



**HAL**  
open science

**W.G. Sebald: Austerlitz und die Ausgewanderten**  
Bénédicte Terrisse

► **To cite this version:**

Bénédicte Terrisse. W.G. Sebald: Austerlitz und die Ausgewanderten. Master. France. 2014, 78 p.  
hal-03818608

**HAL Id: hal-03818608**

**<https://hal.science/hal-03818608>**

Submitted on 18 Oct 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Bénédicte Terrisse (CRINI UR 1162), Nantes Université. 2014.**

Cours sur *Austerlitz* et *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* de W.G. Sebald. Pour le CNED

### **I. Der Autor W.G. Sebald im Kontext**

#### **1. Zum Leben und Werk W.G. Sebalds**

##### **1.1. Einleitende Worte zu Status und Aura von W.G. Sebald**

In bestimmten Kreisen mutiert W.G. Sebald immer mehr zum Kultautor. Sowohl seine Biographie als auch sein Werk tragen zu diesem Status bei. Sie nähren sich gegenseitig. Kaum eine Einleitung zu Sebalds Leben und Werk kommt ohne den Begriff „Faszination“ aus, die sie auf den Leser bzw. die Leserin ausüben.

Zum großen Teil hängt die viel zitierte Faszination mit der peripheren Stellung zusammen, die Sebald innerhalb des Literaturfeldes innehat. Gerhard Fischer (2010) beschreibt sie mit dem Ausdruck „Schreiben ex patria/ Expatriate Writing“ und bezeichnet damit die Tatsache, dass Sebald auf Deutsch über Deutschland von einer abseitigen Position aus, England, schreibt. Die Nicht-Übereinstimmung von Ort und Gegenstand des Schreibens führt zu einer Verschiebung der Perspektive, unter der das ganze Werk Sebalds steht. Diese „exzentrische“ Stellung am Rande des Literaturfeldes der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur entspricht Sebalds Beruf als Auslandsgermanisten, der über neuere deutsche Literatur außerhalb des deutschen Sprachraums forschte und lehrte. Der „exterritoriale“ Status seines Schreibens schlägt sich in seiner Rezeption nieder. „Exterritorialität“ bzw. „Extraterritorialität“ (Weissmann/Lassalle 2014) verweist auf den Status eines Menschen bzw. eines Sachverhalts, dem das auf einem Territorium geltende Lokalrecht nicht obliegt. Dieser juristische Begriff, der nach Georges Steiner und dann Edward Said immer mehr auf die Literatur angewendet wurde, bezeichnet Texte, welche die Verbindung zwischen Literatur und Territorium in Frage stellen, und die damit verwandte Beziehung von Literatur und Nation in ein neues, nicht mehr selbstverständliches Licht rücken.

Die Rezeption von Sebalds Werk erhält ihren wichtigsten Impuls aus dem angelsächsischen Raum. Auch wenn er in Deutschland schon früh anerkannt und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde, erfreut sich Sebald im englischen Sprachraum des

Rufes, der bedeutendste Schriftsteller der deutschen Gegenwartsliteratur zu sein – ein Ruf, den er in Deutschland nicht unbedingt hat. Davon zeugt zum Beispiel die Tatsache, dass er weder den Büchner-Preis noch den Bachmann-Preis, die höchsten Konsekrationen einer schriftstellerischen Laufbahn in Deutschland, je erhielt, während er im anglophonen Raum als wichtiger Anwärter für den Nobel-Preis galt.

Sebalds Stellung als Auslandsgermanist spiegelt sich gewissermaßen in der Forschung zu seinem Werk wider, insofern die Auslandsgermanistik seinem Werk von Beginn an eine große, und nicht abreißende Aufmerksamkeit schenkte. Sebald wird nicht zuerst als nationaler bzw. deutscher Autor rezipiert, sondern wie Ruth Vogel-Klein (2005) am Beispiel seiner Rezeption in Frankreich gezeigt hat, als europäischer Autor bzw. als Autor mit internationaler Bedeutung. Als Indiz dafür kann die Tatsache gelten, dass Sebalds Werk nicht nur die (Auslands-)Germanistik, sondern auch die *per se* international angelegte Komparatistik interessiert. Emblematisch dafür sind zum Beispiel die im französischen Sprachraum erschienenen Arbeiten von Lucie Campos, Raphaëlle Guidée, Muriel Pic oder Marie-Jeanne Zenetti.

