

## 6 *ritorno in patria* – W.G. Sebalds translationale Literatur

W.G. Sebald hat sich als „Zaungast“<sup>1</sup> der deutschen Literaturszene verstanden, als Autor, der an der national basierten Literaturproduktion und -diskussion aus der selbst gewählten Distanz seines englischen Wohnorts heraus partizipiert und mit den Übersetzungen seiner Bücher gleichzeitig im angelsächsischen Raum erfolgreich ist.<sup>2</sup> Für sein Prosawerk sind neben der breit erforschten Thematik der Erinnerung und der Nachgeschichte des Nationalsozialismus<sup>3</sup> Konstellationen des Transfers, Sprünge zwischen Orten und Zeiten konstitutiv. Dazu gehören auch, wie hier auszuführen sein wird, Bewegungen zwischen den Sprachen. Sowohl mit Blick auf die Positionierung des Autors als auch auf Inhalt und Schreibweise lässt sich Sebalds Prosa mithin als eine „Literatur ohne festen Wohnsitz“ im Sinne Ottmar Ettes bezeichnen. Es ist die von Ette so bezeichnete „Poetik der Bewegung“, über die Sebald seine Hauptthemen Geschichte, Katastrophe und Erinnerungsprozesse gestaltet. Selbst ständig auf Wanderschaft, beschäftigt sich Sebalds Ich-Erzähler mit Bruchstücken des katastrophischen Geschichtsverlaufes, die sich charakteristischerweise gerade nicht an den Orten des Geschehens finden und die erst in den Erzählsammenhang übersetzt und darin neu angeordnet werden müssen.<sup>4</sup>

Doris Bachmann-Medick hat in ihren Ausführungen zum *translational turn* die Bedeutung von Übersetzungsprozessen für den Wissensgewinn hervorgehoben: „Knowledge is gained through translation – not through dissemination from an

---

1 „Wie kriegen die Deutschen das auf die Reihe? Gespräch mit Marco Poltronieri (1993)“. Sebald, W. G. *Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001*. Hg. v. Torsten Hoffmann. Frankfurt/Main: Fischer, 2011. 91.

2 Vgl. dazu: McCulloh, Mark. „Introduction. Two Languages, Two Audiences. The Tandem Literary Oeuvres of W. G. Sebald“. W. G. Sebald. *History, Memory, Trauma*. Hg. Mark McCulloh und Scott Denham. Berlin: De Gruyter, 2006. 7–21; Catling, Jo. „W. G. Sebald. Ein ‚England-Deutscher‘?“. W. G. Sebald. *Intertextualität und Topographie*. Hg. Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah. Berlin: Lit, 2008. 25–52.

3 Als grundlegende Studien seien hier genannt: Fuchs, Anne. *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. Köln: Böhlau, 2004; Scott Denham und Mark McCulloh (Hg.). W. G. Sebald. *History, Memory, Trauma*. Hg. Scott Denham und Mark McCulloh. Berlin: De Gruyter, 2006; Öhlschläger, Claudia. *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W. G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*. Freiburg: Rombach, 2006.

4 Vgl.: Banki, Luisa. *Post-Katastrophische Poetik. Zu W. G. Sebald und Walter Benjamin*. München: Fink, 2016. Dieser für Sebalds Werk konstitutive Aspekt des Transfers und der Bewegung wurde erst in der jüngeren und nicht-deutschsprachigen Sebaldforschung ausführlicher untersucht: Wolff, Lynn L. W. G. Sebald's *Hybrid Poetics. Literature as Historiography*. Berlin: DeGruyter, 2014; Co-vindassamy, Mandana. W. G. Sebald. *Cartographie d'une écriture en déplacement*. Paris: PUPS, 2014.

original, but through ongoing translations as negotiations, appropriations, and transformations“<sup>5</sup>. Entsprechend lässt sich in W.G. Sebalds Reden und Interviews erkennen, wie zentral Übersetzungsbewegungen räumlicher und sprachlicher Natur für die Gewinnung sowohl von Wissen als auch von Erinnerung sind. So in seiner Antrittsrede vor dem Kollegium der Deutschen Akademie 1996, in der er beschreibt, wie er sein Verhältnis zu Deutschland und zur deutschen Geschichte erst durch die räumliche Entfernung zu erkennen begann: „Erst als ich 1965 in die Schweiz und ein Jahr darauf nach England ging, begannen sich, aus der Entfernung heraus, in meinem Kopf Gedanken zu bilden über mein Vaterland“<sup>6</sup>. Der Landeswechsel wird hier als Voraussetzung für die Erinnerungsarbeit genannt. Erst von einem anderen Ort aus können Bilder für den vorher als Leerstelle des Vergessens und des Schweigens markierten Ausgangsort gefunden werden, die allerdings über einen nachgerade phantasmatischen Charakter verfügen: „Die ganze Republik hat für mich etwas eigenartig Irreales, so ungefähr wie ein nicht enden wollendes Déjà-vu“<sup>7</sup>. Sebald formuliert damit ein grundlegendes Muster seiner Poetologie: (Lebens-)geschichte nimmt in der Verschiebung an einen anderen Schauplatz Gestalt an und wird so nachträglich rekonstruiert. Wie zentral diese Verschiebung ist, wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass der sonst mit biografischen Informationen zurückhaltende Autor in Interviews und Gesprächen immer wieder auf seinen Wegzug nach England rekurriert und so eine Stilisierung zum ‚Auswanderer‘ (wenn auch in programmatischen Anführungszeichen) nahe legt.<sup>8</sup> Damit verbunden ist die Überzeugung, dass aus einer Position der Sesshaftigkeit heraus Geschichten der Zerstreuung und Exilierung unzugänglich bleiben: „wenn man Geschichte lesen will in der Landschaft und in Städtebildern, dann muß man sich zunächst umtun in anderen Ländern“<sup>9</sup>. Dies gelte insbesondere für das Deutschland der Nachkriegszeit, wo die jüngste Vergangenheit systematisch verdrängt worden sei: „Insofern war es eine Voraussetzung für diese Geschichten, daß ich ins Ausland ging.“<sup>10</sup> Der Autor schreibt mithin nicht allein – wie in zahlreichen Publikationen detailliert nachvollzogen – ‚über‘ Auswanderungen und Vertreibungen und die damit ver-

---

5 Bachmann-Medick, Doris. „The trans/national study of culture. A translational perspective“. *The trans/national study of culture. A transnational perspective*. Hg. Dies. Berlin: De Gruyter, 2014. 1–21, hier 18.

6 Sebald, W. G. *Vorstellungsrede*. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. <https://www.deutschesakademie.de/de/akademie/mitglieder/w-g-sebald/selbstvorstellung>. (16. Februar 2017).

7 Ebd.

8 Vgl.: „Sagen wir es mal in Anführungszeichen – ‚Auswanderung‘“. „Die Sensation der Musik. Gespräch mit Walther Krause (1996)“. Sebald: *Eis*, 126–153, hier 131.

9 Ebd.

10 „Menschen auf der anderen Seite. Gespräch mit Sven Boedeker (1993)“. Sebald: *Eis*, 105–110, hier 105.

bundenen Prozesse des Erinnerns, Prozesse der Entortung und Übersetzung sind vielmehr gewissermaßen Methode.<sup>11</sup> Sebalds Prosaschriften zeigen, wie Erzähler und Figuren Erinnerungsbildern an verschobenen Schauplätzen habhaft werden und Momente der Einsicht in die Vergangenheit in Figuren der traumatischen Nachwirkung aufblitzen.<sup>12</sup>

Die zentrale Bewegung des Transfers zeigt sich auch in Sebalds Sprachgestaltung in vielfältiger Weise. Die (Deutsch-)Sprachigkeit seiner Texte wird allenthalben von Bewegungen der Deterritorialisierung ergriffen. Dies geschieht erstens über eine vielfältige Ausgestaltung der Sprachthematik in der Diegesis in Gestaltung von Szenen des Sprachverlustes, des Sprachwechsels und der Mehrsprachigkeit. Zweitens bilden fingierte Übersetzungsprozesse eine narrative Grundkonstellation, die Gespräche zwischen dem Erzähler und seinen Figuren finden in der erzählten Welt in einer anderen Sprache als jener des Erzähltextes statt. Drittens wird auf stilistischer Ebene mit Einschüben aus mehreren europäischen Idiomen (Italienisch, Französisch, Englisch, Walisisch, Niederländisch, Tschechisch) gearbeitet.<sup>13</sup>

Im Folgenden soll zunächst Sebalds Schreibweise, der spezifische „*Sebald Sound*“<sup>14</sup> selbst, in den Fokus treten. Entwickelt wird die These, dass bereits dieses Deutsch seiner Erzählungen als eine Kunstsprache gefasst werden kann, die sich von der Notion einer Mutter- und Nationalsprache gezielt absetzt und stattdessen

---

11 Es greift deshalb zu kurz, „Heimatlosigkeit“ oder „Exil“ bei Sebald als traumatisierende Ereignisse zu begreifen. (Etwa: „In W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* ist das Exil als dauerhafte, traumatisierende Heimatlosigkeit zu verstehen.“ Modlinger; Martin. „W. G. Sebald. Die Ausgewanderten“. *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*, 520–526). Vielmehr wird es erst durch den Transfer ins Exil möglich, die ursprünglichen (und meist konkret im heimatlichen Raum erlebten) Verletzungs- und Verlusterfahrungen zur Darstellung zu bringen.

12 Ausführlich zu Nachträglichkeit und Trauma bei Sebald: Osborne, Dora. *Traces of Trauma in W. G. Sebald and Christoph Ransmayr*. London: Routledge, 2013. 101–126; Kasper: *Raum*.

13 Zu einzelnen Aspekten der Sprachthematik liegen folgende Untersuchungen vor: Zur Übersetzung: Robert Stockhammer: „Wie deutsch“; Wolff: *Hybrid Poetics*, 216–245; Elcott, Noam M. „Tattered Snapshots and Castaway. An Essay at Layout and Translation in W. G. Sebald“. *Germanic Review* 79.3 (2004): 203–223. Zu Mehrsprachigkeit: Dubow, Jessica, und Richard Steadman-Jones. „Mapping Babel. Language and Exile in W. G. Sebald’s Austerlitz“. *New German Critique* 39.1 (2012): 3–26; Willer, Stefan. „Being translated. Exile, Childhood and Multilingualism in G.A. Goldschmidt and W. G. Sebald“. *German Memory Contests*. Hg. Anne Fuchs. London: Rochester 2006. 87–105; Vogel-Klein, Ruth. „Französische Intertexte in W. G. Sebalds Austerlitz“. *W. G. Sebald. Intertextualität und Topographie*. Hg. Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah. Berlin: Lit, 2008. 73–90; Kohn, Rob. „Giving Voice to Uncertainty. Memory, Multilingual and Unreliable Narration in W. G. Sebald’s Austerlitz“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3.2 (2012): 33–48; Englund, Axel. „Bleston Babel. Migration, Multilingualism and Intertextuality in W.G. Sebald’s Macunian Cantical“. *Languages of Exile*, 261–280.

14 Vgl.: Zimmermann, Ben. *Narrative Rhythmen der Erzählstimme. Poetologische Modulierungen bei W. G. Sebald*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2012. 14–16.

ein Idiom entwirft, das von der Bewegung des Übersetzens und der Erinnerung an eine katastrophale Zerstreuung erfasst ist. Der Hauptteil des Kapitels untersucht die Werke *Schwindel.Gefühle*. (1990), *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (1992) und *Austerlitz* (2001) auf die Inszenierung von Sprachwechseln und Übersetzungsszenarien sowie Szenen des Fremdspracherwerbs und der Fremdsprachigkeit mit einem besonderen Augenmerk auf die Funktion der manifesten Mehrsprachigkeit.

## 6.1 „Fast eine Kunstsprache“. Sebalds Deutsch

Im Kontext seiner umfassenden Kritik an der nachkriegsdeutschen Verdrängung der Erinnerung an die Verbrechen des Nationalsozialismus und namentlich an die Shoa, hat Sebald auch Kritik an einem unreflektierten Gebrauch des Deutschen geübt und sein Unbehagen gegenüber der in der Bundesrepublik verbreiteten Umgangssprache geäußert.<sup>15</sup> Insbesondere in seiner Kritik an Alfred Andersch und dessen Literarisierung der NS-Vergangenheit zeigt sich, dass Sebald neben der thematischen Beschäftigung mit Zweitem Weltkrieg und Shoa auch der Gestaltung des Deutschen im Erzählen nach Auschwitz eine besondere Bedeutung zumisst. So wirft er Andersch in seinem 1993 in der Zeitschrift *Lettre* und später in *Luftkrieg und Literatur* publizierten Aufsatz vor, keinen angemessenen Stil für seinen Gegenstand gefunden zu haben. Stattdessen sei er nachhaltig von der Sprache der NS-Zeit korrumpiert gewesen, wobei die „Verfallenheit an das leere, zirkuläre Pathos nur das äußere Symptom [...] einer verdrehten Geistesverfassung, die auch in den Inhalten sich niederschlug“<sup>16</sup>, gewesen sei. Dies zeige sich in Anderschs Roman *Efraim*, in dem der nach England emigrierte Berliner Jude George Efraim nach rund fünfundzwanzig Jahren in seine Vaterstadt zurückkehrt und von seinen dortigen Erlebnissen berichtet. Sebald zufolge wirken der Roman und seine Hauptfigur unglaublich, wie ausgehöhlt, was er in erster Linie an der Erzählsprache festmacht, die Andersch für die Berichte Efraims wählt:

George Efraim schreibt auf Deutsch, in seiner Muttersprache, die er von weither, aus der dunklen Vergangenheit, heraufholen muß. Diese Wiederentdeckung einer Sprache, im Roman mehrmals ausdrücklich avvertiert, ist aber auf der Ebene des Textes selbst nirgends erkennbar als das schwierige und schmerzhaft archäologische Unternehmen, das es in Wirklichkeit si-

<sup>15</sup> Vgl. die entsprechende Aussage in: *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*. Schwartz, Lynne Sharon (Hg.). New York: Seven Stories Press, 2007. 166.

<sup>16</sup> Sebald, W. G. „Der Schriftsteller Alfred Andersch“. Ders. *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. München: Hanser, 1999. 121–160, 143.

cher gewesen wäre, sondern George Efraim bewegt sich zu unserem nicht geringen Erstaunen sogleich mit verblüffender Sicherheit [...] auf der Höhe des zeitgenössischen Jargons.<sup>17</sup>

Sebald kritisiert, dass Andersch gegenüber der Frage der Erzählsprache blind gewesen sei und Efraims durch das Exil erzwungenen Sprachwechsel und die spätere Wiederannäherung an die Muttersprache nicht berücksichtigt habe. Stattdessen verwende er unreflektiert einen zeitgenössischen westdeutschen Jargon, der seinerseits vom NS mit geprägt blieb, wie seit Victor Klemperers Studien über die Sprache im Nationalsozialismus, *LT1*, bekannt. Sebald hält Anderschs fehlende „Sprachskrupel“<sup>18</sup> für symptomatisch für die fehlenden Skrupel in der Darstellung der Opfer des Nationalsozialismus überhaupt. Damit reaktualisiert er die bereits referierten Diskussionen um das Schreiben auf Deutsch nach Auschwitz in der Nachkriegsliteratur. Mit Blick auf die ein Jahr nach der Erstpublikation des Andersch-Aufsatzes erschienen *Ausgewanderten* und dem ein Jahr nach *Luftkrieg und Literatur* publizierten *Austerlitz* wirkt Anderschs Roman wie eine Negativfolie für Sebald, Beispiel dafür, wie die jüdische Verfolgungserfahrung keinesfalls durch einen nichtjüdischen deutschen Autor dargestellt werden sollte.<sup>19</sup> Der Aneignung der Erzählungen der Opfer durch einen gegenwärtigen deutschen Sprachgebrauch, der seine genealogische Verzahnung mit der Sprache des NS nicht reflektiert, beugt Sebald in doppelter Weise vor: Einmal auf Ebene der *histoire*, indem der Erzähler seinerseits Deutschland verlässt und mit den Figuren in einer anderen Sprache spricht, die für die deutschen Leser wieder zurückübersetzt wird.<sup>20</sup> Zweitens auf Ebene des *discours*, indem er für diese ‚Nacherzählung‘ eine literarische Kunstsprache entwickelt, die jegliche Anlehnungen ans Nachkriegsdeutsch wie aber auch eine selbstverständliche muttersprachliche Umgangssprache überhaupt zu vermeiden versucht und stattdessen ihre Schriftlichkeit und Artifizialität herausstellt.

Mit anderen Worten will Sebald auch hinsichtlich der Sprache seiner Literatur das Moment der Bewegung und des Dazwischens einfangen: Er wechselt nicht ins Englische,<sup>21</sup> sondern schreibt weiterhin Deutsch, gibt es aber als Produkt von

17 Sebald: „Andersch“, 154.

18 Ebd. Zu Sebalds Kritik an Andersch vgl.: Jörg Döring und Markus Joch (Hg.). *Alfred Andersch, revisited: Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte*. Berlin: De Gruyter, 2011.

19 Braese zufolge entwickelte Sebald seine Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus „explizit oppositionell zum Konzept nicht nur der Erinnerung der westdeutschen Nachkriegsliteratur“ (Braese: „Im Schatten“, 105).

20 Vgl. dazu: Stockhammer: „Wie deutsch“.

21 Auf Frage „and you still write in German“ (Interview mit Wachtel 1997) bestätigt Sebald dies im Interview mit Eleanor Wachtel und verweist darauf, dass nur wenige Schriftsteller in zwei oder gar mehreren Sprachen geschrieben hätten, er referiert auf Nabokov und Canetti, der aber trotz seiner Englischkenntnisse auf Deutsch geschrieben habe. Die Bemerkung „There aren’t many other writers

Übersetzungen aus und verfremdet es. Durch die Lösung vom mündlichen Medium und der Wohnortsnahme außerhalb der ‚Sprachgemeinschaft‘ distanziert er sich maximal von der Größe der Muttersprache. Dass er in England als Germanist das deutsche Schriftgut gewissermaßen zur Lebensgrundlage macht,<sup>22</sup> betont demgegenüber die Bindung an die Literatursprache. Dass Sebald sein Schriftdeutsch nicht als Muttersprache verstanden haben will, betont er in Interviews. Hier stilisiert er die Sprachsituation in seinem Allgäuer Herkunftsort in besonderer Weise, in dem er ihn als „Periphery of the German speaking land“<sup>23</sup> bezeichnet und stark betont, dass dort eine ausgeprägte oberdeutsche Varietät gesprochen werde: „Das heißt, daß für mich das Hochdeutsche von Anfang an eine Fremdsprache gewesen ist, die ich mir aneignen mußte in meiner späteren Kindheit.“<sup>24</sup> Was aus linguistischer Sicht als Dialekt-Standard-Kontinuum gilt,<sup>25</sup> wird von Sebald stark in Richtung Diglossie, wo nicht gar Bilingualismus gerückt. Dass dies bewusst zugespitzt, wenn nicht gar übertrieben ist, wird spätestens in der anschließenden Behauptung klar, er habe noch zu Beginn des Studiums nicht genau gewusst, „wie man das Deutsche spricht und schreibt“<sup>26</sup>. Es ist anzunehmen, dass diese Aussagen weniger auf eine dialektologisch korrekte Erfassung der Sprachsituation im Allgäu abzielen als auf die Pointe, dass Sebald sein Deutsch weniger als Mutter- und eher als Fremdsprache verstanden haben will und damit eine Deterritorialisierung anstößt, um, wie Deleuze und Guattari es formuliert haben, in der eigenen Sprache ein Fremder werden zu können.<sup>27</sup> Aus dem gleichen Grund will Sebald sein Deutsch auch in einem mehrsprachigen Kontext verortet wissen: „Und kaum hatte ich angefangen, das [das Deutsche, Anm. E.K.] richtig zu lernen, war ich auch schon wieder im französisch- oder englischsprachigen Bereich. Daher kommt es wohl, daß das Deutsch, dessen

---

that I can think of who had to contend with that particular problem“ (51) zeigt, dass sich Sebald für den Komplex des Sprachwechsels bzw. der literarischen Mehrsprachigkeit offenbar nicht besonders interessierte –; nicht nur denkt er – anders als der Andersch-Aufsatz nahe legt – nicht an die Exilautoren, auch die zu diesem Zeitpunkt bereits rege Chamisso-Literatur (erste Preisverleihung 1985) scheint er nicht präsent zu haben. (Schwartz: *Emergence*, 51).

22 Vgl. Sebalds Bemerkung, das Deutsche sei eine „Art von Floß, auf dem ich sitze in diesem mir auch nicht vertraut gewordenen englischen Ausland“ („Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Gespräch mit Uwe Pralle (2001)“. Sebald, *Eis*, 252–263, hier 253).

23 „A Poem of an Invisible Subject“, by Michael Silverblatt. Schwartz: *Emergence*, 77–86.

24 Sebald: „Mit einem kleinen Strandspaten“. *Eis*, 254.

25 Vgl.: Ammon, Ulrich (Hg.). *Variantenwörterbuch des Deutschen. Die Standardsprache in Österreich, der Schweiz, Deutschland, Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol sowie Rumänien, Namibia und Mennonitensiedlungen*. Berlin: De Gruyter, 2016. LV.

26 Sebald: *Eis*, 254.

27 Deleuze und Guattari: *Kafka*, 29.

ich mich bediene, wenn ich schreibe, den Charakter fast einer Kunstsprache zu haben scheint“<sup>28</sup>.

Die poetischen und linguistischen Merkmale dieser ‚fast Kunstsprache‘ sind verschiedentlich untersucht worden. Ben Zimmermann hat sie als poetologische Modulierung einer Erzählstimme begriffen und gezeigt, welche Klangqualität und Rhythmen damit verbunden sind.<sup>29</sup> Demgegenüber – und insbesondere gegenüber Ansätzen, die eine ‚mündliche Qualität‘ bei Sebald sehen<sup>30</sup> – soll hier die *Schriftlichkeit* von Sebalds Kunstsprache betont werden. Schon in der Kritik an Andersch geht es ihm um eine Absetzung von einem gegenwärtigen Sprachgebrauch. In seiner Anlehnung an die Prosa kanonischer Autoren des 19. Jahrhunderts sowie in seiner montagehaften Zitierpraxis betont er stattdessen die Schriftlichkeit.<sup>31</sup> Vor allem aber betreibt Sebald eine gezielte Verfremdung gegenüber der deutschen Standardsprache durch systematische lexikalische und syntaktische Abweichungen, wie sie eingehend von Gunther Pakendorf und Matthias Zucchi untersucht wurden.<sup>32</sup> Dies lässt sich mit Victor Šklovskij als Erschwerung der Form lesen, insofern durch die Brechungen der Syntax ein Effekt der Verfremdung und Entautomatisierung angestoßen wird.<sup>33</sup> Gerade mit Blick auf die syntaktischen Verschiebungen lässt sich argumentieren, dass Sebald auf eine leichte Zerrüttung des Deutschen abzielt und darauf, feste Strukturen in Bewegung zu bringen. Sebalds Schreiben wirkt so, wie es Covindassamy formuliert hat, „proprement *déplacée*“<sup>34</sup>.

28 Ebd. Mandana Covindassamy (Sebald, 281) hat daraus den Schluss gezogen, dass es sich bei Sebald um einen Vertreter der „littérature mineure“ handle. Ich würde eher sagen, dass er sich – entgegen seiner biografischen Herkunft – bewusst als einen solchen zu inszenieren sucht.

29 Zimmermann: *Rhythmen*.

30 Vgl.: ebd., 60–62.

31 Zu Sebalds Verarbeitung von Einflüssen der 19. Jahrhundert-Prosa vgl.: Pakendorf, Gunther. „Sebalds Sprache“. *Acta Germanica. German Studies in Africa* 39 (2011): 117–130. Auf intertextuelle Verfahren bei Sebald kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. dazu: Schedel, Susanne. „Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?“ *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2004; Ingebrigtsen, Espen. *Bisse ins Sacktuch. Zur mehrfachkodierten Intertextualität bei W. G. Sebald*. Bielefeld: Aisthesis, 2016.

32 Pakendorf: „Sebalds Sprache“; Zucchi, Matthias. „Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil Sebalds“. *Sinn und Form* 56.6 (2004): 841–850. Mit der Grammatik des Deutschen bricht Sebald namentlich durch die Vorziehung des Prädikats, die vorgestellten Nebensätze und die Verschiebung der Reflexivpronomina.

