leben gewesen zu sein oder jetzt erst geboren zu werden, gewissermaßen am Vortag meines Todes.« (S. 202)

Max Aurach und Jacques Austerlitz haben den Holocaust überlebt, in dem ihre Eltern zu Grunde gingen, aber sind sie wirklich Überlebende? Gerettet gehen sie wieder verloren, und im Schatten der Vergangenheit machen sie ganz ähnliche Erfahrungen. Sie begegnen einem Deutschen und vertrauen sich ihm an, und am Ende ihrer Erzählungen geben sie etwas in seine Hände. Aurach überlässt ihm das Manuskript seiner Mutter; Austerlitz gibt ihm bei ihrem letzten Treffen in Paris seinen Londoner Hausschlüssel. »Ich könnte dort, wann immer ich wolle, sagte er, mein Quartier aufschlagen und die schwarzweißen Bilder studieren, die als einziges übrigbleiben würden von seinem Leben.« (S. 414) Das Gesetz der Zerstreuung hat sie an den Punkt getrieben, von dem es kein Zurück mehr gibt, und Sebald lässt uns die Stimmen von Toten hören.

*

Das Gesetz, das seine Welt beherrscht, hat Sebald nicht erfunden. Vorgegebene Lebensformen – getragen von dem Gefühl, irgendwo »zu Hause« zu sein, eine »Heimat« und die damit verbundene »Identität« zu besitzen – wurden von Prozessen unterhöhlt, die am Ende des 18. Jahrhunderts ihre entscheidende Wende nahmen und sich seither ständig beschleunigen. Die Französische Revolution leitete das Zeitalter der Nationalstaaten ein, sie gab den Franzosen und anderen ein sogenanntes »Vaterland«, trieb aber zugleich eine universale Ordnung voran, die die traditionellen Grenzen menschlicher Lebensgemeinschaften unaufhaltsam niederreißt. Hand in Hand geht diese neue Ordnung mit der industriellen Revolution, tritt mit totalitärem Anspruch auf und verändert den Erdball dabei bis zur Unkenntlichkeit.

Sebald zeigt uns diese Welt nicht in ihrem gegenwärtigen Zustand, sondern in einem Augenblick, der irgendwo in der Vergangenheit zu liegen scheint. In seinem Werk finden wir keine moderne Technologie, keinen Computer und kein Internet, kein Auto und kein Telefon. Nicht nur Max Aurach und Jacques Austerlitz halten die Zeit an, sondern auch Sebald selbst. Er verharrt auf einer unsichtbaren Schwelle und bringt den Film der Geschichte zum Stehen.

Hitler wollte den Deutschen ihre endgültige Heimat geben, aber er erreichte das Gegenteil: er zerstörte sie. Es dauerte fast fünfzig Jahre, bevor Deutschland wieder vereinigt wurde, und im Jahrzehnt der Wende schrieb Sebald seine Bücher. Während sein Land sich neu zu entwerfen suchte, blieb er im selbstgewählten Exil, bei den Opfern der alten Verbrechen.