Hugo Dittberner (2012) prägte die paradoxe, aber für Sebald zutreffende Bezeichnung des „deutschen Autor[s] der Globalisierung“ (S. 9). Denn nicht nur Deutschland nimmt Sebald in Augenschein, sondern auch Weltgeschehnisse wie die Kolonialgeschichte Belgiens, die beispielsweise in *Austerlitz* anklingt. Zudem beschäftigt er sich mit Phänomenen wie der Hybridität, d.h. der dynamischen Überlagerung und Verschränkung von mehreren Identitäten, die die Abkehr von jeglichem Essentialismus (Homi Bhabha) bedeutet und sich als für unsere durch Exil und Auswanderung geprägten Gegenwartsgesellschaften typisch erweist.

Darüber hinaus sprengt Sebalds Werk den Rahmen des engen Kreises der Literaturwissenschaftler und Akademiker. Eifrige Leser seines Werkes finden sich unter namhaften Intellektuellen und Schriftstellern, wie Susan Sontag, Paul Auster, Jean-Christophe Bailly, John Mendelssohn oder Orhan Pamuk. Eingang findet Sebalds Prosa auch in das Werk jüngerer deutschsprachiger Schriftstellerinnen, wie Jenny Erpenbeck oder Judith Schalansky, die ihren eigenen Büchern Zitate von W.G. Sebald voranstellen.

Die abseitige Stellung lässt sich schließlich auch an den Texten selber ablesen. Wie wir sehen werden, ist der Erzähler in Sebalds Texten sozusagen selber „exterritorial“, das heißt an keinen nationalen Boden wirklich gebunden, unsesshaft und ständig auf Reisen. Mit der Figur des reisenden Erzählers korreliert ein dezentriertes Erzählen, in dem kein fester, unbeweglicher Standpunkt zu ermitteln ist, von dem aus erzählt wird. Der Ursprung der Aussage wechselt ständig. Ebenso sind zeitliche und örtliche Situierung der Erzählinstanzen

unstabil und wechselhaft. Trotz dieses exterritorialen Schreibens wird die Frage nach dem „Territorium“ bzw. der „Nation“ nicht ausgespart. Das deutsche Territorium und die deutsche Vergangenheit werden in einen europäischen bzw. internationalen Kontext eingebettet, und indirekt und vom Rande her angesprochen, gleichsam aus den Augenwinkeln betrachtet. Sebalds randständige Position manifestiert sich hier im exzentrischen Blick. Neben den Fragenkomplexen Zentrum/Peripherie und Nation/Territorium bildet das Paar Heimat/Exil den thematischen Leitfaden vieler Prosatexte von Sebald. Heimat und Exil fungieren als die zwei Seiten derselben Medaille. Wie Gisela Ecker schreibt: „Versucht man, W.G. Sebalds Begriff von ‚Heimat‘ zu umreißen, wird man von den Texten fast ausnahmslos zum Begriff des Exils geführt“ (2006, 77).

Ein zweiter Faktor der Faszination ist die innige Kohärenz, mit der Sebalds Leben und Werk verbunden zu sein scheinen.