33 Vgl. dazu auch Sebalds eigene Einschätzung, „daß der detachierte Erzählstil vielleicht dazu beiträgt, die Sache perspektivisch [...] zu verfremden“. „Katastrophe mit Zuschauer. Gespräch mit Andrea Köhler (1997)“. Sebald, *Eis*, 154–164, hier 159. Sowie, dass man „mit einem kleinen grammatistischen Fehler [...] eine Wirkung erzielen kann, die außerhalb jeder Proportion ist“. „Die Sensation der Musik. Gespräch mit Walther Krause (1996)“. Sebald, *Eis*, 126–153, hier 152.

34 Covindassamy: Sebald, 283.



Neben der Syntax sind Abweichungen vom deutschen Standard auch in der Lexik zu finden. Hier fällt vor allem der Gebrauch von veralteten französischen und lateinischen Fremdwörtern – oder deren Nachbildung – sowie Allemanismen und Austrizismen auf.<sup>35</sup> Letztere erinnern an die Polyzentrik des Deutschen, erstere können als ‚klassische‘ Fremdwörter im Sinne Adornos gelesen werden, die die Utopie einer „Sprache ohne Erde“<sup>36</sup> aufrufen. In der Sekundärliteratur ist wiederholt die These vertreten worden, Sebald schreibe ein altertümliches Deutsch, das spätestens 1933 stehen geblieben sei, und stelle so eine Distanz zum NS und zum nachkriegsdeutschen Sprachgebrauch her.<sup>37</sup> Pakendorf hat demgegenüber zurecht die bewussten Brüche auch gegenüber der Prosasprache des 19. Jahrhunderts betont und der Auffassung, Sebald wolle ein gleichsam von der neueren Geschichte unkontaminiertes Deutsch zelebrieren, entschieden widersprochen.<sup>38</sup> Zwar scheint er die Sprache des 19. Jahrhunderts zu beschwören, gleichzeitig wird aber klar, dass nicht ungebrochen an sie angeknüpft werden kann. Vielmehr wird mittels der leicht ‚zerrütteten‘ Syntax auch hier eine Art gespenstisches Nachleben, die Wiederkehr eines Untoten über eine unauslöschliche Zäsur hinweg, evoziert. Mit anderen Worten erinnert Sebalds Deutsch an die verschiedenen historischen Wandlungen, die in der Sprache gespeichert sind, und macht gleichzeitig in der Nachgeschichte von Zweitem Weltkrieg und Shoa ein gebrochenes Verhältnis zum Deutschen sichtbar. Die Sprache wird auf diese Weise bewusst als Medium des von Marianne Hirsch als *Postmemory* bezeichneten Erzählverfahrens gestaltet.<sup>39</sup> Auch sie erscheint nicht als unmittelbares, sondern historisch vermitteltes Medium und wird mit einer gewissen Distanz gebraucht, deren Gestaltung Teil des Erzählverfahrens ist. Das Vergangene wird so nicht allein rekonstruiert, sondern als in dieser Rekonstruktion geformt gezeigt. Auf diese Weise schreibt Sebald explizit aus der Perspektive des Nachgeborenen, der ihm bereits medial vermittelte Erinnerungen weiter gestaltet. Dabei reaktualisiert er nicht zuletzt die Diskussionen in der Nachkriegsliteratur um das Schreiben auf Deutsch nach Auschwitz. Sein Beitrag dazu ist ein von der Zäsur des Zivilisationsbruches gleichsam zerrüttetes und be-

---

35 Zucchi: „Linguistische Anmerkungen“, 847–850.

36 Adorno: „Wörter aus der Fremde“, 224.

37 So Korff, Sigrid. „Die Treue zum Detail. W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*“. In *der Sprache der Täter: Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*. Hg. Stephan Braese. Opladen: Westdt. Verlag, 1998. 167–198, hier 197; Martin, Sigurd. „Mimesis und Entstellung. Lehren vom Ähnlichen bei W. G. Sebald“. *Verschiebepbahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Hg. Ders. und Ingo Wintermeyer. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2007. 81–105, hier 93.

38 Pakendorf: „Sebalds Sprache“, 120.

39 Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge MA: Harvard Univ. Press, 1997.



schädigtes Deutsch, eine verfremdete Kunstsprache, die sich gleichwohl programmatisch in Konstellationen der Übersetzung und der Mehrsprachigkeit auf andere Stimmen hin öffnet. Sebald gestaltet so eine translationale Literatur und überführt zugleich Diskussionen der deutschen Nachkriegsliteratur in trans- und postnationale Zusammenhänge.

## 6.2 Erinnern-Wiederholen-Durcharbeiten der Muttersprache. Der Dialekt in *Schwindel. Gefühle*.

Der 1990 erschienene Band *Schwindel.Gefühle*. mit seinen insgesamt vier Texten markiert den Übergang von literaturwissenschaftlichen Untersuchungen und Essays zur fiktionalen Prosa in Sebalds Werk.<sup>40</sup> Während die beiden Erzählungen des Bandes, „Beyle oder das merckwürdige Faktum der Liebe“ und „Dr. K.s Badereise nach Riva“ noch zu den literaturwissenschaftlichen Arbeiten zählen, gelten „All'estero“ und „Il ritorno in patria“ werkgeschichtlich als Auftakt von Sebalds literarischen Arbeiten. In beiden werden bereits wesentliche der dafür prägenden Themen und Verfahren entwickelt, namentlich jene der Erinnerung, der Intertextualität und der homodiegetischen Erzählweise mittels des charakteristischen Ich-Erzählers.<sup>41</sup> Von der Forschung bislang kaum bemerkt, spielt in „All'estero“ und „Il ritorno in patria“ auch die für eine „Literatur ohne festen Wohnsitz“ zentrale ständige Bewegung zwischen Orten und Sprachen eine entscheidende Rolle. Programmatisch wird dies bereits in den Titeln angekündigt, die auf Italienisch erst „ins Ausland“ und dann „zurück ins Vaterland“ weisen. Durch die italienische Titelwahl stellt Sebald sozusagen seinen Einstand in die deutschsprachige Prosa unter eine anderssprachige Überschrift. Zunächst wird dadurch die exophone Zuordnung, die sich mit einem in England lebenden deutschen Autor verbindet, unterstrichen. Durch die Wahl des Italienischen – anstelle des in dieser biografischen Konstellation zu erwartendem Englisch – entzieht sich der Autor aber einer unmissverständlichen Einordnung aufgrund von Nationalität und Wohnsitz. Ange-

40 Niehaus, Michael. „Schwindel. Gefühle.“. *Sebald-Handbuch*. Hg. Ders. und Claudia Öhlschläger. Stuttgart: Metzler, 2017. 19–28, hier 19.

41 Vgl.: Schedel: *Wer weiß*, 36–80; Dehairs, Wouter. „Literatur im Kontext? Kontext als Intertext. Analyse von W. G. Sebalds *Schwindel.Gefühle* und dessen Ethik des Erinnerns“. *Rezeption, Interaktion und Integration. Niederländische und deutschsprachige Literatur im Kontext*. Hg. Leopold De-cloedt, Herbert van Uffelen und Elisabeth Weissenbröck. Wien: Praesens, 2004. 271–287; Fischer, Gerhard. „Schreiben ex patria. W. G. Sebald und die Konstruktion einer literarischen Identität“. *Schreiben ex patria / Expatriate Writing*. Hg. Ders. Amsterdam: Rodopi, 2009. 27–44.

sichts des Ich-Erzählers als eines permanent Reisenden,<sup>42</sup> der sich wiederholt aus England kommend durch Österreich und Oberitalien bewegt, einmal kurz an seinen deutschen Herkunftsort und dann wieder weiter nach England reist, erscheint die Verwendung des Italienischen eher arbiträr. Zwar ist die Sprache der Titel nicht ohne indexikalische Funktion, da der Ich-Erzähler in beiden Texten auch Italien bereist. Mehr noch als auf das Reiseland scheinen sie sich aber selbstreferentiell auf das Reisen als eine auch sprachliche Bewegung zu beziehen und die in den Erzählungen omnipräsente innere und äußere Fremdheitserfahrung zu unterstreichen.<sup>43</sup> Dass gerade die Reise des Erzählers in seinen deutschen Kindheitsort W. mit „Il ritorno in patria“ übertitelt wird, schafft einen Effekt der Verfremdung. Verstärkt wird dieser dadurch, dass der Titel die Oper „Il ritorno d’Ulisse in patria“ von Claudio Monteverdi zitiert und so beiläufig zeigt, dass auch Vorstellungen von „Heimkehr“ und „Heimat“ immer schon kulturell-literarisch überformt sind oder, um mit Bachtin zu argumentieren, sich im Dialog mit anderen Stimmen und fremden Wörtern herausbilden. Insgesamt sind die fremdsprachigen Titel als Irritation der nach Logik von National- und Muttersprachparadigma erwarteten Erzählsprache angelegt und als Verfahren literarischer Abweichung zur Verstärkung des Inhaltes der Erzählungen. Mithin handelt es sich bei diesen Titeln um Beispiele von wandernden Worten: Sie vollziehen auf sprachlicher Ebene die inhaltliche Erzählbewegung des permanenten „déplacements“<sup>44</sup> nach. Formal sind sie als Abweichung zu beschreiben, die einmal eine Hervorhebung des semantischen Gehaltes, einmal eine Entautomatisierung zur Folge hat und in beiden Fällen eine erhöhte Poetizität erzeugt, insofern das Augenmerk auf das fremdsprachige Wortbild gerückt wird, das mehrdeutig und Übersetzungsbedürftig ist. Schließlich werden die in den Erzählungen geschilderten Fremdheitserfahrungen in der programmatischen Fassung in ein fremdes Wort als unübersetzbar markiert, was sich nicht nur in der Entscheidung Sebalds gegen einen der Erzählsprache entsprechenden deutschen Titel zeigt, sondern auch darin, dass die Titel der beiden Erzählungen – im Unterschied zu den beiden anderen in *Schwindel. Gefühle*. – auch in

42 Zur Darstellung der Reise als permanenter Zustand in *Schwindel. Gefühle* vgl.: Wohlleben, Doren. „Immer anderwärts“. Endlose Reisen, ewige Wiederholungen und entstellte Ähnlichkeiten bei W.G. Sebald, Sören Kierkegaard und Walter Benjamin“. Hg. Michaela Holdenried, Alexander Honold und Stefan Hermes. Berlin: Erich Schmidt, 2017. 245–255.

43 Dass die Funktion des Italienischen in „All’estero“ primär in der Markierung von Fremdheit besteht, erklärt auch, warum die italienischen Phrasen darin auch für italienische Muttersprachler seltsam klingen (vgl.: Rovagnati, Gabriella. „Das unrettbare Venedig des W. G. Sebalds“. *Sebald. Lektüren*. Hg. Marcel Atze und Franz Loquai. Eggingen: Ed. Isele, 2005. 143–156).

44 Conवादassamy: *Sebald*.

der Übersetzung des Bandes (etwa ins Englische) in der abweichenden Sprache beibehalten werden.<sup>45</sup>

In den Erzählungen selbst spielt das Verfahren textinterner Mehrsprachigkeit eine eher untergeordnete Rolle. „All'estero“ enthält zwar eine beachtliche Anzahl italienischer Wörter und Sätze, es handelt sich dabei aber entweder um Zitate oder um die Wiedergabe von Figurenrede, die ausnahmslos kursiviert und deutlich vom Lauftext abgesetzt sind. Für die Figurenrede kann eine indexikalische Funktion als Verweis auf den Ort der Handlung und die Sprache der dort geführten oder gehörten Gespräche konstatiert werden, wodurch auch bereits in diesem Text eine Differenz der Sprache in der Diegesis und der Erzählsprache sichtbar gemacht wird, wie sie dann auf breiter Ebene für das Narrativ der *Ausgewanderten* und *Austerlitz* konstitutiv ist. Die Einarbeitung italienischer Literaturzitate müsste im Rahmen der Intertextualität bei Sebald untersucht werden, die hier nicht Gegenstand sein kann.<sup>46</sup> Auf ein herausgehobenes Beispiel einer programmatischen Überblendung von Intertextualität und Mehrsprachigkeit soll hier allerdings hingewiesen werden. Es handelt sich um einen italienisch verfremdeten Kafka-Bezug, den der Erzähler im Bahnhofsgelände von Desenzano entdeckt. Beim Blick in den Spiegel fragt er sich,

ob Dr. Kafka, der, von Verona herüberkommend, gleichfalls an diesem Bahnhof ausgestiegen sein mußte, nicht auch in diesem Spiegelglas sein Gesicht betrachtet hatte. Es wäre eigentlich kein Wunder gewesen. Und eines der Graffiti neben dem Spiegel schien mir geradezu darauf hinzudeuten. *Il cacciatore*, stand da in einer ungelassenen Schrift. Als ich die Hände abgetrocknet hatte, fügte ich dem noch die Worte *nella selva nera* hinzu.<sup>47</sup>

In der für Sebald charakteristischen Szene der Lektüre und der Herstellung von Bezügen wird die Inschrift als Hinweis auf das für *Schwindel. Gefühle* zentrale Motiv des Jäger Gracchus gedeutet. Gleichzeitig wird das Verfahren der permanenten Lektüre von Zeichen bis hin zum paranoiden „Beziehungswahn“<sup>48</sup> selbst-reflexiv ins Bild gesetzt. Dies betrifft primär die durch einen Schriftzug scheinbar

---

<sup>45</sup> Angesichts von Sebalds Interesse am Vorgang der Übersetzung und Partizipation an der Übersetzung seiner Bücher ins Englische könnte dieser ‚Nebeneffekt‘ durchaus geplant gewesen sein (vgl.: McCulloh: „Introduction“, 7–21).

<sup>46</sup> Der Aspekt der Einfügung anderssprachiger Zitate hat in der Forschung zur Intertextualität bei Sebald erst am Rande Beachtung gefunden. Susanne Schedel (*Wer weiß*, 58) bestimmt die Funktion fremdsprachiger Zitate darin, „die intertextuelle Atmosphäre an der Textoberfläche [...] herzustellen und die vom Erzähler wahrgenommene und beschriebene Welt als eine Textwelt erscheinen zu lassen.“

<sup>47</sup> Sebald, W. G. *Schwindel. Gefühle*. (1990). Frankfurt/Main: Fischer, 2002. 99.

<sup>48</sup> Vgl. dazu: Banki: *Poetik*, 60–79.

beglaubigte Spiegelung der eigenen Position in jener Kafkas<sup>49</sup> sowie Sebalds intertextuelles Verfahren, in dem sich Lektüre, Zitate, deren Markierung oder Nichtmarkierung, Ergänzung und Umschrift durchdringen.<sup>50</sup> Das mehrsprachige Spiel lässt sich dabei als Steigerung des Sebaldschen ‚Bezugswahns‘ lesen, wobei der Leser dazu aufgefordert ist, diesen mittels Übersetzung nachzuvollziehen.<sup>51</sup> Gleichzeitig wirkt der Schriftzug wie das ironische Menetekel ebendieses ‚Bezugswahns‘, insofern im fremden Wort auf die Aspekte der Unverständlichkeit und Möglichkeiten und Grenzen von Übersetzungsleistungen angespielt wird.

Indem dem Erzähler sozusagen der Text eines anderen Autors in einer anderen Sprache erscheint und er seinerseits die Sprache wechseln muss, um daran anschließen zu können, weisen die fremdsprachigen Wörter schließlich ins Zentrum dessen, was Lynn Wolff als Sebalds „hybrid poetics“ bezeichnet hat. Die Inkorporierung literarischer Referenzen ist „an act of adaption and reformulation, but also one of translation and transformation.“<sup>52</sup> Dass der Erzähler in dieser Szene sich buchstäblich in der Schrift eines anderen reflektiert und darüber selbst zum ‚anders Schreibenden‘ wird, bringt den für *Schwindel.Gefühle*. entscheidenden Übergang zwischen der Lektüre literarischer Werke und der Etablierung eines eigenen Schreibens, das sich als in steter Übersetzungsbewegung begriffen versteht, pointiert zur Darstellung und zeigt gleichzeitig, dass die Frage nach den Ausformungen der Sprachthematik ins Herz von Sebalds Poetik weist.

Für „Il ritorno in patria“ wurde in der Forschung eingehend untersucht, wie Sebald darin das Konzept der Heimat kritisch auf seine Ambivalenzen und Kehrseiten hin befragt und als mythopoetisches Ideologem dekonstruiert.<sup>53</sup> Keine Beachtung hat bislang die Frage nach stilistischer und thematischer Verhandlung von Sprache in der Erzählung und insbesondere nach einer Auseinandersetzung Sebalds mit der mit dem Begriff der Heimat diskursiv eng verbundenen Größe der Muttersprache gefunden. Dies ist insofern nicht weiter überraschend, als die Erzählung abgesehen vom Titel ohne textinterne Mehrsprachigkeit oder Übersetzungsfiktion auszukommen und so eine für Sebald geradezu untypische ‚einspra-

---

49 Auf die Konstellation Sebald-Kafka kann hier nicht weiter eingegangen werden. Vgl. dazu: Sill, Oliver. „Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden“. Textbeziehungen zwischen Werken von W. G. Sebald, Franz Kafka und Vladimir Nabokov“. *Poetica* 29 (1997): 596–623; Prager, Brad. „Sebald's Kafka“. *W. G. Sebald. History, Memory, Trauma*. Hg. Scott Denham und Mark McCulloh. Berlin: De Gruyter, 2006. 105–126.

50 Für eine Systematisierung von Sebalds intertextueller Vorgehensweise vgl.: Schedel: *Wer weiß*, 36–83.

51 So die Interpretation der Textstelle ebd., 50 und Banki: *Poetik*, 73.

52 Wolff: *Hybrid Poetics*, 227.

53 Vgl. dazu Fuchs: *Schmerzesspuren*, 109–165; Laufer, Almut. „Unheimliche Heimat. Kafka, Freud und die Frage der Rückkehr in W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle*.“ *Naharaim* 4 (2010): 219–273.

chige‘ Textur aufzuweisen scheint. Demgegenüber ist hier zu zeigen, dass auch in „Il ritorno in patria“ die Sprachthematik nicht fehlt, Sprachstörungen und fremde Sprache verhandelt werden und nicht ganz auf eine sprachlich markierte Verfremdung zwischen Diegesis und Erzählsprache verzichtet wird. Vor allem aber enthält die Erzählung eine Auseinandersetzung des Erzählers mit seiner Muttersprache, die als Dialekt der bayrisch-österreichischen Grenzregion von der deutschen Schriftsprache der Erzählung abgegrenzt wird.

Wie bereits dargelegt, stilisiert Sebald selbst in den Interviews die dialektale Sprachsituation an seinem bayrischen Herkunftsort zur Diglossie, wo nicht zur Zweisprachigkeit und verbindet dies unmittelbar mit der von ihm entwickelten deutschen Kunstsprache. Auch in *Schwindel. Gefühle* (sowie den *Ausgewanderten*, darauf wird zurückzukommen sein) wird die Herkunftsregion des Erzählers nicht zuletzt durchgängig von dem von der Schriftsprache stark abweichenden dialektalen Sprachgebrauch charakterisiert. In *Schwindel. Gefühle* finden sich drei Szenen, in denen das Verhältnis des Ich-Erzählers zur Muttersprache Dialekt thematisiert wird. In den ersten beiden wird es eng mit seinen unklaren Leiden und dessen körperlichen Merkmalen wie Kopfschmerzen und Verstummen verbunden, während es in der dritten überwunden wird. Diese Szenen, die der eigentlichen Ankunft des Erzählers in seinem Herkunftsort W. vorgelagert sind, folgen so dem Freudenschen Grundschema der Gedächtnisarbeit: *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*.<sup>54</sup>

Eine erste Wiederbegegnung des Erzählers mit dem an seinem Herkunftsort gesprochenen Idiom findet sich bereits in „all'estero“. In seinem Hotel in Limone hört er eines Abends auf der Terrasse den Dialekt seiner „ehemaligen Landsleute“:

Schwaben, Franken und Bayern hörte ich die unsäglichsten Dinge untereinander reden, und waren mir diese, auf das ungenierteste sich breitmachenden Dialekte schon zuwider, so war es mir geradezu eine Pein, die lauthals vorgebrachten Meinungen und witzigen Aussprüche einer Gruppe junger Männer aus meiner unmittelbaren Heimat mit anhören zu müssen. Tatsächlich wünschte ich mir in diesen schlaflosen Stunden nichts sehnlicher, als einer anderen oder, besser noch, gar keiner Nation anzugehören.<sup>55</sup>

Bemerkenswert ist, welchen Widerwillen neben dem Inhalt der Reden auch die vertrauten Dialekte selbst auslösen. Ihnen wird eine erhöhte Körperlichkeit zugesprochen, wenn es heißt, sie machten „auf das ungenierteste sich breit“. Es wirkt, als

---

54 Freud, Sigmund. „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II“. Ders. Studienausgabe. Schriften zur Behandlungstechnik. Ergänzungsband, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main: Fischer, 1982. 205–215.

55 Sebald: *Schwindel*, 107.

ob die Mundart die unsäglichen Gesprächsthemen der Männergruppe noch verstärkte. Dem Erzähler gelingt es mit anderen Worten nicht, dieses Idiom wie ein anderes auch zu hören und Redesprache und Gesprächsinhalte zu unterscheiden. Vielmehr vernimmt er das Idiom so, wie es für die Muttersprache topisch ist: als an den Körper seiner Sprecher gebundenen, unmittelbaren und natürlichen Ausdruck für eine Sache.<sup>56</sup> Während zu Beginn der Passage noch von den „ehemaligen Landsleuten“ die Rede war, die verschiedenen süddeutschen Regionen zugeordnet werden, führt dem Erzähler die Tatsache, dass er die selbstverständlich und unmittelbar gesprochenen Dialekte trotz seines Widerwillens ebenso unmittelbar versteht, die Unmöglichkeit einer Distanzierung vor Augen. Allein durch die Sprache wird eine „unmittelbar[e] Heimat“ aufgerufen, die trotz Landeswechsel, permanenter Bewegung, Kontaktlosigkeit zu den jungen Männern und ihren Themen allein durch den Klang der Muttersprache als unentrinnbar empfunden wird. So gesehen liest sich die Passage in „all'estero“ wie eine aus der entgegengesetzten Richtung kommende Referenz auf die Auseinandersetzung um Verlust und Erhalt der Muttersprache bei jüdischen Exilautoren: „Aus einem Land kann man auswandern, aus der Muttersprache nicht.“<sup>57</sup> Dabei wird nicht zuletzt der fundamentale Unterschied zwischen den Exil-Autoren und Sebalds vagierendem deutschen Ich-Erzähler benannt: Während erstere an der Ausstoßung aus der Sprachgemeinschaft leiden, leidet letzterer an der unwiderruflichen Zugehörigkeit.

Schließlich verdient Beachtung, dass das konkrete Idiom, über das bei Sebald die Muttersprache abgelehnt wird, der Dialekt bzw. die in der Herkunftsregion des Erzählers gesprochenen oberdeutschen Dialekte sind. Der Grund dafür ist wohl darin zu sehen, dass der Dialekt, die Mundart an sich, die Idee der Muttersprache geradezu verkörpert: Historisch bezeichnet *lingua mater* nicht kodifizierte Nationalsprachen, sondern deren regionale und soziale Varianten.<sup>58</sup> Zudem ist der Dialekt eine vornehmlich mündliche Sprachform, für die kein verbindlich festgelegtes Regelwerk besteht und die so gleichsam – oder jedenfalls in höherem Maße als die Schriftsprache – im Munde ihrer Sprecher geformt wird. Martin Heidegger hat diese Verbindung von Muttersprache, Dialekt und Heimat in seinem Aufsatz „Sprache und Heimat“ zugespitzt, insofern er Muttersprache wesenhaft als Dialekt versteht, in dem zudem „das Heimische des Zuhaus, die Heimat [wurzelt]“<sup>59</sup>. Falls es also mit anderen Worten ein Idiom gibt, das ausgesprochen phonologozentrisch

---

<sup>56</sup> Ahlzweig: *Muttersprache*.

<sup>57</sup> Ben-Chorin, Schalom. „Sprache als Heimat“. *Germanica Hebraica. Beiträge zum Verhältnis von Deutschen und Juden*. Gerlingen: Bleicher, 1982. 33–49, hier 33.

<sup>58</sup> Ahlzweig: *Muttersprache*.