Sebald erlag einem Herzinfarkt bei einem Autounfall in der Nähe seines Hauses am 14. Dezember 2001, als er seine Tochter heimfuhr. Der unerwartete Tod im Alter von 57 Jahren legt eine gewisse Parallelität zwischen Sebalds Biographie und dem von Unglück und einem jähen Ende geprägten Schicksal seiner Fiktionsfiguren nahe. Die nicht immer reflektierte Identifizierung des Schriftstellers W.G. Sebald mit seinen Figuren erweist sich als eine Konstante der Rezeption seiner Texte. Zum Beispiel stützt sich das Bild des „Unbehausten“, das Sebald anhaftet, auf seine Biographie, die sich durch frühes „Auswandern“ kennzeichnet. Schon 1965 wechselt er die Universitätsstadt und verlässt Freiburg im Breisgau und somit den deutschsprachigen Raum, um an der Universität Fribourg in der französischsprachigen Schweiz zu studieren. 1966 zieht er nach Manchester (England), um eine Stelle als Lektor anzutreten. Zwei Jahre später kehrt er in die – diesmal deutschsprachige – Schweiz zurück, wo er Lehrer in Sankt Gallen wird. Im folgenden Jahr, 1969, siedelt er nach England über, wo er in Norwich an der Universität of East Anglia bis zu seinem Tode angestellt bleibt. Von vielen Lesern wurde er als „Ausgewanderte“ wahrgenommen, der die Erfahrung des Exils mit seinen Figuren teilt. Für dieses Interpretationsmuster erscheint der Titel des Artikels „W.G. Sebald – Der fünfte Ausgewanderte“ (Susanne Finke 1997) emblematisch. Hugo Dittberner prägte die Ausdrücke „Reiseschriftsteller“ und „gebildeter Passant“, um Sebalds Erzähler zu bezeichnen, mit dem der Autor W.G. Sebald manche Eigenschaften teilt.

Sebalds Vita scheint die Lebensgeschichte der Figuren seiner Werke zu ergänzen, als würden bei ihm Leben und Werk zusammenfallen. Diese große Stimmigkeit ist die Grundlage für Sebalds Ruf als integrierter, moralisch unanfechtbarer Schriftsteller, der für einen Teil der Faszination verantwortlich ist. Diese Faszination kann in Mythisierung bzw. Auratisierung

des Autors umschlagen. Der als Außenseiter geltende Autor wird dann zum erhabenen moralischen Richter (Schley 2012).

Schließlich tragen auch die stilistischen Merkmale der Sebaldschen Prosa zur viel besprochenen Anziehungskraft bei. Sie ist zugleich klanglicher und optischer Natur. Vom besonderen, leicht erkennbaren, melancholischen Tonfall der Sebaldschen Prosa, die vom heterogenen Klang von Fremdsprachen durchsetzt ist, – dem berühmten „Sebald Sound“ – geht eine starke Verführungskraft aus. Nicht weniger verführerisch ist die optische Qualität seiner bebilderten Texte, die auf photographisches Material zurückgreifen. Grundsätzlicher noch ist die Faszination auf die Ambiguität des Schreibens von Sebald zurückzuführen, das sich jedem endgültigen Zuordnungsversuch entzieht. Sein Schreiben oszilliert beispielsweise zwischen den Gattungen, lässt insbesondere die Grenze zwischen Fakt und Fiktion verfließen. W.G. Sebalds Prosa verunsichert und irritiert seinen Leser bzw. seine Leserin.

## 1.2. Sebalds Werk als „schreibender Germanist“

Im Zeichen der Ambivalenz steht ebenfalls Sebalds berufliche Laufbahn, die Hugo Dittberner unter der Bezeichnung des „schreibende[n] Germanist[en]“ (7) zusammenfasst.

Als Schriftsteller verfasste er ein überschaubares Werk, das sich aus einem Langgedicht (*Nach der Natur*, 1988) und vier Prosabänden zusammensetzt. *Schwindel. Gefühle* (1990), *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (1992), *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (1995) und *Austerlitz* (2001). Die ersten zwei Bände umfassen vier verschiedene Texte, während die letzten zwei Bücher aus einem einzigen langen Text bestehen. 2003 erschien posthum *Unerzählt*, ein Buch, das er zusammen mit Jan Peter Tripp schrieb und aus 33 von Jan Peter Tripp gemalten Augenpaaren nebst von Sebald verfassten Miniaturtexten besteht. Zuletzt erschien 2008 eine Sammlung von durch Sven Meyer ausgewählten Gedichten.

Als Lektor an der University of Manchester in den sechziger Jahren (1966-1968, 1969-1970), dann Dozent an der University of East Anglia (1970-1975, 1976-1988) in Norwich und schließlich dort Professor of European Literature (1988-2001) ging Sebald parallel zu seiner schriftstellerischen Tätigkeit einer akademischen Laufbahn in England nach. Erst im Alter von 44 Jahren ergriff er den Schriftstellerberuf und veröffentlichte seinen ersten literarischen Text (das bebilderte Langgedicht *Nach der Natur*).

Aus dieser doppelten Laufbahn ergibt sich eine doppelte Textproduktion: eine literaturhistorische bzw. literaturkritische, in der Sebald das Werk anderer kommentiert, und eine literarische, in der er selbst Literatur schreibt. Als angehender Literaturwissenschaftler

beschäftigt er sich in seiner Magisterarbeit mit Carl Sternheim (1878-1942) und promoviert über Alfred Döblin (1878-1957). Daneben publiziert er zahlreiche Aufsätze und Essays zur Literatur des 19. bis 21. Jahrhunderts. Einige werden in fünf Bänden gesammelt. *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* erscheint 1985 und wird als Habilitationsschrift von der Universität Hamburg angenommen. Darauf folgen *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* 1991 und *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere* 1998. Sebalds Vorliebe gilt der österreichischen Literatur. Der Band *Luftkrieg und Literatur*, der 1999 erscheint, enthält die bearbeitete Fassung der Vorlesungen, die Sebald 1997 in Zürich hielt, und einen Essay über Alfred Andersch. *Campo Santo*, der 2003 posthum von Sven Meyer herausgegeben wird, vereint Texte von 1975 bis 2001 und beide Seiten von Sebalds Produktion. Er zerfällt nämlich in zwei Teile. Der erste Teil setzt sich aus unveröffentlichter und zerstreut veröffentlichter Prosa von Sebald zusammen, d.h. also Literatur von Sebald, die sich vor allem um Sebalds unvollendetes Korsika-Projekt dreht, während der zweite Teil aus Essays über die Literatur besteht, d.h. also der literaturkritischen Seite seiner Produktion entspricht. In dieser Sammlung liegen wichtige Texte vor, die als Kommentar zum eigenen Werk gelesen werden können, wie „Ein Versuch der Restitution“.

Wegen dieser doppelseitigen Tätigkeit liegt es nahe, Sebalds literarische Texte im Licht seiner literaturwissenschaftlichen Aufsätze zu untersuchen, oder zumindest Verbindungen zwischen seinen beiden Textproduktionen herzustellen. Einerseits ziehen sich Themen wie Melancholie, Unglück, Exil oder Heimat sowohl durch das essayistische als auch durch das literarische Werk W.G. Sebalds. Einige Schriftsteller, über welche Sebald sensible Aufsätze verfasst hat, wie Robert Walser, Nabokov oder Kafka, gehören fest zum intertextuellen Repertoire seines schriftstellerischen Werkes. Außerdem kann aus Sebalds literaturwissenschaftlichen Artikeln sein besonderes Interesse für die biographischen, soziologischen und psychoanalytischen Interpretationsansätze eruiert werden, die ihrerseits mögliche Schlüssel für die Deutung seiner eigenen literarischen Produktion liefern können. Andererseits muss man auf den Unterschied zwischen den beiden Textproduktionen achten. Denn Sebald ist auch für seine Verrisse und Polemiken bekannt, deren Tonfall mit der Sanftheit, Diskretion und Rücksicht, die seine literarischen Texte charakterisieren, stark kontrastiert (S. Schley). Schon seine ersten akademischen Arbeiten zu Carl Sternheim und Alfred Döblin sind kritisch angelegt. Im Verlauf seiner Karriere grenzt sich Sebald immer stärker von einigen Schriftstellerkollegen wie Alfred Andersch und Jurek Becker ab. Nicht nur an Schriftstellern übt er scharfe Kritik aus, sondern er distanziert sich auch von der

„Fachwissenschaft“ im Allgemeinen, wie Ulrich Simon zeigen konnte. Viele seiner Äußerungen wirken provokativ. Insofern zeichnet sich Sebalds akademische Produktion wiederum durch eine ähnliche Außenseiterposition aus, wie die, die aus seinen literarischen Texten hervorgeht.