<sup>59</sup> Heidegger, Martin. „Sprache und Heimat (1960)“. Ders. *Aus der Erfahrung des Denkens. Gesamtausgabe*. Bd. 13, hg. v. Hermann Heidegger. Frankfurt/Main, 2002. 155–180, hier 156.

und territorial geprägt ist, so ist es das dialektale. Hinzu kommt die in- bzw. exkludierende Funktion des Dialektes, dessen Beherrschung Einheimische und Auswärtige klar zu unterscheiden erlaubt. In all diesen Punkten korrespondiert der Topos des Dialektes genauer mit jenem der Muttersprache, als es die standardisierten Nationalsprachen tun. Dass es sich dabei selbstverständlich ebenfalls um das Resultat kultureller Zuschreibungen und mythischer Überformungen des regionalen Sprachgebrauchs handelt und auch die einzelnen Dialekte ihre Sprachgeschichte und Grammatik haben und Raum für literarische Bearbeitungen und Verfremdungen bieten,<sup>60</sup> spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. Bei Sebald werden Dialekt und emphatisches Konzept von Muttersprache unmittelbar verbunden und erscheinen wegen ihrer Verknüpfung mit dem ideologischen Heimat-Diskurs als problematisch. Zugespitzt formuliert bildet das Konglomerat Dialekt-Muttersprache die Antipode zu Sebalds translingual gestalteten Deutsch ohne festen Wohnsitz.

Die zweite Begegnung mit dem Dialekt findet zu Beginn von „Il ritorno in patria“ am Bahnhof Innsbruck statt, wo der Erzähler frühmorgens anlangt. Um sich die Wartezeit auf den Bus nach W. zu verkürzen, kehrt er in der Bahnhofswirtschaft „Tiroler Stuben“ ein. Der Name der Wirtschaft ruft hier ironisch den Topos der Heimatlichkeit und der damit verbundenen Erwartung eines vertrauten regionalen wie häuslich-familiären Ortes auf.<sup>61</sup> Wie sich sogleich herausstellt, handelt es sich dabei allerdings um ein leeres Versprechen: Die „Tiroler Stuben“ ist eine „alle anderen mir bekannten Bahnhofswirtschaften an Trostlosigkeit bei weitem übertreffende Restauration“<sup>62</sup>. Sie vermag das den Erzähler auf seiner Reise beherrschende Gefühl von sozialer Randständigkeit und Sprachlosigkeit nicht zu lindern. Entsprechend bekommen ihm sowohl der Kaffee als auch die Lektüre der „Tiroler Nachrichten“ und obendrein die Begegnung mit der Kellnerin übel. Kurz: Was den Heimkehrenden mythopoetischen Imaginationen zufolge willkommen heißen sollte: Nachrichten, Nahrung und bewirtende Frauen aus der Kindheitsregion, hat hier eine so gegenteilige Wirkung, dass in den „Tiroler Stuben“ brennglasartig das

---

<sup>60</sup> Vgl.: Simon Aeberhard / Caspar Battegay / Stefanie Leuenberger (Hg.). *dialÄktik. Deutschschweizer Literatur zwischen Mundart und Hochsprache*. Zürich: Chronos, 2014; Ahlers, Tim (Hg.). *Deutsche Dialekte in Europa. Perspektiven auf Variation, Wandel und Übergänge*. Hildesheim: Ohlms, 2017.

<sup>61</sup> Der ironische Vergleich der Heimat mit einem Wirtshaus findet sich auch in W.G. Sebalds Essay zu Jean Améry: „Die dialektische Maxime, in der Améry sein Verhältnis zu seiner Heimat zusammenfaßte, lautete: ‚In a Wirtshaus, aus dem ma aussigschmissn worn is, geht ma nimmer eini‘“ (Sebald, W. G. *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt/Main: Fischer, 1995. 142).

<sup>62</sup> Sebald: *Schwindel*, 189–190.



Konzept von „Heimat“ im Sinne Paul Parins als eine „Plombe“ lesbar wird, unter der sich die grundlegende Erfahrung des Mangels, der „Kälte, Einsamkeit, Depression, Verlust, und Orientierungslosigkeit“<sup>63</sup> verbirgt. Deutlich wird dies in der Konfrontation des Ich-Erzählers mit der Kellnerin:

Es wunderte mich darum keineswegs, daß die Dinge noch eine schlimmere Wendung nahmen, als die Bedienerin, der gegenüber ich eine meines Erachtens gar nicht unfreundliche Bemerkung über den Tiroler Zichorienkaffee hatte fallen lassen, mir auf die böseste Weise, die man sich denken kann, das Maul anhängte. Durchfroren und übernachtigt wie ich war, ging mir die Ausgeschämtheit dieser Innsbrucker Bedienerin wie Nervengift unter die Haut. Die Buchstaben zitterten und verschwammen vor meinen Augen, und mehrmals hatte ich ein Gefühl, als sei in mir alles am Verstocken.<sup>64</sup>

Anders als an anderen Stellen in Sebalds Werk, wo Pensionsinhaberinnen als Surrogat-Mütter dienen,<sup>65</sup> bedient bezeichnenderweise ausgerechnet die weibliche Figur in den heimatlich konnotierten „Tiroler Stuben“ dieses Anliegen nicht. Die Szene lässt sich mit Graley Herrens Analyse des Frauenbildes bei Sebald so lesen, dass darin konventionelle kulturelle Erwartungen an die Mutter aufgerufen, aber enttäuscht werden.<sup>66</sup> Der Versuch des Erzählers, sich mit der Kellnerin zu verständigen, scheitert. Auf seine nicht unfreundlich gemeinte ironische Bemerkung reagiert sie mit einem Schwall von Beschimpfungen. Zwar werden diese nicht wörtlich wiedergegeben, hallen aber in ihrer Beschreibung mittels der oberdeutschen Ausdrücke *Maul anhängen* und *Ausgeschämtheit* nach. Dass der Erzähler diese nun selbst verwendet, weist ihn seinerseits als Muttersprachler dieses Ortes aus, den er in den „Tiroler Stuben“ als so ablehnend erfährt. Die ungeliebte dialektale Muttersprache bemächtigt sich in der Szene seiner gleichsam wieder, und er wiederholt sie. Ebenso wie mit den anderen Versatzstücken von ‚Heimat‘ ist auch mit der ihr zugeordneten Sprachform nur Negativität verbunden, sie wirkt auf den Erzähler „wie Nervengift“ und löst einen aphatischen Anfall aus.

Linderung erfährt der Erzähler erst wieder, als er sich erneut in Bewegung setzen und den Bus nach W. besteigen kann. Dort findet die dritte und letzte Be-

<sup>63</sup> Parin, Paul. *Heimat, eine Plombe*. Hamburg: Europ. Verl.-Anst., 1996. 17. Auch W.G. Sebald bestimmt den Begriff Heimat in seinem Essay-Band *Unheimliche Heimat* in engem Zusammenhang mit Verlusterfahrung (Sebald: *Unheimliche Heimat*, 11–16).

<sup>64</sup> Sebald: *Schwindel*, 190.

<sup>65</sup> Vgl. Herren, Graley. „The Return of the Repressed Mother in W. G. Sebald's Fiction“. *A Literature of Restitution. Critical Essays on W. G. Sebald*. Hg. Jeanette Baxter, Valerie Henitiuk und Ben Hutchinson. Manchester: Manchester Univ. Press, 2013. 231–246.

<sup>66</sup> Ebd.

gegnung mit dem heimischen Dialekt statt, bei der es ihm nun gelingt, diesen als eine andere Sprachform von sich abzugrenzen:

Bisweilen hielt der Bus und ließ eines der alten Weiber einsteigen, die [...] an der Straße standen. Es kam auf diese Weise bald eine ganze Anzahl solcher Tiroler Weiber zusammen. Sie unterhielten sich in ihrem mir aus der Kindheit vertrauten, hinten im Hals wie eine Vogelsprache artikulierten Dialekt vornehmlich, ja ausschließlich von dem nicht mehr enden wollenden Regen, der an vielen Orten schon ganze Berghänge in Bewegung gebracht hatte.<sup>67</sup>

Der Dialekt, der den Erzähler in den besprochenen beiden Episoden unheimlich einholte, wird in dieser Szene klar verortet als Idiom der vergangenen Kindheit und der pejorativ als „alte Weiber“ titulierten Tirolerinnen. Die Muttersprache erfährt so *othering* als weibliches und kindliches Medium und wird zudem über den Vergleich mit der Vogelsprache in die Nähe eines naturhaft-animalischen Ausdrucks gerückt. Wie die Vögel können offenbar auch die Tirolerinnen mit ihrer Sprache nicht mehr, als die ohnehin sichtbaren klimatischen Verhältnisse der unmittelbaren Umwelt zu kommentieren. Der Erzähler hingegen hat diese primitiv anmutende kindlich-weiblich-tierische Sprachstufe nun überwunden, wie er in seiner wortgewaltigen, mit intertextuellen Bezügen versehenen literarischen Landschaftsbeschreibung zeigt. Während die „Weiber“ angesichts eines plötzlichen Wetterwechsels (wieder wie die Vögel) verstummen, hat der Erzähler seine Aphasie besiegt. „Il ritorno in Patria“ verbindet so die Anreise zum Herkunftsort W. mit der Konfrontation und der schrittweisen Überwindung der Muttersprache. Das titelgebende fremdsprachige Zitat lässt sich dabei so lesen, dass an die Stelle des heimatischen Idioms die territorial ungebundene Kunstsprache der Literatur tritt. Entsprechend wird die Sprachthematik auch bei der Abreise des Erzählers aus W. in Richtung England nochmals aufgegriffen. Abermals wird der Erzähler angesichts des geschichtslos erscheinenden deutschen Lands von einer Betäubung ergriffen und vermag (wie zuvor in den „Tiroler Stuben“) weder Worte noch Nahrung zu konsumieren: „Ich mochte die Zeitungen, die ich gekauft hatte, nicht aufschlagen, das Mineralwasser [...] nicht trinken“<sup>68</sup>. In der Stille des Waggons gehen ihm „unausgesetzt nur die Worte ‚der südwestdeutsche Raum‘, ‚der südwestdeutsche Raum‘“<sup>69</sup> durch den Kopf, bis er, „nach ein paar Stunden stetig zunehmender Tortur, zu der Überzeugung kam, daß so etwas wie die Zersetzung meiner Schädelnerven nunmehr endgültig eingesetzt habe.“<sup>70</sup> Sebald gestaltet hier eine bemerkenswerte Variante von Jakobsons „Spürbarkeit der Zeichen“, insofern der Erzähler seinen

<sup>67</sup> Sebald: *Schwindel*, 190–191.

<sup>68</sup> Ebd., 277.

<sup>69</sup> Ebd., 278.

<sup>70</sup> Ebd.

Herkunftsort zwar verlassen kann, dieser ihn aber über seinen Namen verfolgt. Die Wortfolge „der südwestdeutsche Raum“ trägt dabei die Merkmale von Ferenczis obszönen Worten, insofern sie den Erzähler traumatisch heimsucht und nicht narrativ aufgelöst werden kann. Erleichterung von dieser als torturhaft empfundenen Bindung an die territorialisierende und feststehende Bezeichnung schafft schließlich die weitere Fortbewegung sowie die Begegnung mit einer Sprache, die dezidiert nicht als Muttersprache gesprochen wird. In Heidelberg steigt eine junge Frau zu, die der Erzähler als die „Winterkönigin“ Elizabeth aus dem 17. Jahrhundert zu erkennen meint. Mit der historischen Figur verbindet sich eine Biografie des permanenten Reisens und der Emigration. Der Erzähler begegnet hier mithin gleichsam der Allegorie einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“. Bestärkt wird diese Interpretation dadurch, dass die Figur in die Lektüre eines fiktiven Buches einer fiktiven Autorin über eine fiktive Topographie vertieft ist: „Diese junge Frau aus dem englischen siebzehnten Jahrhundert war [...] auf das tiefste versenkt in ein Buch, welches den Titel Das böhmische Meer trug und verfaßt war von einer mir unbekannten Autorin namens Mila Štern.“<sup>71</sup> Ausgestellt wird in dieser überdeterminierten Szene nicht nur das für die „Literatur ohne festen Wohnsitz“ zentrale Springen zwischen Zeiten, Orten und Sprachen, es wird darüber hinaus eine Begegnung des Erzählers wie des Lesers mit Verfremdung, Fiktionalität und Poetizität inszeniert – kurz: mit Literatur. Dank dieses Erlebnisses vermag sich der Erzähler schließlich von seiner schmerzhaften sprachlich insistierenden Erinnerung an den Herkunftsort („der südwestdeutsche Raum“) zu lösen. Vor seinen Augen verwandelt sich die Landschaft vor dem Fenster in den japanischen Nordmeerbezirk, dazu spricht die „Winterkönigin“ mit einem „kaum wahrnehmbaren englischen Tonfall in der Stimme“<sup>72</sup> einen Shakespeare-Vers in deutscher Übersetzung. Am Ende des Erzählbandes *Schwindel. Gefühle.* wird mithin Sprachlosigkeit und quälende Bindung an eine territorial gebundene Sprache in der Begegnung mit Literatur überwunden. Diese wird gleichzeitig vom Konzept der Mutter- und Nationalsprache gelöst und als ein fremdes Idiom bzw. als Übersetzung zur Darstellung gebracht.

### 6.3 Mehrsprachigkeit, Sprachstörung und die Fremdsprache als Hoffnung in *Die Ausgewanderten*

In den vier Erzählungen des Bandes *Die Ausgewanderten* lässt Sebald seinen Erzähler durch Dislokation geprägte Lebensläufe des 20. Jahrhunderts rekonstruieren

---

71 Ebd.

72 Ebd., 279.

und erkundet so unterschiedliche Konstellationen von Heimatlosigkeit und Emigration. Dabei werden, wie u. a. Anne Fuchs und Luisa Banki untersucht haben, diskontinuierliche und traumatische Lebens- und Geschichtsverläufe des 20. Jahrhunderts mittels eines Erzählverfahrens dargestellt, das die grundsätzliche Verschränktheit und Bruchstückhaftigkeit offenlegen und nicht eibebnen will.<sup>73</sup> Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, setzt Sebald in diesem Kontext Mehrsprachigkeit wie Sprachstörung sowohl als Motiv als auch als stilistisches Verfahren ein. In der Sekundärliteratur zu den *Ausgewanderten* wurde bislang zwar zuweilen die Verwendung von der deutschen Erzählsprache abweichender Idiome bemerkt,<sup>74</sup> der Gesamtkomplex der Sprachthematik über die Erzählungen hinweg aber noch nicht systematisch erschlossen.

### Textinterne Mehrsprachigkeit

Der homodiegetische Erzähler bedient sich in den *Ausgewanderten* fast durchgängig der von Stockhammer als fiktive Übersetzung beschriebenen narrativen Technik.<sup>75</sup> Die Gespräche (und teilweise auch die Dokumente), aus denen die Lebensgeschichten rekonstruiert werden, wurden nicht auf Deutsch geführt, sodass ihre nachträgliche Erzählung gleichzeitig eine Übersetzung darstellt. Dies gilt bezeichnenderweise gerade auch für die Figuren, die aus dem deutschsprachigen Raum stammen. In „Ambros Adelwarth“ spricht der Erzähler mit seinen nach Amerika ausgewanderten Verwandten Englisch, über seinen ehemaligen Lehrer Paul Beyreyter erhält er wesentliche Informationen von dessen französischsprachiger Freundin. Max Aurach, der in Manchester lebende jüdische Maler, hat seine deutsche Muttersprache in Folge der traumatischen Exilierung aus NS-Deutschland vergessen. In allen Erzählungen wird stellenweise mit englischen und französischen Einschüben gearbeitet, die auf diesen Vorgang der Translation verweisen, aus dem sich der Erzähltext speist.<sup>76</sup> Formulierungen wie „Le pauvre Paul, sagte Mme.

---

<sup>73</sup> Vgl.: Banki: *Poetik*; Fuchs: *Schmerzesspuren*.

<sup>74</sup> So bei: Aliaga-Buchenau, Ana-Isabel. „‘A Time He Could Not Bear to Say Any More About’. Presence and Absence of the Narrator in W. G. Sebald’s *The Emigrants*“. W. G. Sebald. *History, Memory, Trauma*. Hg. Scott Denham und Mark McCulloh. Berlin: De Gruyter, 2006. 141–156; Ceuppens, Jan. „Transcripts. An Ethic of Representation in *The Emigrants*“. W. G. Sebald. *History, Memory, Trauma*. Hg. Scott Denham und Mark McCulloh. Berlin: De Gruyter, 2006. 251–263; Helmich: *Ästhetik*, 422–424.

<sup>75</sup> Stockhammer: „Wie deutsch“.

<sup>76</sup> Vgl.: „By inserting into the original German narrative English quotations that represent the emigrants’ or their witnesses’ speech, the narrator draws attention to the fact that they speak

Landau selbstvergessen“<sup>77</sup> verfügen über eine glottamimetisch-indexikalische Funktion nach Stockhammer. Indem betont wird, dass sich die Erzählung aus einer Übersetzung speist, wird gleichzeitig auch ein Akt der Vermittlung hervorgehoben, den Sebald auch mit anderen Mitteln gestaltet.<sup>78</sup>

Darüber hinaus werden einzelne anderssprachige Stellen dergestalt poetisch modelliert, dass damit selbstreferentielle Effekte geschaffen werden. So im Gespräch des Erzählers in „Die Ausgewanderten“ mit seinen nach Amerika ausgewanderten Verwandten: „I often come out here, sagte der Onkel Kasimir, it makes me feel that I am a long way away, though I never quite know from where.“<sup>79</sup> Durch das Englische wird hier eine Verfremdung geschaffen, die die inhaltliche Aussage Onkel Kasimirs über das Gefühl einer permanenten Fremdheit unterstreicht. Hinzu kommt durch Wiederholungen und Reime ein poetischer Effekt, der der Aussage trotz ihrer Beiläufigkeit im Narrativ die Aufmerksamkeit des Lesers sichert. Ähnliches gilt für die Worte der Zimmerwirtin, die den Erzähler in „Max Aurach“ nachdrücklich als Fremden hervorheben: „And where have you sprung from ? [...] daß es nur ein Ausländer – *an alien*, wie sie sagte – sein könne, der mit solchem Koffer [...] vor der Türe stehe.“<sup>80</sup> Weitere Beispiele für eine solche selbstreferentielle Verstärkung des beschriebenen Zustands der Entfremdung bzw. Fremdheit durch den Einsatz fremder Wörter finden sich im Tagebuch von Ambros Adelwarth: „Der österreichische Kapitän [...] betet. Auf italienisch, seltsamerweise, für die armen verschollenen Seeleute *sepolti in questo sacro mare*“<sup>81</sup>; „Die Inseln der Lagune wie Schatten. Mal du pays. Le navigateur écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne“<sup>82</sup>.

Eine beachtliche Verdichtungsleistung durch den Einsatz fremder Wörter stellt Max Aurachs Bemerkung über seinen Wohnort Manchester dar. Aurach hebt die historischen deutschen und jüdischen Einflüsse in der Stadt hervor und ergänzt: „und so bin ich, obwohl ich mich in die entgegengesetzte Richtung auf den Weg gemacht hatte, bei meiner Ankunft in Manchester gewissermaßen zu Hause ange-

---

another language and that he is the one standing between the reader and the characters as the translator.“ Aliaga-Buchenau: „Time“.

77 Sebald, W. G. *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (1992). Frankfurt/Main: Fischer, 1998. 66.

78 Vgl. dazu: Ceuppens: „Transcripts“. Ich komme damit zu einer gegenteiligen Lesart der anderssprachigen Einschübe bei Sebald als Covindassamy (Sebald, 254) und Helmich (*Ästhetik*, 421–422), denen zufolge die im ‘Original’ wiedergegebene anderssprachige Rede Authentizität erzeugen soll. Nach meiner Lesart geht es vielmehr darum, den Aspekt der Vermitteltheit zu betonen.

79 Sebald: *Ausgewanderten*, 129.

80 Ebd., 224.

81 Ebd., 188–189.

82 Ebd.

langt, und mit jedem Jahr [...] ist es mir deutlicher geworden that I am here, as they used to say, to serve under the chimney. Weiter hatte Aurach nichts mehr gesagt<sup>83</sup>. Wird zu Ende der Erzählung Manchester die Folie, auf der in traumatischer Verschiebung das Bild des Ghettos von Litzmannstadt Gestalt annimmt, so ist hier ein vergleichbarer Transfer vorweggenommen, in dem über eine zwischensprachliche Verschiebung auf Ebene des Lautbildes etwas benennbar wird, dessen direkte Adressierung der Text als traumatische Leerstelle ausspart. In der von Judith Kasper analysierten Logik des Traumas als „stets versetzten Schauplatzes“<sup>84</sup> benennen die Chimneys die Kamine des Holocausts und gleichzeitig das Schweigen als Aurachs einzig angemessenen Ausdruck für die Ermordung seiner Eltern und das eigene Überleben.

Nicht unerwähnt bleiben soll am Schluss der Analyse auffälliger mehrsprachiger Stellen in den *Ausgewanderten* das Kuriosum, dass Sebald in „Dr. Henry Selwyn“ ein Wort als explizit Deutsch und gleichzeitig fremd hervorhebt. Von einer Kredenz heißt es hier, sie sei „in ihrer Häßlichkeit nur mit dem Wort *altdeutsch* annähernd richtig“<sup>85</sup> bezeichnet. Die Kursivierung des deutschen Wortes im deutschen Text unterstreicht das spezifisch Sebaldsche Konstrukt einer deutschen Sprache, die aber aus einer Übersetzung resultiert und in der mithin ein primär deutsches Wort wie ein Fremdwort kursiviert werden muss. *Altdeutsch* gehört dabei zusammen mit der bereits diskutierten *Ausgeschämtheit* in *Schwindel. Gefühle*. und der noch zu erwähnenden *Wurzelbürste* in *Austerlitz* zu einer Gruppe von Wörtern, in denen in dieser deutschen Kunstsprache die verdrängte Muttersprache aufscheint. In den Wörtern findet sich jene enge Bindung von Ausdruck und Sachvorstellung, die für die Muttersprache topisch ist, und gleichzeitig erinnern sie im Widerwillen, den sie beim Erzähler erzeugen, an Ferenczis obszöne Wörter.

### Szenen der Sprachstörung und des Sprachverlusts

Auch auf thematischer Ebene werden in den *Ausgewanderten* Sprachwechsel, Fremdspracherwerb und Sprachstörung gestaltet. In der ersten und zweiten Erzählung werden sie nur kurz angetönt, in der vierten stringent mit der Thematik der Gedächtnisarbeit und des Traumas verbunden. Die dritte Erzählung, „Ambros Adelwarth“ nimmt eine Sonderstellung ein, insofern hier die Sprachthematik in verschiedene Richtungen elaboriert wird und schließlich die Szene eines mühelos-

<sup>83</sup> Ebd., 287.

<sup>84</sup> Kasper: *Raum*, 186.

<sup>85</sup> Sebald: *Ausgewanderten*, 15.

sen Verstehens fremder Schrift entworfen wird. Sie wird nachfolgend deshalb an letzter Stelle untersucht, weil von ihr ausgehend auch das in den anderen Erzählungen auftauchende Motiv des plötzlichen Verstehens fremder Sprachen beleuchtet werden kann.

In der ersten Erzählung „Dr. Henry Selwyn“ findet sich das Motiv des Sprachverlustes nur einmal, dafür an zentraler Stelle: Selwyn, der als Kind litauischer Juden mit seiner Familie 1899 nach England auswanderte, erzählt, wie er nach erfolgreich absolvierter Schulzeit und Medizinstudium erstmals von depressiven Zuständen befallen wurde, die in der zweiten Lebenshälfte schließlich permanent werden. Während als Auslöser der ersten Depression die Nachricht vom Tod seines älteren Freundes, des Bergführers Nägeli, genannt wird, vermag Selwyn für den Einsatz der zweiten, dauerhaften Depression, die in der zweiten Lebenshälfte einsetzt und ihn schließlich zum Rückzug aus seinem Berufsleben zwingt, keine Worte zu finden: „Die Jahre des zweiten Kriegs und die nachfolgenden Jahrzehnte, so Dr. Henry Selwyn, waren für mich eine blinde und böse Zeit, über die ich, selbst wenn ich wollte, nichts zu erzählen vermöchte.“<sup>86</sup> Die Stummheit lässt im Dunkeln, was Selwyn in dieser Zeit erlebte, was ihn beschäftigte und inwiefern dies mit den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges zusammenhing. Es bleibt der Spekulation des Lesers überlassen, wie sich die Nachrichten über den Holocaust auf Selwyn auswirkten, der sich seinem jüdischen Herkunftskontext zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zugehörig fühlt. In der Wiedergabe von Selwyns Lebenslaufs ist nicht zu übersehen, dass die erste Depression nach dem Tod von Selwyns Freund Nägeli in die Zeit des Ersten Weltkrieges gerückt wird, die zweite, schwerere, in die des Zweiten. In der Erzählung eines Lebenslaufes, der so gut wie das gesamte 20. Jahrhundert umfasst, erscheinen Zweiter Weltkrieg und Shoa somit als narrative Leerstelle, repräsentiert durch eine Stummheit, die sich auch nachträglich nicht auflösen lässt. Eine dazu parallele Erzählkonstruktion findet sich in der Erzählung „Ambros Adelwarth“. Hier sind es Ambros' Arbeitgeber, Vater und Sohn der etablierten amerikanisch-jüdischen Familie Solomon, die mit sprachlicher Verwirrung und mit Verstummen auf den Kriegsausbruch in Europa reagieren: Beim Ersten Weltkrieg versinkt der Sohn Cosmo in „Trübsinn“ und agiert kriegerisches Chaos und Sinnverlust gleichsam körperlich aus, u. a. durch echolalische Zustände: „In irrer Aufgeregtheit soll er bisweilen auch irgendwie mit den Kriegshandlungen in Zusammenhang stehende Wörter aneinandergereiht haben, und bei der Aneinanderreihung solcher Kriegswörter hat er sich [...] mit der Hand immer wieder vor die Stirn geschlagen.“<sup>87</sup> Im Zweiten Weltkrieg dann zieht sich „der alte Solomon, ent-

---

<sup>86</sup> Sebald: *Ausgewanderten*, 35.