### 1.3. Zum Forschungsstand

Seit Sebalds Tod im Jahre 2001 wurde sein Werk zunehmend zum Gegenstand der Literaturwissenschaft. Viele Tagungen wurden weltweit veranstaltet, viele Bände ihm gewidmet. Denn Werk und Person des Autors sind nicht nur ein *Faszinosum*. Sebalds Texte scheinen alle Fragen und Themen, Problematiken zu verdichten, die gerade im Mittelpunkt des literaturwissenschaftlichen Interesses stehen: das Verhältnis von Literatur und Geschichte, Fakt und Fiktion, Autorschaft, Intertextualität und Intermedialität, Literatur und Raum bzw. Grenzen, Reiseliteratur, Exilforschung, *postcolonial studies*, Literatur und Ethik. All dies verleiht dem Werk von Sebald eine unverkennbare Aktualität.

Wie aus dem Sammelband von Yahya Elsaygh, Luca Liechti und Oliver Lubrich (2012) hervorgeht, dreht sich das Forschungsinteresse am Schaffen W.G. Sebalds vor allem um vier Fragenkomplexe: Melancholie, Moderne, Fotografie und Gedächtnis. Zur thematischen Annäherungsweise an den Forschungsstand lässt sich eine zeitliche hinzufügen. Die ersten wichtigen Arbeiten zu Sebalds Werk gehen oft von *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* aus und widmen sich der Frage nach Ethik und Repräsentation von Geschichte bzw. der Darstellbarkeit von Geschichte, sowie dem Verhältnis von Geschichte, Gedächtnis und Trauma. Seit 2010 ungefähr hat sich der Schwerpunkt der Forschung vom Inhalt auf die Form des Werks verlagert. Die letzten Forschungsarbeiten legen den Akzent auf Sebalds Stil, versuchen Sebalds Schreibprozess und der Machart seiner Texte auf den Grund zu kommen. Man denke an die Dissertationsarbeiten von Ben Hutchinson (2009), *W.G. Sebald. Die dialektische Imagination*, Peter Schmucker (2012), *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald*, oder Mandana Covindassamy (2014), *W.G. Sebald. Cartographie d'une écriture en déplacement*. 2014. Gleichzeitig erforschen die letzten Arbeiten zu Sebald die Berührungspunkte zwischen literaturkritischem und schriftstellerischem Werk, wie zum Beispiel in der Dissertation von Schley (2012). Oder sie versuchen im Hinblick auf die ethische und politische Dimension des Schreibens von Sebald zu verstehen und darzustellen, inwiefern Form und Inhalt einander bedingen (Covindassamy 2014).

## 1.4. Sebalds biographisch-historischer Standort

### 1.4.1. Biographeme

Es mag nicht ganz verkehrt sein, einige biographische Elemente zum Autor W.G. Sebald ins Gedächtnis zu rufen, denn Sebald durchsetzt seine Texte mit Elementen seiner eigenen Biographie, die man nach Barthes (1977) „Biographeme“ nennen könnte. Elemente seines Geburtsdatums am 18. Mai 1944, seines Namens sowie seines Geburtsortes, W. oder Wertach, flicht er in mehrere seiner literarischen Texte ein. Fotografien von ihm werden an einige Stellen seiner Texte geschmuggelt (*Die Ausgewanderten* S. 130) und zeugen von einer gespenstischen Präsenz des Autors in seinem Werk. Das Spiel zwischen Biographie und Werk setzt beim Autornamen ein. Nach angelsächsischem Gebrauch ersetzt Sebald seinen Vornamen durch zwei Initialen. Die abgekürzte Form W.G. markiert eine Distanzierung von dem als allzu deutsch empfundenen Vornamen Winfried Georg (s. Sebalds Schwester im Interview mit Ruth Vogel-Klein 2005), der für die Epoche 1939-1944 durchaus typisch war. Genau aus diesem Grund „mochte [Sebald] ihn nicht“, so seine Schwester im soeben zitierten Interview. Die Form W.G. fungiert ausschließlich als Signatur, d.h. als schriftlicher Autornamen. Im alltäglichen und beruflichen Leben benutzt Sebald seinen dritten Vornamen „Maximilian“. Er lässt sich „Max“ von seinen Kollegen, Freunden, von seiner Schwester und Frau rufen.