<sup>87</sup> Ebd., 139.



setzt über die trotz seiner Zurückgezogenheit bis zu ihm vordringenden Nachrichten“<sup>88</sup>, in seine Gewächshäuser zurück, wo er „kaum das Nötigste noch sagt“<sup>89</sup> und bald verstirbt. Daraufhin isoliert auch seine Frau sich vollkommen und stirbt, schließlich obliegt es noch Ambros, das verödete Haus zu hüten. Auch er aber verfällt einige Jahre nach Kriegsende in Depression und Sprachlosigkeit. Die Verknüpfung der Krankheiten nebst aphatischen Symptomen von Vater und Sohn Solomon mit den Weltkriegen lassen sich so lesen, dass sich für die Zeit des Ersten Weltkriegs noch – wenn auch von hysterischer Zerrüttung gekennzeichnete – Worte finden bzw. Wortreaktionen entwerfen lassen. Wohl nicht zufällig erinnert Cosmos' Echolalie an die Auseinandersetzung mit der Propagandasprache der Kriegsmächte in einer dadaistischen Performance. Der Zweite Weltkrieg hingegen ist wie bereits in „Dr. Henry Selwyn“ von einer Stummheit markiert, die auch mit dem Ende des Krieges nicht überwunden wird, sondern vielmehr auf weitere Figuren übergreift.

Auch in „Paul Bereyter“ wird die Motivik der Sprachstörung angetönt. Der Erzähler erinnert sich an einen Sprachfehler seines ehemaligen Grundschullehrers:

In schön geordneten Sätzen ohne jede Dialektfärbung redete er, aber mit einem leichten Sprach- oder Klangfehler, irgendwie nicht mit dem Kehlkopf, sondern aus der Herzgegend heraus, weshalb es einem manchmal vorkam, als werde alles in seinem Inwendigen von einem Uhrwerk angetrieben und der ganze Paul sei ein künstlicher, aus Blech- und anderen Metallteilen zusammengesetzter Mensch, den die geringste Funktionsstörung für immer aus der Bahn werfen konnte.<sup>90</sup>

Das wohl geordnete Schriftdeutsch Bereyters wird in der von einem starken oberdeutschen Dialekt geprägten ländlichen Gegend von S. als ungewöhnlich empfunden. Ziehen wir Sebalds bereits zitierte Aussagen zum Status des Hochdeutschen in seiner Herkunftsregion als „Fremdsprache“<sup>91</sup> hinzu, ließe sich zugespitzt formulieren, dass Bereyter anders als die anderen Figuren in den *Ausgewanderten* seine Muttersprache zwar nie dauerhaft aufgegeben hat, sie aber wie eine Fremdsprache spricht, während ihm als Medium der persönlichen Kommunikation – namentlich mit Lucy Landau – die Zweitsprache Französisch dient. Anstelle der überwundenen Dialektfärbung allerdings hat sich bei Bereyter ein schwer klassifizierbarer „Klangfehler“ eingeschlichen, der als Anzeichen einer sonst unsichtbaren inneren

---

<sup>88</sup> Ebd., 145.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Ebd., 52. Da in die Figurenzeichnung Bereyters, wie Ingebrigtsen (*Bisse*, 129–140) gezeigt hat, Bezüge auf Wittgenstein eingearbeitet sind, ist die Sprachthematik aber auch als weiterer Kontext der Erzählung kenntlich gemacht.

<sup>91</sup> Sebald, *Eis*, 254.

Zerbrochenheit gedeutet wird und dafür, dass dieser von außen gesehen gut und unauffällig ‚funktionierende‘ Mensch in Wahrheit sehr instabil ist. Bereyters Verhältnis zur Muttersprache des Dialektes wird hier als parallel zu seiner Beziehung zu seinem Herkunftsort gezeichnet. Indem er immer wieder hierher zurückkehrte und ein unauffälliges Leben führte, schien es, als habe er alle Erfahrungen des Ausschlusses und der Gewalt, die der jüdische Teil seiner Familie, seine jüdische Freundin und teilweise er selbst erlitt, erfolgreich verdrängt. Er funktionierte als Deutscher in der Wehrmacht und nach dem Krieg wieder in seinem Lehrerberuf. Nur sein von den Anklängen an den Herkunftsort bereinigtes Deutsch und später seine immer häufiger werdenden Abwesenheiten von S. lassen auf die Notwendigkeit einer Distanzierung von diesem Herkunftsort schließen, während der Klangfehler bereits andeutet, wie prekär dieses auf Verdrängung beruhende Lebenskonstrukt ist.

Am ausführlichsten ausgearbeitet schließlich ist das Motiv des Sprachverlustes in „Max Aurach“. Es wird direkt mit der Beschreibung des schwierigen und langwierigen Prozesses verbunden, in dem der durch die Trennung von den Eltern und deren Ermordung im Holocaust traumatisierte Aurach seine Erinnerungen wiederzugewinnen versucht. Dabei stellen sich zunächst phantasmatische Zwangsvorstellungen ein: „Die bruchstückhaften Erinnerungsbilder, von denen ich heimgesucht werde, haben den Charakter von Zwangsvorstellungen. Wenn ich an Deutschland denke, kommt es mir vor wie etwas Wahnsinniges in meinem Kopf.“<sup>92</sup> Zu den Schwierigkeiten der Erinnerung gesellt sich die Schwierigkeit, für das Erinnerte eine Sprache zu finden. Der Text gestaltet dies nach, indem er die erste wesentliche Information über Aurachs Herkunft und seine Exilierung aus der Schilderung der Wahnbilder sich herauschälen lässt.<sup>93</sup> Sein Herkunftsland erscheint Aurach als ein der natürlichen Zeit- und Weltordnung entzogener Ort der Verwüstung: „Deutschland, müssen Sie wissen, erscheint mir als ein zurückgebliebenes, zerstörtes, irgendwie exterritoriales Land, bevölkert von Menschen, deren Gesichter wunderschön sowohl als furchtbar verbacken sind.“<sup>94</sup> Gespenstische Erscheinungen, die in der Erinnerung an die Kindheit wunderschön, gleichzeitig aber immer bereits furchtbar gezeichnet sind von ihrer späteren Vernichtung. Auch an ihrer Kleidung ist die traumatische Arretierung der Zeit durch den Nationalsozialismus ablesbar: „Sämtlich tragen sie Kleider aus den dreißiger Jahren oder noch ältere Moden und außerdem zu ihren Kostümen völlig unpassende

<sup>92</sup> Sebald: *Ausgewanderten*, 270.

<sup>93</sup> Vgl. dazu: Capeloa Gil, Isabel. „‘La destruction fut ma Beatrice ...‘. W. G. Sebalds Poetik der Zerstörung als konstruktives Gedächtnis“. *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*. Hg. Eva Dewes und Sandra Duhem. Berlin: De Gruyter, 2008. 311–332.

<sup>94</sup> Sebald: *Ausgewanderten*, 270.

Kopfbedeckungen“<sup>95</sup>. Während nun Aurach Deutschland nach seiner Emigration nicht mehr besucht hat, wird er regelmäßig von einer der in seiner Imagination mit dem Land verbundenen gespenstischen Figuren heimgesucht:

So erscheint bei mir fast täglich eine elegante Dame in einem Ballkleid aus grauer Fallschirmseide und mit einem breitrempigen, mit grauen Rosen besteckten Hut. Kaum setze ich mich, von der Arbeit ermüdet, auf meinen Sessel, höre ich ihre Schritte draußen auf dem Pflaster der Gasse [...] Eilends tritt sie näher wie ein Arzt, der fürchtet, zu spät zu einem auslöschenden Kranken zu kommen. Sie nimmt den Hut ab [...] und beugt sich nieder zu mir. Ohnmächtig schließe ich die Augen.<sup>96</sup>

Sebald verwendet hier, wie Peter Schmucker ausgeführt hat, intertextuelle Verweise auf die Figur der Ohnmacht in Kafkas Oktavheften einerseits und auf die Mutterfigur in Thomas Bernhards Erzählung „Amras“ andererseits.<sup>97</sup> Vor diesem Hintergrund liest Schmucker die Dame als erotisch besetzte Todesallegorie, die zudem mit der Figur der Mutter und der deutschen Heimat überblendet wird.<sup>98</sup> Maya Barzilai hat überzeugend argumentiert, dass es Aurach vor der grauen Dame förmlich graut, weil sie eine im Freudschen Sinne unheimliche Figur darstellt, in der dem Maler das einst Vertraute und Begehrte (Mutter, deutsche Heimat) nun als Gespenst entgegentritt.<sup>99</sup> In unserem Zusammenhang ist das Erscheinen der grauen Dame deshalb von Interesse, weil sie als Allegorie für die von Aurach vergessene Muttersprache gestaltet ist:

Wörter werden jedenfalls niemals gewechselt. Es ist immer eine stumme Szene. Ich glaube, die graue Dame versteht nur ihre Muttersprache, das Deutsche, das ich seit 1939, seit dem Abschied von den Eltern auf dem Münchner Flughafen Oberwiesenfeld, nicht ein einziges Mal mehr

---

95 Ebd. Walter Benjamin hat von der Mode geschrieben, dass sie sich in ihrer Wechselhaftigkeit über den Tod „moquiert“, durch das von ihr inszenierte Spiel mit der Vergangenheit alles Abbrechen „eliminiert“ (Benjamin, Walter. „Das Passagen-Werk“. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. VI/1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, 115). Dass bei Sebald auch das Spiel der Mode mit der Zeit des Nationalsozialismus stehen bleibt, verdeutlicht, dass auch diese kulturelle Praktik diesen Bruch nicht überwinden kann.

96 Sebald: *Ausgewanderten*, 271.

97 Schmucker, Peter. *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*. Berlin: De Gruyter, 2012. 157–160.

98 Ebd. In Sebalds so gut wie ausschließlich von Männern handelnden Texten folgt die Gestaltung einer weiblichen Figur als Allegorie für Tod, Erotik und Heimat einem konventionellen Geschlechterbild. Zur nicht unproblematischen Überblendung von Weiblichkeit, Heimat, Tod und jüdischer Vergangenheit bei Sebald vgl.: Barzilai, Maya. „Facing the Past and the Female Spectre in W. G. Sebalds *The Emigrants*“. *W. G. Sebald. A Critical Companion*. Hg. J. J. Long und Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2004. 203–216.

99 Ebd., 209.

gesprochen habe und von dem nur ein Nachhall, ein dumpfes, unverständliches Murmeln und Raunen noch da ist in mir.<sup>100</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die gesamte phantasmatische Szene an erster Stelle die traumatische Leerstelle des gewaltsamen Verlustes primärer Bezugsgrößen (Eltern, Herkunftskontext, Erstsprache) in Aurachs Leben ins Bild setzt. Zusätzlich werden in der Charakterisierung der gespenstischen Wiederkehr der Vergangenheit als eine explizit „stumme Szene“ mehrere Aspekte der gesamten Erzählung gebündelt: Das dem Erzähler im Nachhinein unbegreifliche Schweigen über den gemeinsamen deutschen Hintergrund bei der ersten Begegnung mit Aurach, dann dessen generelle Schwierigkeiten, sich an seine Kindheit zu erinnern. Schließlich das schrittweise Verstummen von Aurachs Familie angesichts der einsetzenden Judenverfolgung in Deutschland nach 1933: Als Kind, so Aurach, habe er bei den Umzügen der neuen Machthaber „stumm“ in der jubelnden Menge gestanden „und meine Unzugehörigkeit als eine Schande empfunden.“<sup>101</sup> In der Familie selbst sei kaum über den Nationalsozialismus gesprochen worden, stetig unerträglicher wurde dem Kind das im Elternhaus „immer mehr sich ausbreitende Schweigen“<sup>102</sup>. Als der Vater von einer Internierung in Dachau zurückkehrte, ließ er über seine Erlebnisse „nichts verlauten“<sup>103</sup>. Auf der gemeinsamen Fahrt mit den Eltern zum Flughafen dann sagte „keiner von uns etwas“<sup>104</sup>. Dieses Verstummen wirkt in Aurach nach seinem Überleben fort und tritt in Wechselwirkung mit der Schwierigkeit, sich an seine Kindheit zu erinnern: „Möglicherweise, fuhr Aurach fort, hängt es mit dieser Einbuße oder Verschüttung der Sprache zusammen, daß meine Erinnerungen nicht weiter zurückreichen“<sup>105</sup>. Partielle Aphasie und traumatische Amnesie ergänzen und verstärken einander in der Erzählung gegenseitig. Die Szene mit der grauen Dame nun zeigt, wie sich die Stummheit buchstäblich zwischen Aurach und seine Vergangenheit geschoben hat. Eine Verständigung ist vollkommen unmöglich, da die Dame nur ihre deutsche Muttersprache versteht, die Aurach nicht mehr spricht. Auch bezüglich der Sprache hat sich mithin das einst Vertraute in sein Gegenteil verkehrt: Wird die Muttersprache kulturell als enger Bezug zwischen Mutter und Kind gedacht und damit die Mutter-Kind-Konstellation gleichzeitig als Ort, an dem die erste Sprachfähigkeit einsetzt, so trennt die von Aurach nicht mehr gesprochene Muttersprache ihn hier von seiner Herkunft und

---

100 Sebald: *Ausgewanderten*, 271.

101 Ebd., 272.

102 Ebd., 276.

103 Ebd., 278.

104 Ebd., 279.

105 Ebd., 271.

lässt ihn verstummen. Auch der Spracherwerbsprozess erscheint dabei als in sein Gegenteil verkehrt; als Sprachverlust im letzten Stadium, wo von der Muttersprache nur ein „unverständliches Murmeln“ übriggeblieben ist. Sebald knüpft hier erkennbar an die Auseinandersetzung von Exil-Autoren mit den Fragen der Bewahrung oder des Verlustes des Deutschen an. Die Stelle enthält einen intertextuellen Verweis auf Peter Weiss' *Laokoon*-Rede, in der dieser schildert, wie sich die deutsche Muttersprache nach der Vertreibung aus Deutschland in einem schmerzhaften und angstbesetzten Prozess ins präverbale infantile Lallen und schließlich in die Stummheit zurückbildet.<sup>106</sup> Bei Weiss ist dies der Punkt, an dem eine neue Sprachfähigkeit in einer anderen Sprache erworben werden kann. Ähnlich markiert auch in „Max Aurach“ die untersuchte phantasmatische Szene einen Ort des Umschlagens, insofern hier die Stummheit (zumindest zeitweise) dem Gespräch mit dem Erzähler über die Vergangenheit weicht. Dabei tritt der Erzähler an die Stelle des unproduktiven und stummen Mutter(sprach)gespenstes: Bemerkenswerterweise nimmt jener bei seiner Rückkehr nach rund zwanzig Jahren in Aurachs Atelier den gleich beschriebenen Weg wie die graue Dame und findet ebenso wie sie Aurach auf seinem Sessel sitzend vor.<sup>107</sup> Aus Perspektive des Malers ist auch er eine wiederkehrende Erscheinung aus Deutschland.<sup>108</sup> Aurach begrüßt ihn mit den Worten „Aren't we all getting on!“ Verdeutlicht wird durch den englischen Einschub, dass das Gespräch mit dem Erzähler – wie bereits in den anderen Erzählungen des Bandes – dadurch ermöglicht wird, dass jener selbst sich ‚weiter bewegt‘ hat und nicht zuletzt mit ihm in einer anderen als der Muttersprache kommuniziert werden kann. Die Begegnung ist dann das Gegenteil der „stummen Szene“ mit dem Gespenst: „Drei Tage lang haben wir im Anschluß an dieses späte und für uns beide unverhoffte Wiedersehen miteinander geredet, jeweils bis weit in die Nacht hinein.“<sup>109</sup>

Zum Abschluss überreicht Aurach dem Erzähler das verschnürte Konvolut mit den autobiografischen Aufzeichnungen seiner Mutter Luisa Lanzberg, die diese nach der Ausreise ihres Sohnes und unmittelbar vor ihrer Deportation angefertigt

---

<sup>106</sup> Weiss: „Laokoon“, 187.

<sup>107</sup> Die Schritte der Dame hört Aurach, wenn er sich ermüdet auf seinen Sessel setzt, „draußen auf dem Pflaster der Gasse. Sie rauscht beim Hoftor herein, an dem Mandelbäumchen vorbei und steht auch schon auf der Schwelle“ (Sebald: *Ausgewanderten*, 271). Der Erzähler nimmt seinen Weg über den „gepflasterte[n] Hof“, bemerkt das Mandelbäumchen, tritt über die Schwelle und findet Aurach in seinem Samtfauteuil. (Ebd., 268–269).

<sup>108</sup> Die Begegnung birgt überdies durchaus auch unheimliche Züge, insofern in ihr eine Konstellation der Spiegelung bzw. des Doppelgängers zwischen dem Erzähler und Aurach angedeutet wird: „[Aurach] blickte seitwärts her zu dem Besucher, der jetzt, wie Aurach damals, auf die Fünfzig ging, während er, Aurach, bald an die siebzig Jahre zählen mußte.“ (Ebd., 269).

<sup>109</sup> Ebd., 269.

hatte. Auch von diesen Aufzeichnungen kann gesagt werden, dass sie dem in der Erzählung allgegenwärtigen Verstummen entgegengerichtet sind, ein Versuch der Mutter, ihre Erinnerungen an ihre jüdische Kindheit in Deutschland über die Auslöschung der ganzen Gemeinschaft und ihre eigene Ermordung hinweg zu bewahren und dem andernorts überlebenden Sohn zu übermitteln. Dieser nun aber vermag es kaum, sich mit den Erinnerungen auseinanderzusetzen: Nach seinem Erhalt habe er das Schriftstück nur flüchtig gelesen, später habe er nochmals dazu angesetzt, die Lektüre aber aus Angst, damit in einen unkontrollierbaren und letztlich zerstörerischen Erinnerungszwang hineinzugeraten, abgebrochen. Dass Aurach aber die mütterlichen Aufzeichnungen überhaupt gelesen hat, zieht die frühere Information, dass er seine Erstsprache vollkommen vergessen habe, in Zweifel. Wenn er auch seit der Trennung von den Eltern kein Deutsch mehr gesprochen haben mag, so vermag er es, wie die Lektüre des buchstäblich in der Sprache der Mutter verfassten Dokumentes nahelegt, doch zu verstehen.<sup>110</sup> Gerade diese Begegnung aber ist für ihn so unerträglich, dass er das gesamte Dokument aus der Hand geben muss. Angedeutet wird somit, dass in Aurachs Sprachabbau auch eine bewusste Abwendung von der Muttersprache eingegangen ist, die, wie in der psychoanalytischen Literatur beschrieben, als Mittel zur Verwaltung der traumatischen Erinnerung und als Schutzmechanismus für das Überleben eingesetzt wird.

Auch in der Erzählung selbst wird der Text der Mutter nicht direkt wiedergegeben, sondern in einer markierten Nacherzählung durch den Erzähler: „Die [...] Blätter [...] liegen nun vor mir, und ich will versuchen, auszugsweise wiederzugeben, was die Schreiberin [...] in ihnen von ihrem früheren Leben erzählt.“<sup>111</sup> Dies ist sowohl deshalb bemerkenswert, weil Sebald für die Memoiren Luisa Lanzbergs eine reale Vorlage verwendete,<sup>112</sup> als auch weil es sich dabei – anders als bei so gut wie allen in den *Ausgewanderten* wiedergegebenen mündlichen und schriftlichen Dokumenten – um ein im Original deutsches Spracherzeugnis handelt. Indem Sebald auch mit ihm wie mit einem Dokument in fremder Sprache umgeht und es

---

**110** Dass die Aufzeichnungen Luisa Lanzbergs im Original deutsch sind, wird zwar nicht explizit erwähnt, es muss aber durch den deutschen Kontext der Aufzeichnungen sowie den Vergleich des Konvoluts mit den „bösen deutschen Märchen“ (ebd., 289) angenommen werden.

**111** Ebd., 289.

**112** Als Prätext für die Lanzberg-Aufzeichnungen verwendet Sebald die Erinnerungen der Tante seines *landlords* in Manchester, auf dessen Lebensgeschichte „Max Aurach“ teilweise basiert. (Gassler, Klaus. „Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*. Ein Bericht“. *Sebald. Lektüren*. Hg. Marcel Atze und Franz Loquai. Eggingen: Ed. Isele, 2005. 157–175).

merklich in die Sprache der Erzählung übersetzt, wird die für sein Werk so zentrale Markierung einer sekundären Vermittlung umgesetzt.<sup>113</sup>

Eine ähnliche Markierung von Distanz zwischen dem Text des deutschen Ich-Erzählers und den darin eingegangenen Erzählungen aus jüdischer Perspektive erfolgt auch bezüglich der Lebensgeschichte Aurachs. Wurde diese in einer plötzlichen Überwindung der Stummheit dem Erzähler mitgeteilt, so stellen sich bereits in ihrer Niederschrift wieder Stockungen ein. Der Erzähler wird dabei von „lähmenden Skrupulantismus“<sup>114</sup> geplagt und der „Fragwürdigkeit der Schriftstellerei überhaupt.“<sup>115</sup> Das bereits Geschriebene wird seinerseits ‚stumm‘, unleserlich durch die vielen Durchstreichungen und Ergänzungen, die nur noch den Akt des Schreibens selbst zeigen, ohne einen Inhalt zu transportieren. Als der Erzähler das schließlich doch fertig gestellte „Stückwerk“<sup>116</sup> Aurach zur Kommentierung vorlegen will, liegt dieser im Krankenhaus, „in einem Männersaal mit weit über zwanzig Betten, in dem viel gemurmelt, geklagt und wahrscheinlich auch gestorben wurde.“<sup>117</sup> Der im Murmeln und Klagen angedeutete Sprachabbau wird hier zur Begleiterscheinung des Todes, und auch Aurach ist inzwischen (wieder) nahezu sprachlos. „Da es ihm offenbar nahezu unmöglich war, so etwas wie eine Stimme in sich zu finden, reagierte er auf meine Worte nur in größeren Abständen mit einem andeutungsweisen Sprechen, das sich anhörte wie das Geraschel vertrockneter Blätter im Wind.“<sup>118</sup> In der letzten Begegnung zwischen Erzähler und Aurach scheint auch die phantasmatische Szene mit der grauen Dame wieder auf: Ist diese in Eile, weil sie „fürchtet, zu spät zu einem auslöschenden Kranken zu kommen“<sup>119</sup>, so begibt sich nun der Erzähler zum sterbenden Aurach. Dessen Sprache ist, wie in der Szene mit der Dame, bis auf Resterscheinungen des Murmelns bzw. des Geraschels zerfallen. Schließlich verbindet der intertextuelle Bezug auf Kafka die beiden Textstellen. Die Stimme des lungenkranken Aurachs klingt wie Odradeks lungenloses Lachen, „wie das Rascheln in gefallen Blättern“<sup>120</sup>. Am Ende des Austauschs mit Aurach und dem Versuch, eine Erzählung für dessen Lebensgeschichte zu finden, steht mithin nicht die dauerhafte Überwindung des Sprachverlustes, viel-

---

113 Dieser Aspekt der Übersetzung wird dadurch deutlich, dass die Lanzberg-Memoiren auch stilistisch – namentlich durch die für Sebald charakteristische Vorziehung des Prädikats – in die Erzählsprache eingegliedert werden. Für eine ausführliche Interpretation der Lanzberg-Memoiren vgl.: Fuchs: *Schmerzensspuren*, 126–142.

114 Sebald: *Ausgewanderten*, 344.

115 Ebd., 345.

116 Ebd.

117 Ebd., 345.

118 Sebald: *Ausgewanderten*, 345–346.

119 Ebd., 271.

120 Vgl.: Schmucker: *Grenzübertretungen*, 300.



mehr kehrt dieser wieder. Aurach kann die Präsentation seiner Lebensgeschichte nicht mehr autorisieren, womit auch die Fragen und Zweifel, die den Erzähler bei der Niederschrift plagten, offenbleiben müssen. Aus den Geräuschen, die der ‚Gegenstand‘ der biografischen Erzählung noch hervorbringt, ebenso wie in deren Ähnlichkeit mit dem „Geraschel vertrockneter Blätter“, ist nur noch ein selbstreferentieller Verweis auf das Medium von Sprache und Schrift herauszulesen. Es tritt deren initiale Fremdheit und damit auch die „Fragwürdigkeit der Schriftstellerei überhaupt“<sup>121</sup> hervor.

Insgesamt lässt sich in „Max Aurach“ – aber auch in „Henry Selwyn“ und der Solomo-Episode in „Ambros Adelwarth“ – das Verstummen als Verweis auf die Schwierigkeit einer erzählerischen Annäherung an Zweiten Weltkrieg und Holocaust aus Perspektive eines nicht direkt Beteiligten lesen; die betroffenen Figuren befinden sich in Großbritannien bzw. Amerika an vor der nationalsozialistischen Judenverfolgung sicheren Orten. Wenn der Holocaust in den *Ausgewanderten*, wie Stefan Gunther argumentiert hat, als „still point“<sup>122</sup> der erzählten Lebensläufe zu erkennen ist, so wird dies in den erzählerischen Konstruktionen des Verstummens von Selwyn und Salomon buchstäblich greifbar. Nun geht es, wie auch Gunther hervorhebt, allerdings nicht darum, dass der Holocaust in den *Ausgewanderten* als „undarstellbar“ begriffen würde und noch weniger darum, über ihn zu schweigen. Vielmehr wird in den *Ausgewanderten* eine grundsätzliche Kondition des Schreibens über den Holocaust heute – aber auch, das scheint mir gerade im Falle der *Ausgewanderten* wichtig zu betonen, über andere Geschichten erlittener Gewalt – verhandelt, die nicht aus der Perspektive der primären Opfer erfolgt, sondern „as it is perceived from a geographical distance or after the fact.“<sup>123</sup> Es erfolgt dabei eine Verschiebung von der Auseinandersetzung um die (Un-)darstellbarkeit des Ereignisses „toward a cautious expression of the need for uttering words that are appropriate [...] and [...] mindful of the complex workings of memory and the process of remembering.“<sup>124</sup> Sprachverlust und Sprachstörungen der Figuren müssen vor diesem Hintergrund gelesen werden. Sie beschreiben erstens auf Figurenebene die

---

121 Sebald: *Ausgewanderten*, 345. In diesem Sinne hat Bart Philipsen gegen eine in der Sebald-Rezeption verbreitete Auffassung, dass der Autor den Opfern der Geschichte eine Stimme zu verleihen vermöge, betont, dass dies gerade in „Max Aurach“ als zum Scheitern verurteiltes Anliegen reflektiert wird. (Philipsen, Bart. „Prosopopöie und Atropos. Blicke zwischen Text und Leser“. *Literatur als Philosophie, Philosophie als Literatur*. Hg. Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke. München: Fink, 2006. 211–232, hier 222).

122 Vgl.: Gunther, Stefan. „The Holocaust as the Still Point of the World in W. G. Sebald's The Emigrants“. *W. G. Sebald. History, Memory, Trauma*. Hg. Scott Denham und Mark McCulloh. Berlin: De Gruyter, 2006. 279–290.

123 Ebd., 290.

124 Ebd.

individualpsychologischen Schwierigkeiten bzw. Unmöglichkeiten, über traumatische Erlebnisse zu sprechen. Zweitens ist das Erzählen *über* diese Stummheit bzw. die wiederholte Gestaltung des Motivs von Sprachverlust und –störung eine Reflexion der Darstellbarkeitsthematik. Es ist Teil von Sebalds Suche nach einer angemessenen Erzählform für das von anderen erfahrene Leid, die das Verstummen der Opfer sichtbar machen will, ohne es aber in einer erzählerischen Rekonstruktion des Lebenslaufes ganz auszufüllen.

### **Hysterie und Vielsprachigkeit: „Ambros Adelwarth“**

Am facettenreichsten ausgearbeitet ist die Sprachthematik in der von der Sebald-Forschung eher vernachlässigten Erzählung „Ambros Adelwarth“. Der Erzähler wendet sich darin seinem Urgroßonkel zu, der um 1900 aus dem ländlichen Süddeutschland aus ökonomischen Gründen über mehrere Stationen in die USA auswanderte. Er partizipierte erst im Hotelgewerbe und später als leitender Hausangestellter und Reisebegleiter bei einer jüdischen Bankiersfamilie in New York an einem mondänen Leben vor dem Ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit. Im Alter wird er zunehmend depressiv, leidet an Aphasie und stirbt schließlich in einer Nervenheilanstalt an Elektroschocks. Der Erzähler rekonstruiert seine Lebensgeschichte in Gesprächen mit Verwandten sowie mittels der Entzifferung eines nachgelassenen vielsprachigen Notizbuches. Insgesamt bleibt der Großonkel eine schillernde und rätselhafte Erscheinung. Neben den Hinweisen auf seine versteckte Homosexualität wird in der Erzählung an persönlichen Eigenschaften lediglich immer wieder seine „hochvornehme“ äußerliche Erscheinung sowie eine erstaunliche Gewandtheit in mehreren Sprachen genannt. Von der Binnenerzählerin Tante Fini erfahren wir, dass Ambros, als er mit vierzehn seinen Herkunftsort verließ, um in einem Hotel in der Westschweiz zu arbeiten, zunächst „das Französische perfekt“<sup>125</sup> erlernte. Durch spätere Anstellungen in Privathaushalten kommen Englisch und Japanisch hinzu, aus seinem Notizbüchlein erfahren wir später auch von Türkischkenntnissen. Diese Sprachen erlernte Ambros auf eine denkbar enigmatische Weise: „er besaß nämlich die besondere Fähigkeit, eine Fremdsprache ohne jedes Lehrmittel innerhalb von ein, zwei Jahren anscheinend mühelos sich anzueignen, einzig und allein durch gewisse Adjustierungen, wie er mir einmal auseinandersetzte, seiner inneren Person.“<sup>126</sup> Ambros passt sich in die Sprachen sozusagen ebenso rasch ein wie in die fremden sozialen Kontexte, in

---

125 Sebald: *Ausgewanderten*, 114.

126 Ebd.

denen er arbeitet. Während Studien zum Zusammenhang von Psyche und Spracherwerb nahelegen, dass der Erwerb einer neuen Sprache eine Umgestaltung von Identität erleichtert,<sup>127</sup> so ist es bei Ambros offenbar umgekehrt eine vorgängige Ausrichtung seines beweglichen Inneren auf die neue Umgebung, die den reibungslosen Spracherwerb ermöglicht. Was genau Ambros dabei in seinem Inneren verändert und warum ihm dies so leichtfällt, bleibt allerdings ungeklärt, mehr noch bleibt unzugänglich, was seine gesamte „innere Person“ ausgemacht haben könnte. Dies spiegelt sich vor allem in den Bemerkungen über sein tadelloses Äußeres: Den Verwandten kam Ambros im Alter immer „hohler“ vor, „als werde er bloß noch durch seine Kleider zusammengehalten.“<sup>128</sup> Es wird der Eindruck vermittelt, „daß er gar nicht existiert hat als Privatperson, daß er nur mehr aus Korrektheit bestand.“<sup>129</sup> Auch die einwandfrei beherrschten Sprachen können als Bestandteil dieser äußerlichen Korrektheit gelten, die sich um das nicht dingfest zu machende Innere herum gruppieren. Diese Spannung zwischen Beredtheit einerseits und dem nicht zur Sprache Gebrachten andererseits findet sich sowohl in Ambros' Fremdsprachenkenntnissen als auch in seiner Verwendung des Deutschen. So berichtet der Erzähler, dass ihm von seinem einzigen Treffen mit dem Großonkel bei einer Familienfeier in Süddeutschland als Kind neben der äußeren Erscheinung vor allem seine Sprechweise in Erinnerung geblieben sei:

Obzwar mir von der Kaffeetafelansprache des Onkels Adelwarth nichts mehr erinnerlich ist, entsinne ich mich doch, zutiefst beeindruckt gewesen zu sein von der Tatsache, daß er anscheinend mühelos nach der Schrift redete und Wörter und Wendungen gebrauchte, von denen ich allenfalls ahnen konnte, was sie bedeuteten.<sup>130</sup>

Wie bereits Paul Bereyter fällt auch Onkel Adelwarth dadurch auf, dass er anstelle der Mundart ein – von dem Schulbuben als fremd empfundenen – Schriftdeutsch spricht. Tante Fini zählt Ambros' Deutsch deshalb zu seinen Fremdsprachenkenntnissen:

Neben seinem sehr schönen New Yorker Englisch hat er ein elegantes Französisch und, was mich immer am meisten verwunderte, ein äußerst gediegenes, gewiss nicht auf Gopprechts zurückgehendes Deutsch gesprochen, und darüber hinaus [...] ein durchaus nicht unebenes Japanisch.<sup>131</sup>

127 Buxbaum: „Role“, 286; Amati Mehler, Simona Argentieri und Jorge Canestri: *Babel*, 191–200.

128 Sebald: *Ausgewanderten*, 129.

129 Ebd., 144.

130 Ebd., 98.

131 Ebd., 114.

Nicht die ungewöhnlichen Fremdsprachenkenntnisse verwundern Tante Fini am meisten, sondern die „gediegene“ Handhabung jenes Idioms, das eigentlich Ambros' Muttersprache sein sollte. Mit seinem Herkunftsort Gopprechts hat sein Deutsch Tante Fini zufolge nichts zu tun. Ambros spricht mit anderen Worten Deutsch wie die anderen Fremdsprachen, während seine eigentliche Muttersprache in seinen Sprachkenntnissen eine Leerstelle bildet. Figurenpsychologisch kann das in Bezug zu den spärlichen Informationen über Ambros' Kindheit gesetzt werden: Die Mutter der in unbemittelten Verhältnissen lebenden vielköpfigen Familie starb, bevor Ambros zwei war, und Tante Fini zufolge hat er „so etwas wie eine Kindheit nie gehabt“<sup>132</sup>. Die fehlende Muttersprache verweist so gesehen darauf, dass Ambros aufgrund der ökonomisch-sozialen Verhältnisse über keine grundlegende Bindung an den Herkunftsort verfügte, wie sie in der modernen bürgerlichen Heimat- und Muttersprachideologisierung postuliert wird. Hinter den späteren Spracherwerben liegt ein initialer Mangel, der ihn im Alter wieder einholt. Tante Fini zufolge lebte Ambros nach dem Ableben seines Arbeitgebers in einem ihm von diesem überschriebenen peinlich geordneten Haus. Zunächst sei er von großer Erzähllust gewesen, dann aber zunehmend verstummt:

je mehr er erzählte, desto trostloser [ist er] geworden. In der Nachweihnachtszeit des zwei- und fünfziger Jahrs verfiel er dann in eine so abgrundtiefe Depression, daß er, trotz offenbar größtem Bedürfnis, weitererzählen zu können, nichts mehr herausbrachte, keinen Satz, kein Wort, kaum einen Laut.<sup>133</sup>

Wie bereits erwähnt, folgt Ambros mit dieser depressiven Aphasie den Solomons nach, die unter dem Eindruck des Ersten und Zweiten Weltkrieges unwiderruflich von ihr befallen worden waren und schließlich starben.<sup>134</sup> Das lange erfolgreich aufrechterhaltene System von äußerer Korrektheit und Sprachgewandtheit über der verschwiegenen „inneren Person“ bricht im Alter zusammen. Figurenpsychologisch lässt sich weiter argumentieren, dass nach dem Verlust seines letzten Dienstherrn, des alten Solomon, und damit der engsten Bindung Ambros, dessen Traumatisierung durch den frühen Mangel an Bindung, den Verlust seines Freundes Cosmo und vorher der Mutter zum Durchbruch kommt. Gestützt wird dies durch Tante Finis Vermutung, Ambros könnte am Korsakow-Syndrom gelitten ha-

---

<sup>132</sup> Ebd., 112.

<sup>133</sup> Ebd., 149.

<sup>134</sup> Dass Ambros seinen jüdischen Arbeitgebern nachfolgt, ist als problematische Aneignung jüdischer Geschichte durch einen nicht-jüdischen Deutschen kritisiert worden. (Heidelberger-Leonhard, Irene. „Zwischen Aneignung und Restitution“. *W. G. Sebald. Intertextualität und Topographie*. Hg. Irene Heidelberger-Leonhard und Mireille Tabah. Berlin: Lit, 2008. 9–23, hier 13).

ben, bei dem in Konfabulation versucht wird, Erinnerungslücken zu füllen, die dadurch allerdings nur umso deutlicher zu Tage gefördert werden.<sup>135</sup> Dies und generell die Spannung von äußerer Anpassungsfähigkeit und Vielfältigkeit einerseits und innerer Leere andererseits lässt Ambros schließlich als Hysteriker erscheinen.<sup>136</sup> Nach Elisabeth Bronfen drehen sich hysterische Szenen um Mangel, Verlust und Verletzbarkeit.<sup>137</sup> Die (in der Literatur zumeist weibliche) Hysterikerin agiert „multiple Selbstentwürfe“ aus, ein „Täuschungsspiel“, bei dem „zwischen festen Identitätspositionen“ changiert und Wünsche ausgelebt werden.<sup>138</sup> Gleichzeitig aber wird die dargebotene Performance „über einer radikalen Negativität erstellt“<sup>139</sup>. Auch Ambros tadellose Erscheinung sowie seine chamäleonhafte Sprachanpassungen können demzufolge als Maskeraden gelesen werden, hinter denen sich die Botschaft von grundlegendem Mangel und Verletzbarkeit verbirgt. Als dieser schließlich doch durchbricht und das Medium von Ambros' Hauptperformance, die Sprache, zerstört, begibt er sich in die Nervenheilanstalt, um sich dort freiwillig den Erinnerungsvermögen und gesamte Persönlichkeit vernichtenden Elektroschocks zu unterziehen. „Have gone to Ithaca“<sup>140</sup> hinterlässt er Tante Fini als letzte Botschaft, wobei in diesem Namen der Nervenheilanstalt der Ort der Herkunft und der Rückkehr des mythischen Abenteurers und Weltumseglers Odysseus aufgerufen wird und so impliziert, dass auch Ambros am Ende seines Auswandererlebens an einen Herkunftsort zurückgeht, der allerdings ein negativer Ort der Verletzung und des Verlustes ist. Ambros' Vielsprachigkeit lässt sich so als hyste-

---

135 Vgl.: Solms, Mark. „Die neuro-psychoanalytische Forschung am Beispiel des Korsakow-Syndroms“. *Psychoanalyse. Neurobiologie. Trauma*. Hg. Marianne Leuzinger-Bohleber, Gerhard Roth und Anna Buchheim. Stuttgart: Schattauer, 2008. 32–42, hier 35.

136 Auch sein Freund und Dienstherr Cosmo wird in der körperlich-gestischen Nachempfindung des Kriegsgeschehens, aber auch bereits früher in den momentanen geistigen Ausfallerscheinungen als Hysteriker gezeichnet. Indem in „Ambros Adelwarth“ jüdische und homosexuelle Männer in die Nähe der Hysterie gerückt werden, lässt Sebald entsprechende historische antisemitische und homophobe Zuschreibungen anklingen. (Vgl. Gilman, Sander: *Freud, Identität und Geschlecht*. Frankfurt/Main: Fischer, 1994. 59; Rabelhofer, Bettina. *Symptom, Sexualität, Trauma: Kohärenzlinie des Ästhetischen um 1900*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2006). Zum Komplex der Homosexualität bei Sebald vgl.: Finch, Helen. *Sebald's Bachelors. Queer Resistance and the Unconforming Life*. Oxford: Routledge, 2013.

137 Bronfen, Elisabeth. *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin: Volk und Welt, 1998.

138 Ebd., 766.

139 Bronfen, Elisabeth. „Die Sprache der Hysterie: Eine hermeneutische Herausforderung“. *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Hg. Elisabeth Bronfen, Birgit Erdle und Sigrid Weigel. Köln: Böhlau, 1999. 149–172, hier 149.

140 Ebd., 150.

risches Symptom lesen, das letztlich auf einen „traumatischen Kern am Nabel aller Identitätssysteme“<sup>141</sup> verweist.

Zu berücksichtigen ist bei dieser Interpretation allerdings auch die narrative Anlage, in der Ambros' Geschichte und Person Gestalt annimmt. Sie erfolgt zunächst über die Binnenerzählerin Tante Fini, die sich damit selbst einen Reim auf den rätselhaften Onkel zu machen versucht. Wie zuverlässig ihre Erzählung ist und inwiefern in ihre Deutung von Ambros' Biografie nicht auch ihre Gefühle bezüglich ihrer eigenen Auswanderung hineinspielen,<sup>142</sup> bleibt offen. Auch für den Ich-Erzähler ist der Onkel Adelwarth zunächst Ausgangspunkt für eigene Fantasiereisen, Tagträume, in denen er sich als Kind auf den Spuren der Auswanderer aus seinem öden Alltag fort imaginiert. Adelwarth wird hier zu einem „Vorfahr“<sup>143</sup> stilisiert, mit dem sich die Sehnsucht nach Überschreitung der engen heimatlichen Grenzen verbindet. In ihm nimmt so auch das positive Bild einer mühelosen Überschreitung nationaler, sozialer und linguistischen Grenzen Gestalt an, der Entwurf einer paradigmatischen Figur, die die statische dichotomische Ordnung von „Heimat“ und „Fremde“, „Muttersprache“ und „Fremdsprachen“ durchkreuzt und dabei auch deren universale Gültigkeit in Frage stellt. Je nach Blickwinkel lässt sich in Ambros der überall beheimatete Kosmopolit wie der ausnahmslos überall Fremde erkennen.

Indem verschiedene Erzählstimmen verschiedene Perspektiven auf den Onkel werfen, korrespondiert der auf Ebene der Figur gestalteten Mehrsprachigkeit eine polyphone Stimmenanordnung auf der Erzählebene. Wie zuvor bei Ambros die verschiedenen Sprachen gruppieren sie sich jetzt um den ‚Gegenstand‘ Ambros, der darunter als eine nicht ganz zu erfassende Leerstelle erscheint. In gewisser Weise eignet dieser polyphonen Erzählweise nun ihrerseits ein hysterischer Charakter, insofern im Sprechen über den rätselhaften Ambros bei den einzelnen Figuren unübersehbar eine eigene Versehrung, ein eigener Mangel zum Vorschein kommt.<sup>144</sup> Dass neben Ambros' Erzähllust selbst auch den Erzählungen über ihn ein

---

141 Ebd., 149.

142 Dass auch für Tante Fini das Erinnern sehr emotional besetzt ist, zeigt die folgende Beschreibung: „Die Tante erzählte aus der Vergangenheit. Dabei hielt sie die linke, seit Wochen von einer schweren Neuralgie geplagte Hälfte ihres Gesichts mit der Hand bedeckt. Zwischenhinein trocknete sie sich die Tränen, die ihr, sei es vom Schmerz, sei es von der Erinnerung, in die Augen getrieben wurden (Sebald: *Ausgewanderten*, 106).

143 Ebd., 98.

144 Tante Fini erzählt unter neuralgischen Gesichtsschmerzen (ebd., 130), Onkel Kasimir an einem Ort, der für ihn „der Rand der Finsternis“ ist (ebd., 129), in Dr. Abramsky Erinnerung an Ambros mischt sich jene an die ambivalente Beziehung zu seinem Vorgesetzten sowie zu seinem Vater (ebd., 167–169). Zu erkennen ist hier Sebalds Verfahren, verschiedene Lebensläufe übereinander zu blenden, das Luisa Banki (*Poetik*, 132–152) als „Polybiographik“ umrissen hat.

konfabulatorischer Charakter eignet, wird durch den Traum des Erzählers verstärkt, den er auf seiner auf den Spuren von Ambros und Cosmo unternommenen Reise träumt. In diesem Traum befindet er sich nun selbst am Vorabend des Ersten Weltkrieges im mondänen Badeort Deauville. Er findet Ambros und Cosmo, die allerdings „stumm“ sind und sich beim Näherkommen auflösen, „nichts als den leeren Platz“ hinterlassend.<sup>145</sup> Überdies sind die Träume „erfüllt von einem beständigen Gemurmel, das seinen Ursprung hatte in den Gerüchten, welche über Cosmo und Ambros kursieren.“<sup>146</sup> Mit anderen Worten dient der in „Ambros Adelwarth“ der Rekonstruktion seiner Lebensgeschichte folgende Traum dazu, ebendieses Unternehmen als ein letztlich unzuverlässiges zu reflektieren, bei dem das Sprechen über den Gegenstand vor allem selbstreferentiell auf sich selbst zurückverweist („Gemurmel“ ist), während das Objekt unverändert stumm bleibt. Insofern können auch die in dieser Erzählung, aber auch in den *Ausgewanderten* überhaupt verbreiteten Hinweise auf die verschiedenen Sprachen und Stimmen sowie Ambros' Reden „nach der Schrift“ als selbstreflexive Anzeige der sprachlich-literarischen ‚Gemachtheit‘ dieser Lebenserzählungen gelesen werden.<sup>147</sup>

Diese kritische Metareflexion des Schreib- und Erinnerungsprozesses wird in der die dritte Erzählung der *Ausgewanderten* abschließenden Präsentation des Agendabüchleins von Ambros weitergeführt, gleichzeitig aber auch auf den Entwurf einer plötzlichen Lesbarkeit hin überschritten. Der Taschenkalender von 1913, mit dem ein Dokument vorzuliegen scheint, in dem Ambros nun selbst über seine Reisen mit Cosmo schreibt, ist seinerseits eine Erfindung des Autors: Beim abgebildeten Agendabüchlein handelt es sich um ein von Sebald selbst verfertigtes Dokument, zu dem er einen Taschenkalender von 1927 nutzte, in den er den Text, der längere Passagen aus Chateaubriands *Itinéraire de Paris à Jérusalem* wiedergibt, eintrug.<sup>148</sup> Das Agendabüchlein bringt so die unklaren Überlagerungen zwischen Autor, Erzähler und Figur Ambros, das identitäre Verwirrspiel zwischen ihnen, pointiert zur Darstellung.

145 Sebald: *Ausgewanderten*, 181.

146 Ebd., 183.

147 Zur Indikation der schriftlichen ‚Gemachtheit‘ der Erzählungen in den *Ausgewanderten* vgl.: Zwart, Jane. „The Faithful Trace of Misgiving in W. G. Sebald's *The Emigrants*“. *Critique* 47.3 (2006): 243–260.

148 Vgl.: Bülow, Ulrich von, und Heike Gfrereis. „Nachlass“. *Sebald-Handbuch*, 73–77, hier 74. Auf Sebalds Verfahren der Bilddokumentation bzw. Fiktion der Bilddokumentation kann hier nicht eingegangen werden. Für eine diesbezügliche Diskussion des Agendabüchleins vgl.: Hünsche, Christina. *Textereignisse und Schlachtenbilder. Eine sebaldsche Poetik des Ereignisses*. Bielefeld: Aisthesis, 2012. 78–85.