Seinen Züricher Poetikvorlesungen *Luftkrieg und Literatur*, die Anne Fuchs (2004) „Sebalds verdeckte Autobiographie“ nennt, stellt Sebald eine Bemerkung voran, in der er seine Biographie historisch und geographisch situiert:

„Im Mai 1944 in einem Dorf in den Allgäuer Alpen geboren, gehöre ich zu denen, die so gut wie unberührt geblieben sind von der damals im Deutschen Reich sich vollziehenden Katastrophe. Dass diese Katastrophe dennoch Spuren in meinem Gedächtnis hinterlassen hat, das versuchte ich dann anhand längerer Passagen aus meinen eigenen literarischen Arbeiten zu zeigen [...].“ (5)

Im dritten Teil der Vorlesung wendet sich Sebald erneut seiner Kindheit zu. In diesem Selbstverortungsversuch werden Krieg und Nationalsozialismus zur Heimat. Im Hinblick auf den Luftkrieg, d.h. die Bombardierung deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg, die Sebald als „Zeit der Zerstörung“ bezeichnet, notiert er:

„Bei Kriegsende war ich gerade ein Jahr alt und kann also schwerlich auf realen Ereignissen beruhende Eindrücke aus jener Zeit der Zerstörung bewahrt haben. Dennoch ist



es mir bis heute, wenn ich Photographien oder dokumentarische Filme aus dem Krieg sehe, als stamme ich, sozusagen, von ihm ab und als fiele von dorthier, von diesen von mir gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde.“ (S. 77-78).

Die Idee der eigenen zeitlichen Abstammung, die er auf die Jahre 1944-1950 datiert, bringt er im Gespräch mit Volker Hage (2000) auf den Punkt, indem er das Wort „Zeit Heimat“ (S. 177) erschafft.

Die Gegenüberstellung von Land und Stadt dominiert die Beschreibung des Umzugs nach Sonthofen und der dabei entstandenen kindlichen Eindrücke, die ebenfalls in der Konferenz zum Thema Luftkrieg und Literatur ihren Niederschlag findet:

„Ich habe in einer meiner Erzählungen beschrieben, dass mir, als ich mit meinen Eltern und Geschwistern 1952 von meinem Geburtsort Wertach in das 19 Kilometer entfernte Sonthofen umgezogen bin, nichts so vielversprechend schien wie die Tatsache, dass dort die Häuserzeilen hier und da von Ruinengrundstücken unterbrochen waren, denn kaum etwas, so heißt es an der fraglichen Stelle, war für mich, seit ich einmal in München gewesen war, so eindeutig mit dem Wort Stadt verbunden wie Schutthalten, Brandmauern und Fensterlöcher, durch die man die leere Luft sehen konnte.“ (80)

Hier spielt Sebald auf die Erzählung „Paul Bereyter“ an. Sebalds Vater, der bei der Wehrmacht diente, kam 1947, als sein Sohn drei Jahre alt war, aus der französischen Kriegsgefangenschaft.