Auch in der Diegesis stellt das Büchlein den Höhepunkt der Thematisierung verschiedener Sprachen und ihres materiellen Charakters im Dienste einer kritischen Metareflexion des Lese-, Erinnerungs- und Schreibprozesses dar, indem hier die Spannung von Vielsprachigkeit und Stummheit sowie die Hoffnung auf ein plötzlich vollkommenes Verstehen von Fremdsprachen aufgegriffen wird. Das Agendabüchlein verspricht zunächst, an die Stelle der Stummheit des Toten buchstäblich ‚viel Sprache‘ zu setzen, sind doch die Aufzeichnungen darin sowohl dicht gedrängt als auch mehrsprachig verfasst. Dieses Versprechen aber wird durch die Materialität der Aufzeichnungen selbst durchkreuzt; die Winzigkeit der Schrift und die Sprachwechsel stellen den Erzähler vor eine äußerst mühevollen und faktisch unmögliche Entzifferungs- und Übersetzungsaufgabe: „Die Entzifferung der winzigen, nicht selten zwischen mehreren Sprachen wechselnden Schrift hat nicht wenig Mühe bereitet und wäre wahrscheinlich nie von mit zuwege gebracht worden, hätten sich nicht die [...] Zeilen sozusagen von selber aufgetan.“<sup>149</sup>

In dieser plötzlichen Offenbarung einer verworrenen Schrift scheint in „Ambros Adelwarth“ eine geradezu pfingstliche Szene des Verstehens auf. Der Erzähler setzt sich über die mühsame, wenig gewinnträchtige Abarbeit am materiellen Träger der Schrift hinweg, damit sich Bedeutung herstellen lässt. Er erliegt damit, wie Luisa Banki gezeigt hat, einer dem Lesen eingelegten Gefahr des Fabulierens und gibt sich – wie bereits zuvor in seinem Traum – „einer vom Material absehenden, imaginären Annäherung an die Vergangenheit hin.“<sup>150</sup> Gleichzeitig weist Banki darauf hin, dass bei Sebald ein an Benjamin geschulter Begriff der Lesbarkeit zu finden ist, bei dem dem profanen Lesen in Gestalt der Entzifferung materieller Zeichen ein magisches zur Seite tritt, das am semiotischen Träger aufblitzende Ähnlichkeitsbeziehungen zu erkennen vermag.<sup>151</sup> Dabei aber wird bei Benjamin – das unterscheidet das Modell vom pfingstlichen Verstehen als endgültige Überwindung der sprachlichen Materialität Babels – der materielle Träger der Schrift *nicht* suspendiert. Vielmehr ist, wie es in der „Lehre vom Ähnlichen“ heißt, „der buchstäbliche Text der Schrift der Fundus, in dem einzig und allein sich das Vexierbild formen kann. So ist der Sinnzusammenhang, der in den Lauten des Satzes steckt, der Fundus, aus dem erst blitzartig Ähnliches mit einem Nu aus einem Klang zum Vorschein kommen kann.“<sup>152</sup> Das Lektüreerlebnis des Erzählers, in dem sich die dichte Schrift plötzlich auftut, kann als ein solcher Moment begriffen werden, in dem – um es in der berühmten Formel Benjamins zu sagen – ‚nie Ge-

---

<sup>149</sup> Sebald: *Ausgewanderten*, 188.

<sup>150</sup> Banki: *Poetik*, 24.

<sup>151</sup> Ebd., 21–37.

<sup>152</sup> Benjamin, Walter: „Lehre vom Ähnlichen“, 208–209.

schriebenes gelesen‘ wird.<sup>153</sup> Die Erzählung selbst aber endet nicht mit diesem blitzhaften Lektüreerlebnis. Vielmehr wird dessen Ergebnis seinerseits wieder verschriftlicht. Auf inhaltlicher Ebene wird in der Transkription des in der Diegesis von Ambros verfassten Kalenders dessen Reise mit Cosmo von Venedig über Griechenland und Konstantinopel nach Jerusalem nacherzählt. In seiner schriftlichen Verfassung gleicht der manifeste Text dem nicht zugänglichen ‚Original‘, insofern das abgebildete Faksimile eine so gut wie nicht entzifferbare dichte Schrift zeigt und eine im Vergleich zu den restlichen Erzähltexten in den *Ausgewanderten* hohe textinterne Mehrsprachigkeit aufweist.<sup>154</sup> Für den Leser kann das plötzliche Erlebnis der Lesbarkeit mithin nur in einen Text übersetzt werden, in dem in Gestalt der fremden Wörter, aber auch der Szenen unverständlichen Sprechens<sup>155</sup> erneut auf dessen materielle schriftliche Verfasstheit verwiesen wird und so wiederum Lektüre- und Übersetzungsleistungen eingefordert werden. Wie paradigmatisch am verdichteten Anfang des Textes nachzuvollziehen ist („Palace H. 3 p.m. Signora M. Abends Teatro S. Martino, Corso V. Em. *I tre Emisferi*.“), nutzt Sebald die Sprachmischung, um Schrift als Fundus eines zu formenden Vexierbildes im Benjaminischen Sinne zu gestalten. Im Theorieteil dieser Studie wurde argumentiert, dass in Benjamins sprachtheoretischen Aufsätzen die Anordnung von verschiedensprachigen Wörtern als eine Art Schulung des mimetischen Vermögens vorgeschlagen wird. Ebendies findet sich hier bei Sebald wieder, wo gerade angesichts eines bis zur Unleserlichkeit verdichteten mehrsprachigen Textes ein Akt ‚magischen Lesens‘ inszeniert wird.

### Die fremde Sprache als Hoffnung

Das Motiv einer plötzlich zugänglich werdenden fremden Sprache findet sich neben seiner narrativ ausgearbeiteten Form in „Ambros Adelwarth“ auch in „Dr. Henry Selwyn“ und „Paul Bereyter“. Dr. Henry Selwyn erlernt nach seiner Übersiedlung

---

153 Ebd.

154 Vgl. u. a.: „Die Inseln der Lagune wie Schatten. Mal du pays. Le navigateur écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne“ (Sebald: *Ausgewanderten*, 188); Der österreichische Kapitän betet „[a]uf italienisch, seltsamerweise, für die armen verschollenen Seeleute sepolti in questo sacro mare.“ (Ebd., 189). Die Stellen weisen eine Verstärkung von Selbstreferentialität und Poetizität auf, wie sie insgesamt für die mehrsprachigen Einschüben in den *Ausgewanderten* charakteristisch sind.

155 Vgl.: „Ich richtete auf türkisch das Wort an ihn, er jedoch sah uns wortlos nur an.“ (Ebd., 200); „Viele Träume mit fremden Stimmen und Rufen.“ (Ebd., 203); „[er] redete in einem fort in einer von ihm wahrscheinlich für Deutsch oder Englisch gehaltenen, in Wirklichkeit aber von ihm selber erfundenen und mir jedenfalls gänzlich unverständlichen Sprache.“ (Ebd., 206).

nach England „wie im Traum“ das Englische: „Ich besuchte eine Grundschule in Whitechapel und lernte dort wie im Traum, sozusagen über Nacht, das Englische, weil ich meiner wunderschönen jungen Lehrerin, Lisa Owen, vor Liebe jedes Wort von den Lippen ablas“<sup>156</sup>. Der Zweitspracherwerb wird so als beinahe unbewusster Prozess erfahren, analog zum Mutterspracherwerb gekoppelt an einen weiblichen Körper, der allerdings außerhalb der Familie steht.

Eine zweite Szene kindlichen Zweitspracherwerbs findet sich in „Paul Bereyter“. Der Erzähler erinnert sich an eine erste Unterweisung in Französisch:

Er begann einfach mit der Feststellung, daß er einmal in Frankreich gelebt habe, daß man dort Französisch rede, daß er wisse, wie das ginge, und wir es ihm, wenn wir wollten, leicht nachmachen könnten. An einem Maivormittag sind wir dann draußen im Schulhof gesessen, wo uns in der frischen Helligkeit sogleich einleuchtete, was *un beau jour* bedeute und daß ein blühender Kastanienbaum genausogut *un chataignier en fleurs* heißen konnte.<sup>157</sup>

Neben dem kindlichen Spracherwerb ruft diese Episode andere Kontexte auf: Den Topos des Französischen als traditionelle Sprache der *clarté*, die ähnlich der morgendlichen Helligkeit von sich aus einleuchtet, und in der Verbindung von Baum und Sprache intertextuelle Bezüge zu sprachtheoretischen Texten: Da ist der Baum als Ferdinand de Saussures Hauptbeispiel in der Erläuterung zur Struktur des Zeichens.<sup>158</sup> Dass der Kastanienbaum „genausogut *un chataignier*“ heißen kann, entspricht Saussures Einsicht in die Arbitrarität der Zeichen, die, beiläufig vermerkt, auch Hugo Ball am Beispiel des Baumes reflektiert.<sup>159</sup> Dass allerdings im Angesicht des Baumes selbst dessen Name unmittelbar einleuchtet, stellt diese Arbitrarität wieder in Frage und verweist vielmehr auf eine Sprachphilosophie, die Ähnlichkeiten von Zeichen und Bezeichnetem nachforscht. Von Sebalds *chataignier* führt deshalb wiederum eine Spur zu den sprachphilosophischen Schriften Walter Benjamins und namentlich zu dem kurzen Denkbild mit dem Titel „Der Baum und die Sprache“. Benjamin setzt hier seine These über die einstigen, immer noch in Rudimenten vorhandenen Ähnlichkeiten von Name und Ding im Angesicht eines Baumes ins Bild:

Ich stieg eine Böschung hinan und legte mich unter einen Baum. [...] während ich ins Laubwerk sah und seiner Bewegung folgte, [wurde] mit einmal in mir die Sprache dergestalt von ihm

<sup>156</sup> Ebd., 32.

<sup>157</sup> Ebd., 57.

<sup>158</sup> Saussure: *CLG*, 104.

<sup>159</sup> „Warum kann der Baum nicht Pluplusch heißen“ (Ball: „Eroöffnungs-Manifest“).

ergriffen [...], daß sie augenblicklich die uralte Vermählung mit dem Baum in meinem Beisein noch einmal vollzog.<sup>160</sup>

Auch Sebalds *chataignier* – Episode gestaltet blitzhaft einen Moment, in dem die Sprache von dem gesehenen Ding „ergriffen“ wird, der Baum und sein Name natürlich verbunden erscheinen, die Differenz zwischen Bezeichnung und Ding ebenso wie jene zwischen den Sprachen aufgehoben zu sein scheint. In der Randepisode blitzt mithin im Erwerb einer weiteren Sprache die eine (paradiesische) Sprache auf, die in Benjamins Theorie eine „vollkommen erkennende gewesen sein“<sup>161</sup> muss.

Jan Ceuppens hat darauf verwiesen, dass die Vielsprachigkeit in den *Ausgewanderten* spiegelbildlich zur Sprachlosigkeit als babelsche Konstellation zu lesen ist und auch die vielen Sprachen letztlich auf eine ursprüngliche Zerbrochenheit und Leere verweisen.<sup>162</sup> Dem ist nicht grundsätzlich zu widersprechen und bei *Austerlitz* wird noch zu zeigen sein, dass die vielen Sprachen exakt in dieser babelschen Konstellation zu lesen sind. Bei den *Ausgewanderten* hingegen möchte ich hervorheben, dass in der Vielsprachigkeit oder vielleicht mehr noch im Sprechen einer fremden Sprache auch ein Hoffnungsmoment gestaltet ist. Dass Dr. Henry Selwyn von seiner Lehrerin „über Nacht“<sup>163</sup> Englisch lernte, den von Paul Bereyter unterrichteten Schulkindern im schweigenden Nachkriegsdeutschland plötzlich das Französische „einleuchtete“<sup>164</sup>, Onkel Adelwarth nach seiner von Verlust und Mangel geprägten Kindheit das Französische perfekt „in sich aufgenommen“<sup>165</sup> und Max Aurach aus einer suizidalen Krise von einer Figur gerettet wird, die ihn in einem „unidentifizierbaren Englisch“<sup>166</sup> anspricht, sind *keine* pfingstlichen Szenen, in denen die Katastrophe von Babel vollständig überwunden würde. Wohl aber blitzt ihn ihnen die Hoffnung auf eine solche Überwindung auf. In den dargestellten Lebensläufen vermögen die Protagonisten letztlich ihrer Sprachlosigkeit und ihrer traumatischen Geschichte nicht zu entkommen. In ihrer nachträglichen Rekonstruktion durch den Erzähler aber muss die Gestaltung der Fremdsprachigkeit als

160 Benjamin, Walter. „Der Baum und die Sprache. Kurze Schatten (II)“. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. IV/1, hg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, 425.

161 Benjamin, Walter. „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. II/1, hg. v. Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. 140–157, hier 152).

162 Ceuppens: „Transcripts“, 259.

163 Sebald: *Ausgewanderten*, 32.

164 Ebd., 57.

165 Ebd., 114.

166 Ebd., 259.

ein schwaches Hoffnungsmoment im Sinne Benjamins – bzw. im Sinne von Adornos Fremdworttotenköpfen als hoffnungslose Hoffnungsträger – gelesen werden. Dann steht im Vordergrund, dass für die Figuren, auch wenn sie als Gescheiterte gezeichnet werden, in der Aneignung der fremden Sprachen, die gleichzeitig immer außerhalb des Herkunftslandes und außerhalb der Familie erfolgt, sich zeitweise Möglichkeiten der Verständigung und des – bei Aurach ganz konkret – Weiterlebens eröffneten. Auf Ebene der Erzählung gilt, dass die Geschichten überhaupt nur über den Sprachwechsel erzählbar wurden, indem der Erzähler ihnen an anderen Orten und mittels anderer Sprachen nachspürt und sie anschließend ins Deutsche zurückübersetzt.

## 6.4 Austerlitz: Mehrsprachigkeit und Aphasie als Mittel der Sprachkritik nach Auschwitz

In Sebalds letztem zu Lebzeiten veröffentlichtem Werk *Austerlitz* (2001) gehören Sprachverlust und Mehrsprachigkeit zu den zentralen Motiven. Sie werden im Rahmen der Figurenpsychologie des Protagonisten Jacques Austerlitz, aber auch mit Bezug auf poetologische Überlegungen zum Schreiben nach und über Auschwitz gestaltet.<sup>167</sup> Die gesamte narrative Anlage des Romans wird zudem in der Anlage einer Glottadiegesis (Stockhammer) präsentiert, als deutsche Übersetzung der französisch und englisch geführten Gespräche zwischen dem Erzähler und Austerlitz, sowie dessen zusätzlich mit Tschechisch und Walisisch verbundenen Erinnerungen. Wie in der Gesamtanlage des Buches überhaupt, werden dabei Ansätze aus den *Ausgewanderten* wieder aufgegriffen.<sup>168</sup> Für den Komplex der Sprach- und Übersetzungsthematik gilt, dass sie in *Austerlitz* im Vergleich zu den früheren Texten systematisch durchgeformt wurde. Im Folgenden stehen die Mehrsprachigkeit des Protagonisten und die Funktion einzelner anderssprachiger Einfügung im Zentrum. Insgesamt wird zu zeigen sein, dass die vielen Sprachen in *Austerlitz* ausnahmslos als mangelhaft, versehrt und fremd gekennzeichnet sind und eine eigentliche ‚Muttersprache‘ absent bleibt. Die Mehrsprachigkeit verweist hier in einer babelschen Konstellation auf die katastrophische Zerstörung von Lebens- und Sinnzusammenhängen, in die der Protagonist, der als Kind dem Holocaust nur knapp entkam, hineingeriet.<sup>169</sup> Der Roman erzählt seine Geschichte als die einer – auch in ihrer Erzählung – nicht heilbaren Traumatisierung, die sich in den wie-

<sup>167</sup> Vgl.: Wolff, Lynn L. „Austerlitz“. *Sebald-Handbuch*, 48–58, hier 51.

<sup>168</sup> Vgl.: Schütte, Uwe. *W. G. Sebald. Einführung in Leben und Werk*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2011. 180.

<sup>169</sup> Vgl. Dubow und Steadman-Jones: „Mapping“.

derholten Zusammenbrüchen des Protagonisten, begleitet von Aphasie und Echolalie manifestiert. Sebald schildert auf der Figurenebene die psychologischen Folgen der frühkindlichen Traumatisierung seines Protagonisten,<sup>170</sup> gleichzeitig ist das Erzählen darüber selbst als von der traumatischen Struktur des Erzählten angegriffenes gestaltet.<sup>171</sup> Auch Sprachverlust, -kritik und Mehrsprachigkeit werden im Roman in dieser doppelten Weise verhandelt. Einerseits werden sie als Symptome von Austerlitz' Verlusterfahrung gestaltet, andererseits in deren Nacherzählung eingelassen, wodurch sie mit einer metareflexiven Ebene zur Möglichkeit der Darstellung von Erinnerungsprozessen über Leerstellen und Zerstörungen sowie über Orts- und Sprachwechsel hinweg verbunden werden. Besonders evident wird diese Verknüpfung zunächst in den Szenen des Sprachverlustes und der Sprachkritik, die mit Austerlitz' Zusammenbrüchen einhergehen. In seinem lebensgeschichtlich gesehen ersten Zusammenbruch in Paris, von dem im Roman als letzter berichtet wird, redet Austerlitz „in diversen Sprachen zusammenhanglose Dinge“<sup>172</sup>. Im lebensgeschichtlich gesehen jüngsten nach der Rückkehr aus Prag „trocknete die Zunge und der Gaumen mir aus“<sup>173</sup>. Verwendet werden hier biblische Anspielungen auf die Katastrophe von Babel und ihre (im Falle Austerlitz nicht gelingende) Überwindung im Pfingstwunder sowie auf den Psalm 137, wo das Kleben der Zunge am Gaumen als Strafe für das Vergessen des Herkunftsortes (Jerusalem) beschworen wird. Ausführlich gestaltet wird die Sprachthematik in dem im Roman bereits im ersten Drittel geschilderten Zusammenbruch in London im mittleren Lebensalter. Hier wird teilweise wörtlich aus den kanonischen sprachkritischen Texten Hugo von Hofmannsthal und Ludwig Wittgensteins zitiert.<sup>174</sup> Im Anschluss an den *Chandos*-Brief wird das Schrumpfen der „unendlichen Möglichkeiten der Sprache“<sup>175</sup> beschrieben und der Zerfall der Sätze in Worte, Buchstaben, schließlich in „zerbrochene Zeichen und diese in eine bleigraue, da und dort silbrig glänzende Spur“<sup>176</sup>. Wie Espen Ingebrigtsen argumentiert hat, nutzt Sebald die kanonischen Bezüge aber gerade auch, um Austerlitz' Sprachkrise davon abzusetzen: Anders als bei Lord Chandos resultiert sie nicht aus der Beschäftigung mit der literarischen

170 Vgl.: Jodocy, Anne. „Atemnot, Herzklopfen, Ohnmacht. Traumabedingte Psychosomatik in W. G. Sebalds Austerlitz“. *Körpergedächtnis. Erkundungen einer kulturanthropologischen Denkfigur*. Hg. Andrea Bartl und Sandra Potsch. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2014. 227–255.

171 Vgl.: Kasper: *Raum*; Osborne, Dora. „Blind Spots. Viewing Trauma in W. G. Sebald's Austerlitz“. *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 43.4 (2007): 517–533.

172 Sebald, W. G. *Austerlitz*. München: Hanser, 2001. 380.

173 Ebd., 327.

174 Vgl.: Ingebrigtsen: *Bisse*, 97–106, 147–156.

175 Sebald: *Austerlitz*, 177.

176 Ebd., 180.

Tradition, sondern der katastrophalen Geschichte und eröffnet keine ästhetische Innovationskraft. Stattdessen manifestiert sich in ihr die unbewältigbare Vergangenheit, und sie ist lediglich Vorbotin einer noch umfassenderen suizidalen Krise.<sup>177</sup> Beim Hofmannsthal-Bezug in *Austerlitz* handelt es sich mithin um eine „Transformation des Prätexts [...] im Dienst einer negativen Geschichtsdeutung“<sup>178</sup>. Zwar kann der Sprachzerfall wie bei Chandos wort- und bildreich erzählt und damit in gewissem Sinne narrativ auch überwunden werden, aber „in Sebalds Version [wird] die optimistische Reflexion über das Potential der Literatur in eine schmerzhaft Erinnerung umgeprägt“<sup>179</sup>. Auch die losen Wittgenstein-Bezüge sind als „produktive intertextuelle Transformationen“<sup>180</sup> zu sehen. So wird Wittgensteins Stadtmetapher von der Beschreibung von Sprachentwicklung als flexibler Prozess umgewendet auf die Erfahrung der Desorientierung. Auch dabei „überschattet das latente Trauma des Protagonisten die ursprüngliche Bedeutung des Prätextes.“<sup>181</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Sebald mit der Verwendung intertextueller Bezüge zu Hofmannsthal und Wittgenstein seinen Roman in die kanonische Tradition der Sprachkritik und der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen sprachlicher Erfassung von Wirklichkeit stellt, die Thematik aber gleichzeitig explizit nach Auschwitz und aus der Erfahrung des Zivilisationsbruchs heraus liest oder vielmehr umschreibt. Damit schlägt Sebald programmatisch einen Bogen von der Sprachkritik zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in der die Suche nach einer neuen Sprache, nach neuen literarischen Ausdrucksformen positiv gestaltet wird, zur Diskussion eines Schreibens nach Auschwitz, wie sie mit Theodor W. Adornos berühmtem Diktum „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“<sup>182</sup> verbunden ist. Hier ist nun einerseits ein umfassender Bezug für Sebalds Poetik überhaupt benannt,<sup>183</sup> der aber gleichzeitig auch für die konkrete babelsche Textur von *Austerlitz* als Teil einer stilistischen Ausgestaltung der „post-katastrophischen Poetik“ (Banki) Sebalds herbeigezogen werden muss.

Wie bei Hofmannsthal wird auch in *Austerlitz* die Beschreibung des Verstummens und des Sprachverlusts angesichts der katastrophischen Geschichte literarisch durchaus produktiv. Es ist allerdings gerade keine ‚neue Sprache‘ im Sinne

---

177 Ingebrigtsen: *Bisse*, 104–106.

178 Ebd., 106.

179 Ebd., 106.

180 Ebd., 157.

181 Ebd., 153.

182 Adorno: „Kulturkritik und Gesellschaft“, 30.

183 Zu Sebalds Auseinandersetzung mit der Kritischen Theorie vgl.: Hutchinson, Ben. *W. G. Sebald – Die dialektische Imagination*. Berlin: De Gruyter, 2009. Zur Auseinandersetzung mit der Frage nach einer Erneuerung der Erzählform in der Nachkriegsliteratur: Banki: *Poetik*, 105–132.



der sprachexperimentellen Aufbrüche der frühen Avantgarde, die Sebald für seine Erzählung anstrebt. Wohl aber die Gestaltung von Sprache, die das Signum ihrer Zerbrechung im Rückgriff auf den Topos der Babelschen Sprachverwirrung mit-schreibt.

Ein Bezug auf avantgardistische Sprachexperimente und die Frage, inwiefern sich an sie in einer „post-katastrophischen Poetik“ (Banki) anknüpfen lässt, findet sich zu Beginn des Buches. Sebald zitiert bei der Beschreibung der Besichtigung der Festung Breendonk aus den Erinnerungen Jean Améry und Claude Simons an die in den NS-Lagern erlittene Folter. Améry, der in Breendonk der Tortur unterworfen wurde, benennt auch die Spätfolgen der Folter, die darin bestehen, dass sich der Gefolterte nie wieder ganz der Welt und dem Leben zugehörig fühlen kann. Wie Elisabeth Weber herausgearbeitet hat, ist damit auch eine irreparable Beschädigung der Sprache verbunden: Wer die Folter überlebt, muss seinen Körper buchstäblich wieder zusammensetzen und dabei auch neu zur Sprache finden.<sup>184</sup> Um eben diesen Vorgang geht es Sebald in seiner Wiedergabe der Episode von Gastone Novelli aus Claude Simons *Le Jardin des Plantes*.<sup>185</sup> Nach seiner Befreiung aus Dachau, so Simon laut Sebald, habe Novelli den Anblick „eines jeden sogenannten zivilisierten Wesens“<sup>186</sup> nicht mehr ertragen. Er sei deshalb nach Südamerika gezogen und habe dort bei einem Stamm „in der grünen Wildnis“<sup>187</sup> gelebt und deren Sprache dokumentiert. Diese habe vor allem aus Variationen des Lautes A bestanden, was Novelli später in seinen Bildern zur Gestaltung immer wiederkehrender As inspiriert habe. Wie Ruth Vogel-Klein gezeigt hat, handelt es sich bei dieser Zuspitzung auf das A um eine von Sebald vorgenommene Verkürzung der Novelli-Geschichte.<sup>188</sup> Die AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAs, die Sebald aus Simon über drei Zeilen zitiert, werden zum „lang anhaltende[n] Schrei.“<sup>189</sup> Antje Tennstedt hat argumentiert, dass damit am Ende der Beschreibungen der Folter die gewaltsame Reduktion von Sprache zum Schrei dargestellt wird und gleichzeitig der drohende Sprachverlust des Erzählers angesichts der Aufgabe, die Orte der NS-Verbrechen zu schildern.<sup>190</sup> Sebald verbindet dabei die avantgardistische A-Reihung mit ihrem

---

184 Weber, Elisabeth. *Kill Boxes. Facing the Legacy of US-sponsored Torture, Indefinite Detention, and Drone Warfare*. o.O.: punctum books, 2017. 49–76.

185 Sebald verwischt dabei die Grenzen zwischen fiktionalen und historischen Persönlichkeiten, indem der bei Simon fiktionale Charakter von Novelli als realer erscheint. (Vgl.: Vogel-Klein: „Intertexte“, 76).

186 Sebald: *Austerlitz*, 39.

187 Ebd.

188 Vgl. Vogel-Klein: „Intertexte“, 77.

189 Sebald: *Austerlitz*, 40.

190 Tennstedt, Antje. *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W. G. Sebald*. Freiburg/Breisgau: Rombach, 2007. 182.