Auch räumliche Angaben zu seiner Herkunft lassen sich dieser historischen Situierung entnehmen: Das Allgäu wird zum Symbol alpenländischer Provinzialität. Sebald hebt die symbolische Randständigkeit seiner deutschen Herkunft hervor. Er ist am südlichen Ende Deutschlands aufgewachsen, an der Grenze zu Österreich und der Schweiz, in einem Dorf, bzw. einer Kleinstadt. Die Alpenlandschaft, d.h. die Nähe zu einer besonderen Naturlandschaft, ergänzt diese geographischen Koordinaten. Diese zeitlichen und räumlichen Elemente machen den Heimat-Komplex Sebalds aus. Es sind die biographischen Eckdaten, auf die er immer wieder zu sprechen kommt und die er in seiner Prosa reflektiert.

#### **1.4.2. Historiografischer Diskurs: indirekte Zeugenschaft, Kriegskinder, Postmemory**

Die oben zitierten Passagen aus *Luftkrieg und Literatur* über die unbewussten Spuren der Katastrophen wurden als Zeichen „verspäteter Traumatisierung“ (Rüdiger Görner, S. 26) interpretiert. Sebalds Hauptanliegen sei daher, „die unerträgliche Schwere der ‚späten Geburt‘ zu reflektieren, zu zeigen, was es bedeutet, im Nachhinein sich darüber bewusst zu werden,

sein erstes Lebensjahr in der idyllischen Allgäuer Voralpenwelt verbracht zu haben [...], während weiter östlich die Hölle der Massenvernichtung wütete.“ (ebenda). Eine ähnliche Form von nachholendem Gedächtnis läge demnach Sebalds Werk zugrunde. Diese Form von Gedächtnis sei wiederum für das Schreiben der zweiten Generation symptomatisch, die sich als indirekte Zeugenschaft definiere (s. Fuchs) und zu der man Sebald zurechnen dürfe. Neben dem Ausdruck der „zweiten Generation“ wird der Begriff der „Kriegskinder“ gebraucht, anhand dessen Michael Ostheimer W.G. Sebalds Züricher Vorlesungen untersucht. Als Kriegskinder werden Personen bezeichnet, für die der Bombenkrieg ein besonders prägendes Kindheitserlebnis darstellte, obwohl sie noch zu jung waren, um den Zweiten Weltkrieg mit vollem Bewusstsein erleben zu können.

Der Begriff der Kriegskinder zeugt von einem doppelten Wandel in der Auseinandersetzung mit der deutschen nationalistischen Vergangenheit. Einerseits rückt die Perspektive der Täter- bzw. Mitläuferkinder neben derjenigen der Kinder der Opfer des Nationalsozialismus immer mehr in den Blick. Dazu wird diese Perspektive zum immer wichtigeren Bestandteil der Erinnerungspolitik in Deutschland, das laut Ostheimer (208) seit der Mitte der 1990er Jahre der eigenen Opferrolle zunehmend gedenke.

Andererseits steht der Wandel im Zusammenhang mit dem Aussterben der ersten Generation der direkten Zeitzeugen des Holocaust und des Nationalsozialismus. Die Generation der Kinder der Opfer und der Täter, die zweite Generation also, muss nun die Verantwortung für die kollektive Erinnerung übernehmen. Durch den Generationenwechsel und den Verlust der Möglichkeit direkter Zeugenschaft verändert sich zugleich die Qualität des Gedächtnisses. Das kommunikative Gedächtnis, das auf mündlich tradierten Erinnerungen beruht, fließt allmählich in ein kulturelles Gedächtnis über, das sich im Gegenteil durch Alltagsferne und Institutionalisierung der kollektiven Erinnerung definiert. Sebalds Texte leisten diesem geschichtlichen Wandel Genüge.