Verweis auf die bedeutungslose Materialität des Buchstabens<sup>191</sup> mit der Episode von Novellis Dokumentation einer fremden Sprache und verortet sein Erzählen, indem er ihm diese Referenzen einschreibt, an der Grenze der verständlichen Sprache wie der Sprache überhaupt. Das A, im Grimmschen Wörterbuch „der edelste, ursprünglichste aller laute [...], den das kind zuerst und am leichtesten hervorbringen lernt“<sup>192</sup>, wird nach Auschwitz zum Anfang einer neuen Sprachfindung, eines neuen Schreibens, das sich allerdings angesichts der historischen Gewalterfahrung immer an der Grenze zur Aphasie situiert.

In diesem Sinne ist auch die Konstellation von Mehrsprachigkeit und Sprachlosigkeit in *Austerlitz* sowohl stilistisch als auch auf Ebene der Diegesis gestaltet. Austerlitz' einzelne Lebensstationen sind, wie im Folgenden nachzuzeichnen sein wird, mit bestimmten Sprachen verbunden, die wiederum je nach Erinnerung an die einzelnen Orte stark affektiv besetzt sind. Sebald gestaltet die Sprachkenntnisse seines Protagonisten so, dass auch darin, wie in seinen anderen Gesten und Verhaltensweisen, Spuren seiner Traumatisierung lesbar werden. Die Konstruktion von Austerlitz' Sprachbiografie korrespondiert stellenweise mit den referierten psychoanalytischen Ansätzen zum Verhältnis von Mehrsprachigkeit, Erinnerung und Trauma. Gleichzeitig geht es Sebald aber weniger darum, die Frage der Identität von Austerlitz zu klären, vielmehr liegt der gestalterische Wert der Mehrsprachigkeit für den Autor „in its ability to figure the break in psychic structure and describe a condition that might properly be called exilic.“<sup>193</sup> In diesem Sinne wird der Verweis auf die Sprache gleich zu Beginn des Buches genutzt, um Austerlitz sowohl als Figur von schwer identifizierbarer nationaler Zugehörigkeit einzuführen als auch als einen Charakter mit verborgenen Unsicherheiten:

Da es mit Austerlitz so gut wie unmöglich war, von sich selber [...] zu reden, und da also keiner vom anderen wußte, woher er stammte, hatten wir uns seit unserem ersten Antwerpener Gespräch stets nur der französischen Sprache bedient, ich mit schandbarer Unbeholfenheit, Austerlitz hingegen auf eine so formvollendete Weise, daß ich ihn lang für einen Franzosen hielt. Es berührte mich damals sehr seltsam, als wir in das für mich praktikablere Englisch überwechselten, daß nun an ihm eine mir bis dahin ganz verborgen gebliebene Unsicherheit zum Vorschein kam, die sich in einem leichten Sprachfehler äußerte und in gelegentlichen

191 Vgl.: Banki: *Poetik*, 223.

192 Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch*. Der digitale Grimm Version 05–04. <https://dwb.uni-trier.de/de/>. (27. August 2021).

193 Dubow und Steadman-Jones: „Mapping“, 19. Diesen Aspekt vernachlässigt der rein figurenpsychologisch angelegte, verkürzt auf Austerlitz' Wiederfindung von „Identität“ und „Muttersprache“ ausgelegte Beitrag von Obermann, Eva-Maria. „Wo ist meine Sprache? Eine Untersuchung zur Bedeutung von Sprache und Muttersprache in W. G. Sebalds Roman ‚Austerlitz‘“. *Exil* 1 (2016): 30–48.

Stotteranfällen, bei denen er das abgewetzte Brillenfutteral, das er stets in seiner linken Hand hielt, so fest umklammerte, daß man das Weiße sehen konnte unter der Haut seiner Knöchel.<sup>194</sup>

## Englisch

Das Stocken im Englischen, von dem aus biografischen Gründen anzunehmen gewesen wäre, dass Austerlitz es fließend spricht, lässt sich im Laufe der Erzählung darauf zurückführen, dass er es in dem trostlosen Haushalt seiner Pflegeeltern in Wales erlernte. Es ist aufs Engste verbunden mit seiner Exilierung, mit der Auslöschung seiner Identität durch einen neuen Namen und eine neue Sprache, dem als qualvoll beschriebenen langsamen Vergessen seiner Eltern und der Muttersprache ebenso wie der düsteren und schweigsamen Atmosphäre in dem britischen Predigerhaus. Im Sprachfehler wird somit im Englischen daran erinnert, dass dessen Erwerb unmittelbar mit Austerlitz' Verlust sowie der Erfahrung der Fremdheit verbunden ist. Gleichzeitig ist es in dieser Gezeichnetheit wohl gerade deshalb das Medium, in dem Austerlitz dem Erzähler seine Lebensgeschichte mitteilt.

## Französisch

Anders als das Englische (und, wie wir noch sehen werden, Tschechische und Walisische) scheint das Französische von Austerlitz' Geschichte der traumatischen Exilierung untangiert. Linguistisch gesehen ist es eine der beiden simultan erworbenen Erstsprachen des Protagonisten und bleibt ihm, anders als das Tschechische, als solche erhalten. Umso bemerkenswerter ist, dass Sebald in seiner narrativen Konstruktion das Französische als eine Art Alternative zur Muttersprache präsentiert: Es ist gezielt von allen Bindungen zu Familie, Herkunfts- oder Lebensort des Protagonisten gelöst, die die Erstsprache in der Regel charakterisieren. Austerlitz erlernt seine über den Verlust seines Herkunftskontexts hinüber gerettete Erstsprache fern eines frankophonen Landes von Věra, einer Figur, die weder seine Mutter noch selbst eine Muttersprachlerin ist. Mit dem Verweis auf Věras Romanistikstudium und die französischen Klassiker in ihrem Bücherregal wird diese Sprache zudem explizit als Literatur- und Kultursprache gekennzeichnet. Auf den ersten Blick wäre so anzunehmen, dass das Französische – auch vor dem Hintergrund seiner Geschichte als *die* europäisch-kosmopolitische Kultursprache überhaupt – für Austerlitz eine Art ‚portativen Vaterlandes‘, eine Sprache

---

194 Sebald: *Austerlitz*, 46.

des Überlebens darstellen könnte.<sup>195</sup> Die als einzige auf Französisch wiedergegebene Bemerkung Vėras, Austerlitz habe bei seinem Abschied einen Rucksack getragen, „un petit sac à dos avec quelques viatiques“<sup>196</sup>, unterstreicht den Zusammenhang zwischen dem Rucksack als „leitmotivisches Ersatzobjekt für Jacques Austerlitz‘ verlorene Kindheit“<sup>197</sup> und seinen Französischkenntnissen. Gleichzeitig wird dabei auch schon impliziert, dass das Französische ihm nicht über die traumatische Verlusterfahrung hinweghelfen konnte. Zwar mag das Idiom einmal das Versprechen der kosmopolitischen Verständigung getragen haben und aus eben diesem Grunde Austerlitz auch beigebracht worden sein. Anders als die konkreten Sprachkenntnisse aber konnte ebendieser kulturelle Mehrwert des Französischen nicht über den Zivilisationsbruch von Holocaust und Zweitem Weltkrieg hinübergerettet werden: Im englischen Exil helfen dem Kind die Sprachkenntnisse nicht (hier geht es Austerlitz ähnlich wie anderen Emigranten, die in dieser Zeit in erster Linie über französische Fremdsprachenkenntnisse verfügen, die in den angelsächsischen Ländern weitgehend nutzlos sind). Auch in den Pariser Jahre und der Freundschaft mit Marie de Verneuil kann Austerlitz die fundamentalen Fremdheitsgefühle nicht überwinden, vielmehr erleidet er hier seinen ersten Zusammenbruch und die damit einhergehende Aphasie. Ob der Vater über Frankreich entkommen ist, ist mehr als unsicher, und in der Bibliothèque Nationale stagniert Austerlitz‘ diesbezügliche Recherche. *Last but not least* taugt das von Austerlitz in Erinnerung an seinen kultivierten kosmopolitischen Herkunftskontext so formvollendet bewahrte Idiom nicht einmal zur Übermittlung seiner Lebensgeschichte an den Erzähler.

Mit anderen Worten ist auch das Französische, obwohl es für Austerlitz eine ungebrochene Erstsprache darstellt, nur eine der vielen Sprachen, die in *Austerlitz* in einer Allusion an Babel als Symptome der Zerstörung zu lesen sind. Die Sprachvervielfältigung ist so ein Resultat des Verlustes, den sie wohl immer wieder zu fassen versucht, der aber letztlich nicht ausformuliert und bewältigt werden kann.

## Walisisch

Nach seiner Exilierung erlernt Austerlitz neben dem Englischen auch das Walisische. Dieses allerdings ist weniger mit dem Predigerhaushalt und der englischen

<sup>195</sup> Vgl.: Dubow und Steadman-Jones: „Mapping“, 21.

<sup>196</sup> Sebald: *Austerlitz*, 249.

<sup>197</sup> Ingebrigtsen: *Bisse*, 150.

Pflegemutter verbunden als mit dem Schuster Evans und seinen Gespenstererzählungen: „Von Evan habe ich auch, förmlich im Flug, das Walisische gelernt, weil mir seine Geschichten viel besser eingingen als die endlosen Psalmen und Bibelsprüche“<sup>198</sup>. Wie in den *Ausgewanderten* findet sich hier das Motiv des mühelosen Spracherwerbs, erneut verbunden mit einer Figur, die nicht zum Kreis der Familie und des Hauses gehört. Das Walisische ist für Austerlitz mithin deshalb so eingängig, weil Evan in ihm von den Toten und den Gespenstern spricht und es so mithin ein Medium darstellt, in dem die für ihn so drängenden Fragen der Abwesenheit und des Vergessens, aber auch deren fortwirkende gespenstische Präsenz adressiert werden. Das Walisische ermöglicht so zwar keine Verarbeitung, aber ansatzweise eine Beschäftigung mit dem Trauma und rückt in der Figurenpsychologie Austerlitz‘ damit zumindest in die Richtung jenes in der psychoanalytischen Literatur beschriebenen sekundären Spracherwerbs, der „a very good (i. e. useful) transference phenomenon“<sup>199</sup> in der Verhandlung einer traumatischen Erfahrung darstellen kann. Dabei scheint auch die Struktur der Doppelung von Englisch und Walisisch, Christentum und volkstümlichem Gespensterglauben Austerlitz entgegenzukommen. Sie zeigt an, dass verschiedene Sprachen, Wahrnehmungen und Wahrheiten übereinandergeschichtet existieren können, und öffnet damit auch einen gewissen Raum für das Gefühl, dass sich unter der neuen britischen Identität des Kindes eine andere Geschichte verbergen könnte. Insbesondere aber muss das Walisische selbst Austerlitz ansprechen, insofern es historisch „the site of a struggle involving painful questions of identity and genealogy“ darstellt, „that speak to the dilemma of Austerlitz‘ biography“<sup>200</sup>. Wales, das sich als Exilort auch in der *Austerlitz* u. a. zugrunde liegenden Biografien von Susi Bechhöfer findet,<sup>201</sup> scheint für Sebald deshalb interessant gewesen zu sein, weil sich hier Fragen kultureller Zugehörigkeiten, Mehrheits- und Minderheitsverhältnisse zusammen mit einer Geschichte der Verdrängung und Unterdrückung auf einem zu Austerlitz‘ mitteleuropäisch-jüdischen Herkunftskontext verschobenen Schauplatz verhandeln lassen.<sup>202</sup> In der Konstellation der Orte des jüdischen Prags und Wales

---

198 Sebald: *Austerlitz*, 78.

199 Krapf: „choice“, 351.

200 Dubow und Steadman-Jones: „Mapping“, 12.

201 Bechhöfer kam mit einem Kindertransport aus München nach Großbritannien und wuchs in Wales auf. (Vgl.: Gray, Richard T. „Intertextualität/ Vernetzung“. *Sebald-Handbuch*, 122–129, 126. Sowie: „Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage (2001). Sebald, *Eis*, 196–207, hier 196).

202 Dass sich Wales mit seiner Geschichte der Marginalisierung und Unterdrückung besonders eignet, um Austerlitz‘ eigene Geschichte als Angehöriger einer bedrohten Minderheit zu spiegeln, wird auch durch Mererid Puw Davies Untersuchung zu Wales in *Austerlitz* deutlich, die leider gleichzeitig dieses Moment der Verbindung differenter kultureller Kontexte durch bestimmte

ist damit eine jener Übertragungen zwischen durch bestimmte Ähnlichkeiten verbindbaren Plätzen auszumachen, die Judith Kasper zufolge in *Austerlitz* für die Darstellung einer *per definitionem* nur über Verschiebung greifbar werdenden traumatischen Geschichte programmatisch ist.<sup>203</sup>

Das Walisische ist mithin einer jener verschobenen Schauplätze, an denen Austerlitz seine eigene Geschichte zu entziffern sucht. In seiner Lektüre biblischer Geschichten vermutet er „einen auf mich selber sich beziehenden Sinn, einen Sinn, der sich vollkommen von dem unterschied, der sich aus der Schrift ergab“<sup>204</sup>. Gleichzeitig dient die Bibellektüre dazu, die neue Sprache zu erlernen. Als Austerlitz das Kapitel des Turmbaus zu Babel fehlerfrei auswendig hersagen kann, erhält er als Belohnung eine eigene walisische Kinderbibel. Sie steht somit symbolisch für seine Bewältigung des Sprachwechsels, allerdings nutzt er sie im Anschluss gleich wieder dazu, um daraus seine eigene ‚babelsche‘ Erfahrung der Zerstörung und des Exils wieder herauszubuchstabieren und „etwas Verborgenes über *sich selbst* herauszufinden“<sup>205</sup>. Zentral dafür ist die Geschichte von Moses und dem Auszug aus Ägypten: „wie sehr ich mich damals ängstigte bei der Stelle, an der davon die Rede war, daß die Tochter Levi ein Kästlein machte aus Rohr, [...] daß sie das Kind sodann in dieses Kästlein hineinlegte und es aussetzte in dem Schilf am Ufer des Wassers – yn yr hesg ar fin yr afon, so war, glaube ich, der Wortlaut.“<sup>206</sup>

Während andere biblische Intertexte in der Erzählung von der Kindheit im walisischen Predigerhaus auf Englisch wiedergegeben werden, erscheint hier ein walisischer Wortlaut.<sup>207</sup> In der Diegesis unterstreicht die im Original erinnerte Bibelstelle, wie oft Austerlitz sie als Kind gelesen haben mag, weil er darin den Bezug zur eigenen Geschichte spürte, ohne ihrer in der Erinnerung ganz habhaft

---

Ähnlichkeiten weitgehend unberücksichtigt lässt (Davies, Mererid Puw. „On (not) reading Wales in W. G. Sebald's *Austerlitz*“. *Oxford German Studies* 471 (2018): 84–102).

<sup>203</sup> Kasper: *Raum*, 156–160.

<sup>204</sup> Sebald: *Austerlitz*, 80.

<sup>205</sup> Läubli, Martina. *Subjekt mit Körper. Die Erschreibung des Selbst bei Jean-Jacques Rousseau, Karl Philipp Moritz und W. G. Sebald*. Berlin: DeGruyter, 2014. 247.

<sup>206</sup> Sebald: *Austerlitz*, 81.

<sup>207</sup> Es handelt sich dabei um den längeren und weit prominenter hervorstechenden der beiden walisischen Einschübe in *Austerlitz*. Der zweite ist in der Passage zu finden, in der Austerlitz seinen Pflegevater kurz vor dessen Tod in der Nervenanstalt besucht und der Wärter diesen mit „parech“ (ebd., 96) anspricht, nach Davies wohl die Abkürzung „Parch.“ für „Parcheding“ (engl. Reverend), die aber weder als Anrede gebräuchlich noch von Sebald korrekt wiedergegeben ist. (Davies: „Wales“, 92). Hier kann nicht beurteilt werden, ob es sich dabei um ein Versehen des Autors im Umgang mit einer ihm wohl weitgehend nicht vertrauten Sprache handelt (zur nur spärlich nachweisbaren Beschäftigung Sebalds mit Wales vgl.: ebd.), oder ob die falsche Anrede des Wärters dessen ebenfalls falsche Annahme hervorhebt, dass es sich bei Austerlitz um den Sohn des „parechs“ handle.

werden zu können. Dabei wird die einem anderen Kontext angehörige, eine andere Geschichte erzählende Schrift selbst zur Markierung der nicht benennbaren traumatischen Leerstelle. Eben diese Erfahrung der nur ansatzweise erfassten Bedeutung, der beharrenden Buchstaben, die sich nicht ganz in eine Botschaft übersetzen lassen, wird für den Leser auf Ebene des *discours* durch den für das deutsche Lesepublikum hochgradig ungewohnten walisischen Schriftzug inszeniert. Während auf Deutsch ausführlich aus der Lutherbibel, Exodus 2, 1–3, zitiert wird, wurde der walisische Ausschnitt wohl nicht zuletzt aufgrund seines Erscheinungsbildes ausgesucht: in „yn yr hesg ar fin yr afon“ fallen dem des Walisischen nicht mächtigen Leser (und dazu gehörte, wie wir annehmen müssen, auch W.G. Sebald) vor allem die Silbenwiederholungen und Alliterationen und damit die Poetizität der Wortfolge ins Auge, die ihr gleichzeitig die Qualität eines Zungenbrechers gibt. Mit anderen Worten wird hier Walisisch zitiert, um die Fremdheit und Unzugänglichkeit des auf Austerlitz' Trauma verweisenden Schriftzugs hervorzuheben. Diese Überdeterminierung des walisischen Zitates wird noch dadurch gesteigert, dass das Deutsche zur Bezeichnung einer fremden Sprache den Ausdruck *Welsch* (oder in der Verstärkung *Kauderwelsch*) kennt, der sich etymologisch auf die Bezeichnung für die Kelten zurückführen lässt.<sup>208</sup> Der erste Verweis auf Austerlitz' Trauma der kindlichen Exilierung findet sich im Text mithin in Gestalt eines buchstäblich ‚welschen‘, eines selbstreferentiell seine Opazität und Fremdheit ausstellenden, Schriftzuges. Dabei wird bereits ein Bogen zur von Austerlitz erlebten Wiederkehr des Verdrängten in der Lebensmitte geschlagen, bei der das bislang als stabilisierend erlebte Lesen und Schreiben unmöglich wird, die Schrift keinen mehrfachen Sinn mehr verspricht und selbst fremd wird, in ihre sinnlosen materiellen Bestandteile zerfällt, in Wörter und Buchstaben, dann „in zerbrochene Zeichen und diese in eine bleigraue, da und dort silbrig glänzende Spur“<sup>209</sup>. Die traumatische Erfahrung der Fremdheit und der Exilierung manifestiert sich im Hören unverständlicher Sprachen, bei dem Austerlitz selbst verstummt. Auf seinen Wanderungen durch London glaubt er zu hören, „wie hinter meinem Rücken über mich geredet wurde in einer fremden Sprache, Litauisch, Ungarisch oder sonst etwas sehr Ausländisches“<sup>210</sup>, schließlich sieht er sich im Wartesaal des Bahnhofs Liverpool Street als Kind vor seinen Pflegeeltern stehen, zur Beschreibung dieses Augenblicks fehlen ihm die Worte, „so wie mir die Worte damals gefehlt haben, als die zwei fremden Leute auf mich zutraten, deren Sprache ich nicht verstand.“<sup>211</sup> Sebald

208 Vgl. den Artikel „welsch“. Pfeifer, Wolfgang. „Etymologisches Wörterbuch des Deutschen“, in: <https://www.dwds.de/wb/welsch>. (22. Februar 2019).

209 Sebald: *Austerlitz*, 180.

210 Ebd., 184.

211 Ebd., 197–198.



gestaltet hier die Trennung von den Eltern, die Austerlitz nicht wiedersehen wird, die vom „Absterben der Muttersprache“<sup>212</sup> begleitete Ankunft in der Fremde als einen buchstäblichen „still point“<sup>213</sup>, einen nicht zur Sprache zu bringenden toten Punkt.

## Tschechisch

Spiegelbildlich zum Exil ist auch die Herkunft des Protagonisten mit mehreren Sprachen verknüpft. Nachdem Austerlitz herausgefunden hat, dass er mit einem Kindertransport nach England kam, identifiziert er Prag als Stadt seiner Herkunft. Dort trifft er seine Kinderfrau und Freundin seiner Mutter, Věra. Sie unterhalten sich auf Französisch und es stellt sich heraus, dass er diese Sprache einst von Věra auf Wunsch seiner Eltern erlernte. Pointe der Begegnung aber ist, dass Austerlitz, der Věra zunächst mit einem mühsam einstudierten tschechischen Satz angesprochen hatte,<sup>214</sup> aus ihrem Mund das bislang gänzlich unbekannte Idiom plötzlich versteht. „Ich [...] verstand nun wie ein Tauber, dem durch ein Wunder das Gehör wiederaufging, so gut wie alles, was Věra sagte, und wollte nurmehr [sic!] die Augen schließen und ihren vielsilbig dahineilenden Wörtern lauschen in einem fort.“<sup>215</sup> Die Passage wird in der Forschungsliteratur so verstanden, dass sich Austerlitz schlagartig seiner im Exil abgestorbenen Muttersprache entsinne. Diese Lesart aber greift zu kurz. Zunächst erinnert die Szene selbst in der Betonung des Wunderbaren an jene des mühelosen Spracherwerbs beim Schuster Evans oder in den *Ausgewanderten*, in der Sprache in einer utopischen Konstellation als abgelöst von genealogisch-familiären Bezügen erwerbbar entworfen wird. Auch die Nichtjüdin Věra ist eine Freundin der Mutter und keine Familienangehörige.<sup>216</sup> Da aber das Verstehen der Kindheitssprache Tschechisch explizit an ihren Körper gebunden wird, handelt es sich dabei genau genommen um eine Art Surrogatmuttersprache, unter der die wirkliche Muttersprache ebenso programmatisch ungreifbar bleibt wie die Figur der Mutter und die Wiedererlangung einer vollständigen Kindheits-

---

212 Ebd., 199.

213 Ich nutze den Ausdruck in Anschluss an Gunther: „Holocaust“.

214 „Also stammelte ich nur den Satz, den ich tags zuvor mühselig einstudiert hatte: Promiňte, prosím, že Vás obtěžuji. Hledám paní Agátu Austerlitzovou, která zde možná v roce devatenáct set třicet osm bydlela“. (Sebald: *Austerlitz*, 219).

215 Ebd., 223.

216 Damit fällt sie durchaus in den der Fortpflanzungslogik entzogenen utopischen Bereich von Sebald's *Bachelors* (Finch). Eine entsprechende Untersuchung von Věra als weibliche Variante dieses bei Sebald sonst stark männlich dominierten Bereiches steht noch aus.

erinnerung. Tatsächlich geht aus dem Roman nirgends explizit hervor, welche Sprachen Austerlitz' Mutter bzw. die Eltern mit ihm und untereinander sprachen. Wie noch zu argumentieren sein wird, ergibt sich dies angesichts des russischen Vaters und des historisch gerade im jüdischen Milieu mehrsprachigen Prager Kontexts auch nicht zweifelsfrei. Außerdem lässt der Text offen, inwiefern Austerlitz sein Kindheitsidiom nach der ersten Szene des momenthaften Eintauchens tatsächlich dauerhaft und verlässlich versteht und inwieweit ihm dies bei der Suche nach seinen Erinnerungen hilft. Die vereinzelt tschechischen Einschübe, mit denen der Text operiert, scheinen dies eher in Frage zu stellen. Neben dem ersten, unverstanden einstudierten Satz evozieren sie alle Vorgänge der Erinnerung im Rahmen von Věras Erzählungen, die aber eigentümlich beschränkt bleiben und letztlich nicht weiterführen. So kann Austerlitz, als Věra ihm davon erzählt, wie er zählen lernte, zwar ein paar tschechische Zahlen aufrufen („jeden, dvě, tři, zählte Věra, und ich, sagte Austerlitz, zählte weiter, čtyři, pět, šest, sedm“<sup>217</sup>), die aber keine weiteren Erinnerungen zu Tage zu fördern scheinen und so bezugslose Zeichen bleiben. Dies wird noch dadurch unterstrichen, dass sich Austerlitz in der Wiedergabe der Episode gegenüber dem Erzähler zwar noch immer an die Zahlen erinnert, inzwischen aber auch die begleitenden Erzählungen Věras wieder vergessen hat. Ebenso wie als Zeichen einer wiedergewonnenen Erinnerung lassen sich die für den durchschnittlichen deutschsprachigen Leser fremdsprachigen tschechischen Stellen deshalb auch als Markierungen einer nicht einmal durch Erzählung rekonstruierbaren, endgültig ausgelöschten Vergangenheit lesen. Als Věra Austerlitz ein Kinderfoto zeigt, auf dessen Rückseite der Großvater „paže růžové královny“ notiert habe, „kreisten die Worte paže růžové královny, paže růžové královny in meinem Kopf, bis mir aus der Ferne die Bedeutung entgegenkam und ich das lebende Tableau mit der Rosenkönigin und dem kleinen Schleppenträger zu ihrer Seite wieder sah. An mich selber in dieser Rolle aber erinnerte ich mich nicht“<sup>218</sup>. Die fremden Worte vermögen nur das Bild der Verkleidung zu evozieren – von dem nicht klar ist, ob es nicht überhaupt erst von der Betrachtung der Fotografie ausgeht – nicht aber die Erinnerung an ein wahres kindliches Ich wiederherzustellen. Schließlich lässt die Betrachtung des Bildes Austerlitz sogar erneut „sprach- und begriffslos“<sup>219</sup> zurück; auch durch die wieder entdeckten Kenntnisse des Tschechischen kann das Trauma des Verlustes in keiner Weise bewältigt werden. Ähnliches gilt für ein weiteres prominent inszeniertes tschechisches Wort: Austerlitz entdeckt im Schaufenster des Antiquitätenladens in Theresienstadt ein ausge-

---

217 Sebald: *Austerlitz*, 230.

218 Ebd., 263.

219 Ebd., 264.

stopftes Eichhörnchen, „dessen tschechischen Namen – veverka – ich nun von weit her wieder erinnerte wie den eines vor langer Zeit in Vergessenheit geratenen Freunds.“<sup>220</sup> Gerade dieser Name selbst aber wird im Folgenden zu einem erstarrten Wort-Ding zwischen den anderen zusammengewürfelten Gegenständen im Schaufenster: „Was, so fragte ich mich, sagte Austerlitz, mochte es auf sich haben [...] mit veverka, dem stets in der gleichen Position ausharrenden Eichhörnchen, oder mit der elfenbeinfarbenen Porzellankomposition, die einen reitenden Helden darstellte“<sup>221</sup>. Der einzelne kindheitssprachliche Ausdruck erscheint hier weniger als Teil eines wiedergewonnenen Ganzen, denn als zusammenhangloses Relikt unter anderen, die die umfassende Zerstörung zufällig überdauert haben. Oder, wie Dubow und Steadman-Jones es formulieren: „Austerlitz might have recovered his mother tongue, but what does the recovery mean and how might it release him from the trauma of loss?“<sup>222</sup> Die Skepsis am Wert der erinnerten Kindersprache bestätigt sich im Fortgang der veverka-Episode: Von Austerlitz nach dem Wort gefragt, erzählt Věra, dass er als Kind von den Eichhörnchen und ihrem Sammeln von Wintervorrat fasziniert gewesen sei:

Aber wenn alles weiß sein wird, wie wissen dann die Eichhörnchen, wo sie ihren Vorrat verborgen haben? Ale když všechno zakryje sněh, jak veverky najdou to místo, kde si schovaly zásoby? Genau so, sagte Věra, habe die von mir immer wieder wiederholte, stets von neuem mich beunruhigende Frage gelaute. Ja, wie wissen die Eichhörnchen das, und was wissen wir überhaupt, und wie erinnern wir uns, und was entdecken wir nicht am Ende?<sup>223</sup>

Wie die anderen zitierten tschechischen Stellen verweist auch diese sinnbildlich auf das Prekäre des Erinnerns. Nicht zuletzt wird hier die narrative Anlage der Glottadiegesis erneut hervorgehoben und gleichzeitig die Frage nach der Verlässlichkeit der Übersetzung bzw. des Erzählens gestellt.<sup>224</sup> Den tschechischen Satz soll Austerlitz laut Věra „genau so“ als Kind geäußert haben, die ausführliche Wiedergabe des ‚Originalwortlautes‘ scheint zu belegen, dass er die Erzähl- und Übersetzungskette auf dem Weg zum Leser unverfälscht durchlaufen hat: Věra übermittelt ihn Austerlitz in einem hauptsächlich französischen Gespräch, Austerlitz dem Erzähler in einem englischen, und dieser sichert ihn schließlich in einem deutschen Text. Am Ende dieser Kette ist die deutsche Übersetzung des tschechischen Satzes allerdings keine wörtliche mehr: Heißt es in der tschechischen Version („Ale když

<sup>220</sup> Ebd., 280.

<sup>221</sup> Ebd., 280.

<sup>222</sup> Dubow und Steadman-Jones: „Mapping“, 20.

<sup>223</sup> Sebald: *Austerlitz*, 291.

<sup>224</sup> Für den Zusammenhang zwischen mehrsprachigem Schreiben und unzuverlässigem Erzählen in *Austerlitz* vgl.: Kohn: „Voice“.

všechno zakryje snih“) wörtlich übersetzt „wenn der Schnee alles bedeckt“, so setzt die deutsche dafür das unkonkretere „wenn alles weiß sein wird“. Anstelle der konkreteren tschechischen Formulierung „wie finden die Eichhörnchen den Ort“ („jak veverky najdou to místo“), tritt im Deutschen die allgemeinere „wie wissen dann die Eichhörnchen“, in der bereits der anschließenden allegorischen Ausdeutung der Szene als eine mnemotechnische vorgespurt wird. An welcher Stelle diese Umwandlung zwischen der tschechischen Version und ihrer Übersetzung passiert, ist ebenso wenig zu entscheiden, wie, ob die Ausdeutung der kindlichen Frage als Allegorie des Erinnerungsprozesses von Věra, Austerlitz oder dem Erzähler vorgenommen wird. Schließlich wird dabei auch wieder fraglich, ob die durch die mehrfachen narrativen Übermittlungen hindurchgegangenen tschechischen Versatzstücke in *Austerlitz* als Belege einer mit der Erinnerung zurückgekehrten Muttersprache des Protagonisten gelesen werden können oder vielmehr als das gelesen werden müssen, das sie manifest auch im deutschen Text sind: Wandernde Worte, zerstreute Bruchstücke einer vernichteten Vergangenheit, deren mitteilender Wert überstiegen wird von ihrer selbstreferentiell ausgestellten Materialität. Ebenso wie auf eine einstige Kindersprache verweisen sie auf die Fremdheit der Sprache und stellen so ihre Eignung zur Vermittlung von Sinn und Erinnerung kritisch in Frage. Die Verwendung des Tschechischen als dem durchschnittlichen deutschen (oder englischen) Sebald-Leser nicht geläufiger Sprache ließe sich in diesem Sinne deuten. Zwar ist das Idiom in der deutschen Literaturgeschichte nicht so exotisch wie das Walisische,<sup>225</sup> gleichwohl handelt es sich, wie auch die beigelegten Übersetzungen belegen, dabei um eine dem intendierten Leser unverständliche Sprache. Beide Sprachen sind zudem aus deutscher Sicht mit dem Unverständlichen verbunden, insofern dem „Kauderwelschen“ die „böhmischen Dörfer“ korrespondieren.

Zuletzt sei vermerkt, dass sich auch auf Ebene der Diegesis mit Austerlitz' Entdeckung des Tschechischen als Sprache der Kindheit mehr Fragen bezüglich seiner Familie öffnen, als sich damit beantworten lassen. Mit Prag hat Sebald für seinen Protagonisten einen sowohl literarisch und kulturell als auch sprachhistorisch überdeterminierten Herkunftsort gewählt. Wie für Wales als Ort des Exils gibt es dafür einen biografischen Anknüpfungspunkt in den Memoiren von Saul Friedländer, die Sebald als Intertext für *Austerlitz* verwandte.<sup>226</sup> Friedländer allerdings wächst in einem von ihm als typisch beschriebenem bürgerlich-jüdischen Milieu in einer deutschsprachigen Familie mit tschechischer Kinderfrau auf. Ebenso wie das gesamte romanhafte Setting von Austerlitz' Kindheit (die Opern-

225 Vgl.: Rebmann, Michael. *Tschechische Elemente in der deutschen Literatur*. Olomouc: Diss., 2013.

226 Wolff: *Hybrid Poetics*, 136–139.

sängerin, der russische Sozialist, die tschechische *Romanistin*) ist mithin auch seine kindliche tschechisch-französische Zweisprachigkeit die Erfindung des Autors. Ostentativ umgeht Sebald so das Deutsche, das nicht zuletzt der an der „Prager deutschen Literatur“ geschulte deutschsprachige Leser in der Schilderung einer jüdischen Kindheit in Prag vor Einmarsch der Deutschen erwarten würde. Austerlitz wird stattdessen als Kind der nach 1918 rasch wachsenden tschechischsprachigen Minderheit der Prager Juden<sup>227</sup> dargestellt und anstelle der historischen tschechisch-deutschen Gemengelage (an der sich, ähnlich wie in Wales, eine Geschichte nationaler Sprachkämpfe und –unterdrückungen hätte ablesen lassen) tritt die individuelle tschechisch-französische. Die notorisch konfliktreiche historische Sprachsituation in den böhmischen Ländern wird in der Schilderung von Austerlitz' mehrsprachiger Kindheit auffällig ausgeklammert. Spuren davon lassen sich allerdings dennoch im Roman finden. So wird für Agáta der Herkunftsort Sternberg angegeben, der (sieht man einmal davon ab, dass das Kompositum Sternberg aus poetischen Gründen für Sebald attraktiv gewesen sein könnte), sich auf das mährische Šternberk beziehen lässt und damit als Ort von Agátas Kindheit eine historisch mehrheitlich deutschsprachige Stadt setzt, in der es nach dem Ersten Weltkrieg zu bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen zwischen tschechischen und deutschen Bürgern kommt.<sup>228</sup> Auch die Information, dass Agátas Vater vor dem Ersten Weltkrieg ein erfolgreicher Exponent der österreichischen Textilindustrie war, macht es wahrscheinlich, dass im Alltag der Familie auch das Deutsche gebraucht wurde. Bemerkenswerterweise wird selbst für Věra mit Reichenberg/Liberec eine mehrheitlich deutschsprachige Stadt im Grenzgebiet der Ersten Tschechoslowakischen Republik angegeben. Dass Agáta und Věra ebenso wie Austerlitz' Vater des Deutschen mächtig waren, wird außerdem dadurch angedeutet, dass sie Hitlers Reden im Radio verfolgen und sich später ausführlich mit jüdischen Flüchtlingen aus Wien unterhalten. In einem Alptraum Austerlitz' schließlich tauchen die Eltern gespenstisch auf und „reden miteinander in der rätselhaften Sprache der Taubstummen.“<sup>229</sup> Es liegt nahe, hier an die tschechische Bezeichnung

---

227 Unterstrichen wird die Identifikation der Mutter als Tschechin durch ihr Engagement im Ständetheater, das 1920 in einem Eklat vom deutschen zum tschechischsprachigen Aufführungsort wurde. (Vgl.: Hoffmann, Dierk O. „1920 Czech Nationalists Occupy the German Landestheater / Ständetheater in Prague“. *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996*. Hg. Sander L. Gilman und Jack Zipes. New Haven: Yale Univ. Press, 1997. 390–394).

228 Denkbar wäre auch, dass sich Sternberg auf den kleinen Ort Český Šternberk in der Nähe von Prag bezieht, die Angabe, dass Agátas Vater eine Textilfabrik hatte, spricht aber für das mährische Sternberg mit seiner bedeutenden Textilindustrie (Sturm, Heribert (Hg.). *Ortslexikon der Böhmisches Länder 1910–1965*. München: Collegium Carolinum 1995, 562).

229 Sebald: *Austerlitz*, 265.

des Deutschen als *německý* übersetzt als Sprache der Stummen, zu denken.<sup>230</sup> War Austerlitz' Traum tschechisch, könnten die Eltern deutsch geredet haben. In durch das Wortspiel entstellter Form kehrte hier die Erinnerung an eine der Kindheits-sprachen wieder, die in Austerlitz wegen der qualvollen Identität der *lingua franca* des mitteleuropäischen Judentums mit der Sprache seiner Mörder radikaler verstummte als das Tschechische.

Mit diesen Ausführungen sollte klar geworden sein, dass der Roman die vordergründig inszenierte Wiederfindung einer Erstsprache auch dadurch in Frage stellt, dass er offenlässt, inwiefern es sich dabei um eine einzige und eindeutige Muttersprache handelt, die einen privilegierten Zugang zur Familiengeschichte gewährte. Eine so verstandene Muttersprache bleibt ebenso unzugänglich wie die Figur der Mutter selbst. Jede der Sprachen Austerlitz' wird letztlich als „Sprache des Anderen“<sup>231</sup> im Sinne Derridas dargestellt. Unter dem von der Figur Austerlitz verdrängten Tschechisch zeichnen sich vielmehr deutlich die Konturen weiterer historischer Sprachkonflikte ab sowie jene des Deutschen als einer in der Folge von Exilierung und Holocaust noch weiter in die Verdrängung geratener, einst im Hause Austerlitz präsenter Sprache. Nicht zuletzt dürfte es im Rahmen einer Romananlage, die so durchgängig die Sprachlosigkeit mit dem Versuch der Rekonstruktion einer vom Holocaust zerstörten Biografie zusammenspannt, für Sebald poetologisch interessant gewesen sein, dass es eine natürliche Sprache gibt, in der „deutsch“ und „stumm“ eng verwandt sind, und aus deren Sicht die Stummheit gleichsam die Züge des Deutschen trägt.

## Deutsch

Die Auslassung des in dem Prager jüdischen Kindheitssetting eigentlich zu erwartenden Deutschen könnte auch so gelesen werden, dass Sebald es als nicht-jüdischer Autor möglicherweise unzulässig findet, das Deutsche als eine europäisch-jüdische Sprache zu gestalten und dabei den Blick auf ihre Bedeutung als Tätersprache einzuschränken. Stattdessen verbindet Sebald das Deutsche in *Austerlitz* unlösbar mit der NS-Herrschaft. Auseinandersetzungen mit der *LTI* durchziehen den als mehrsprachiges Geflecht angelegten Roman beinahe leitmotivisch, die Wörter aus dem NS-Jargon werden dabei als unheimliche Begegnung mit der deutschen Spra-

<sup>230</sup> Das Wortspiel ist über den Neologismus „Stummland“ des tschechisch-deutschen Dichters Jiří Gruša in die deutsche Literatur eingegangen. (Vgl.: Kliems, Alfred. *Im Stummland. Zum Exilwerk Libuše Moníková, Jiří Gruša und Ota Filip*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2002).

<sup>231</sup> Derrida: *Einsprachigkeit*.

che inszeniert. So zu Beginn des Romans im Besuch des Erzählers in der Festung Breendonk, in der die Deutschen zwischen 1940 und 1944 ein sogenanntes Straflager unterhielten. Erinnert wird an die Leiden der dort Eingesperrten, das Fort gerät aber auch zur Wiederbegegnung mit der eigenen deutschen Herkunft. So hebt der Erzähler hervor, wie vertraut das Kasino der SS-Leute und die dort „in gotischen Buchstaben sauber gemalten Sinnsprüche an der Wand“<sup>232</sup> auf ihn wirkten. Im Hinabblicken in die Folterkammer überlagert sich der historische Ort deutscher Verbrechen mit Kindheitserinnerungen an seinen Herkunftsort W., die in dem „mir immer zuwider gewesen und vom Vater mit Vorliebe gebrauchten Wort ‚Wurzelbürste‘“<sup>233</sup> kulminieren. Dieses Wort wird – wie die dialektalen Ausdrücke in *Schwindel. Gefühle.* – als hochgradig dinglich präsentiert und ist, wie der Schwächeanfall des Erzählers nahelegt, von körperlicher Wirkung. Der Wortlaut scheint sich mithin aufs Engste mit einer Sachvorstellung verbunden zu haben, wie es Ferenczi für die obszönen Wörter diagnostiziert oder Abraham/Torok für ‚Katastrophen-Wörter‘, die aufs Engste mit einer traumatischen Situation verbunden sind und zusammen mit ihr verdrängt wurden. Nun erfahren wir von der Person des Erzählers nicht genug, um aus der Episode eine konkrete Kindheitserinnerung rekonstruieren zu können. Sie scheint primär als Ausdruck der schockhaften Einsicht in die Verwicklung seiner persönlichen Herkunft mit den NS-Tätern modelliert zu sein. Auch als der Erzähler sich einige Zeit nach dem Besuch des Forts das dort Gesehene wieder vor Augen zu führen sucht, versucht er dies anhand deutscher Wörter. Er liest auf einem Plan der Festung „die Wörter *ehemaliges Büro, Druckerei, Baracken, Saal Jacques Ochs, Einzelhaftzelle, Leichenhalle, Reliquienkammer und Museum*“<sup>234</sup>. Dabei aber „löst sich das Dunkel nicht auf“<sup>235</sup>. Die unschwer als euphemistische Vokabeln der LTI erkennbaren deutschen Bezeichnungen eignen sich mithin nicht zur Erinnerung, sondern werden als Chiffren des Vergessens und der nicht vollständig erzählbaren Gewalt inszeniert. Ihnen werden die Stimmen der Opfer entgegengesetzt, die durch den französischen Originalwortlaut der Zitate auch sprachlich von der Tätersprache, die zugleich jene des Erzählers ist, abgesetzt werden.<sup>236</sup>

---

<sup>232</sup> Sebald: *Austerlitz*, 33.

<sup>233</sup> Ebd., 37.

<sup>234</sup> Ebd., 35.

<sup>235</sup> Ebd.

<sup>236</sup> Es fällt auf, dass auch weitere französische Zitate in *Austerlitz* zur Thematisierung von Opfern der Geschichte bzw. der „Tradition der Unterdrückten“ im Sinne Benjamins verwandt werden: Austerlitz stellt sich im Antwerpener Bahnhof „selber die Frage [...], combien des ouvriers périrent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l'inhalation des vapeurs de mercure et de cyanide“ (19). In Marienbad träumt Austerlitz von einem Zeitungs-



Die Hauptbeschäftigung mit dem Deutschen fällt in die Schilderung von Austerlitz' Auseinandersetzung mit H.G. Adlers Abhandlung über Theresienstadt.<sup>237</sup> Austerlitz beschreibt die Lektüre als mühevollen Entzifferungsprozess einer fremden Schrift, hinderlich sind dabei, wie Anne Fuchs hervorhebt, wohl weniger die angeführten „vermeintlich mangelhaften Deutschkenntnisse“<sup>238</sup> als die „Wortmonster“<sup>239</sup> des NS-Jargons.

Und wenn ich die Bedeutung von Bezeichnungen und Begriffen wie Barackenbestandteillager, Zusatzkostenberechnungsschein, Bagatellreparaturwerkstätte, Menagetransportkolonnen, Küchenbeschwerdeorgane, Reinlichkeitsreihenuntersuchung oder Entwesungsübersiedlung – Austerlitz artikuliert diese deutschen Schachtelwörter zu meiner Verwunderung ohne jedes Zögern und ohne die geringste Spur eines Akzents – endlich erschlossen hatte, so mußte ich, fuhr er fort, mit ebensolcher Anstrengung versuchen, den von mir rekonstruierten präsumtiven Sinn einzuordnen in die jeweiligen Sätze und in den weiteren Zusammenhang, der mir immer wieder zu entgleiten drohte<sup>240</sup>.

Die bekannte Passage zeigt in erster Linie, wie Adlers um reine Dokumentation bemühter Text in ein, wie Fuchs es formuliert, „Verstehenslabyrinth“ umschlägt, und Austerlitz sich „vergeblich an der Irrsinnlogik der Verfolgung abarbeitet“, der dann doch „weder affektiv noch mit der Vernunft wirklich beizukommen ist.“<sup>241</sup> Der Hinweis auf Austerlitz' akzentfreie Aussprache der sperrigen Komposita ist insofern bemerkenswert, als er die These stützen würde, dass Austerlitz über mehr Deutschkenntnisse verfügt, als der Text erwähnt. Angesichts der *materialiter* im Buch als Paraphrase von Adler erscheinenden Ausführungen zu Theresienstadt stellt sich außerdem die Frage, in welcher Sprache sie dem Erzähler mitgeteilt wurden. Übersetzte sie Austerlitz für ihn aus seiner deutschen Lektüre ins Englische – vielleicht bis auf die Begriffe des NS-Jargons – und der Erzähler anschließend für den Leser wieder zurück ins Deutsche? Im Deutschen ‚Original‘ kann das nicht beantwortet werden, die englische Übersetzung interpretiert es in diesem Sinne, in dem die lagersprachlichen Begriffe in der Adler-Paraphrase teilweise deutsch be-

---

artikel über das Los der Hotelangestellten, „qui portent, so, sagte Austerlitz, hieß es in der Traumzeitung, ces longues blouses grises comme en portant les quinquailleurs“ (301).

<sup>237</sup> Adler, H. G. *Theresienstadt 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*. Tübingen: Mohr, 1955. Zu den intertextuellen Bezügen auf das Werk in Austerlitz vgl.: Vogel-Klein, Ruth. „History, Emotions, Literature. The Representation of Theresienstadt in H. G. Adler's *Theresienstadt* and W. G. Sebald's *Austerlitz*“. *Witnessing, Memory, Poetics. H.G. Adler & W. G. Sebald*. Hg. Helen Finch und Lynn L. Wolff. New York: Camden House, 2014. 180–200.

<sup>238</sup> Fuchs: *Schmerzesspuren*, 53.

<sup>239</sup> Ebd.

<sup>240</sup> Sebald: *Austerlitz*, 334–335.

<sup>241</sup> Fuchs: *Schmerzesspuren*, 53.

lassen<sup>242</sup> und stellenweise um in der deutschen Version nicht vorhandene Kommentare ergänzt werden.<sup>243</sup> Während dadurch in der englischen Version deutsche Wörter integriert sind, die nach den bereits untersuchten Mustern literarischer Repräsentation von Lagersprache funktionieren, bleiben Austerlitz' Erörterungen zu Theresienstadt im deutschen Text einsprachig. Durch die Kommentierung der Komposita als lexikalisches Spezifikum des Deutschen einerseits und als bevorzugte Wortart der NS-Verwaltungssprache andererseits, wird dem deutschsprachigen Leser seine Sprache aber explizit aus dem Blick des nicht-deutschsprachigen Überlebenden präsentiert. Auf diese Weise wird hier auch in der einen (Autor und Lesern gemeinsamen) Sprache ein Verfremdungseffekt erzielt. Das Deutsche tritt in der Bearbeitung durch Sebald nicht nur den Opfern der Lager, sondern vor allem seinen eigenen Sprecherinnen und Sprechern unheimlich entgegen. Verstärkt wird dies durch die Abbildung des „Verzeichnis der als Sonderweisungen bezeichneten Arbeiten“ aus Adlers Schrift, auf der 52 deutsche Komposita verzeichnet sind, die teilweise NS-Begriffsprägungen bzw. Ausdrücke der Lagerverwaltungssprache darstellen („9. Reichssippenforschung“; „49. NSFK-Flugplatz“), zum weit größeren Teil aber der deutschen Standardsprache angehören (u.a. „1. Dienststelle“; „10. Landwirtschaft“ „46. Straßenerhaltung und Straßenreinigung“)<sup>244</sup>. Mit anderen Worten kann nicht unmissverständlich zwischen NS-Funktionssprache und Standarddeutsch unterschieden werden, wodurch sich, wie Luisa Banki argumentiert hat, eine Nähe zu George Steiners These ergibt, dass das Deutsche strukturell für den NS offen gewesen sei und eben daran auch fortgesetzt erinnere.<sup>245</sup>

Bemerkenswert an *Austerlitz* ist, dass es über die konsequente narrative Struktur der Glottadiegesis gelingt, ebenso wie alle anderen im Roman eine Rolle spielenden Sprachen auch das Deutsche als eine fremde Sprache zu inszenieren. *Austerlitz* ist ein Buch, das Sprache und Sprachen als in Prozessen von Übersetzung und Übertragung befindliche und letztlich immer als die des anderen zu lesen gibt.

<sup>242</sup> So lautet der oben zitierte Abschnitt in der englischen Übersetzung: „When I finally had discovered the meaning of such terms and concepts as *Barackenbestandteillager*, *Zusatzkostenberechnungsschein*, *Bagatellreparaturwerkstätte*, *Menagetransportkolonnen*, *Küchenbeschwerdeorgane*, *Reinlichkeitsreihenuntersuchung*, and *Entwesungsübersiedlung*“. (Sebald, W. G. *Austerlitz*. Translated from the German by Anthea Bell. New York: Hamish Hamilton, 2001. 339).

<sup>243</sup> „eine Kriechlingskrippe und ein Kinderhort mit Zierfriesen“ (343) wird übersetzt als „a children's nursery and crèche or *Kriechlingskrippe*, as it was termed, said Austerlitz in one of these perverse formulations“ (ebd.).

<sup>244</sup> Sebald: *Austerlitz*, 336.

<sup>245</sup> Banki: *Poetik*, 207–209.