Der Ausdruck „Kriegskinder“, wobei zwischen den Kindern der Opfer und denjenigen der Täter zu unterscheiden ist, impliziert die Möglichkeit des „transgenerationellen Traumas“. Die Gräueltaten des Krieges prägen nicht nur die Generation der Teilnehmer, sondern auch die folgenden Generationen. Von „transgenerationellen Übertragungsmechanismen“ ist bei Ostheimer (37) die Rede, von „intergenerationelle[m] Fortwirken traumatischer Erfahrungen“ bei Anne Fuchs (27). Das Gedächtnis an den Holocaust, dem sich die Generation der Kriegskinder künstlerisch verschreibt, wird oft mit dem von Marianne Hirsch geprägten Begriff des „Postmemory“ bzw. „Post-Gedächtnis“ gefasst. In *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* definiert Marianne Hirsch „postmemory“ 1997 als ein

generationenübergreifendes Erinnern, das sich von Gedächtnis sowie von Geschichte unterscheidet. Im Gegensatz zur Geschichte sei Post-Gedächtnis mit Affekten beladen. Im Unterschied zum Gedächtnis kennzeichne sich „Post-Gedächtnisses“ allerdings durch „wachsende historische Distanz“ (Fuchs 27). Darüber hinaus stelle Post-Gedächtnis eine besondere Form von Gedächtnis dar, insofern als nicht Erinnern, sondern „kreative und imaginative Besetzungen“ (Fuchs 27), die dominierende Art des Zugangs zur Vergangenheit beanspruchen.

Sebald kann als Vertreter der Kriegskinder auf der Täterseite betrachtet und sein Schreiben ins Zeichen des „Post-Gedächtnis“ gesetzt werden, während seine Protagonisten Austerlitz oder Max Aurach, die den Zweiten Weltkrieg im Modus des Kindertransports erlebten, Kriegskinder auf der Seite der Opfer vertreten.

## 2. W.G. Sebald und die deutsche Vergangenheit

### 2.1. Luftkrieg und Literatur

In den Züricher Vorlesungen *Luftkrieg und Literatur*, die er 1997 hält, wendet sich Sebald dem Deutschland der Nachkriegszeit zu. Seine Vorlesungen lösen eine heftige Kontroverse aus, so dass er sie für die geplante Veröffentlichung 1999 überarbeitet und die Kommentare, Briefe und Zeugenberichte, die er bekommen hat, im dritten Teil zitiert und zu ihnen Stellung nimmt. Sebald stellt nämlich die These auf, dass die Bombardierung deutscher Städte durch die Alliierten zwischen 1942 und 1945, welche doch Millionen Wohnungen zertrümmerte, das Gesicht Deutschlands zutiefst veränderte und bei der zivilen Bevölkerung Hunderttausende Opfer forderte, ins „Bewusstsein der neu sich formierenden Nation“ (75) keinen Eingang gefunden hätte und somit einen charakteristischen Fall von kollektiver Verdrängung und Tabuisierung darstellte. Dabei hätten die deutschen Schriftsteller der Nachkriegszeit bis auf wenige Ausnahmen wie Alexander Kluge, Heinrich Böll oder Erich Nossack in eklatanter Weise versagt und das Schweigen nicht gebrochen. Sebald geht diesem „skandalöse[n] Defizit“ (S. 76) auf den Grund. Anlass zu den Vorlesungen war es nämlich, der „Frage, weshalb die deutschen Schriftsteller die von Millionen erlebte Zerstörung der deutschen Städte nicht beschreiben wollten oder konnten, wenigstens ein Stückweit nachzugehen“ (84). Dabei rekurriert Sebald auf das Modell der kollektiven Amnesie von traumatisierenden Erlebnissen. Im Falle der Deutschen sei das Trauma auf die Gefühle der Schuld und der Scham zurückzuführen. In den Vorlesungen nennt Sebald als weiteres Beispiel der Verdrängung von Katastrophen den Fall der Überlebenden von Hiroshima (95).

Somit veranschaulicht er die bedrückende Verdrängungsatmosphäre der Nachkriegszeit, die sowohl Täter als Opfer betraf.

Anlass zum Skandal gaben die Darstellung des deutschen Volks als Opfer und die an vielen Stellen implizit hergestellte Parallele zwischen der unter der Bombardierung leidenden Zivilbevölkerung in Deutschland und den Opfern des Nationalsozialismus. Als besonders schockierend erwies sich zudem für manche Leser und Kritiker die These vom „Tätertrauma“ bzw. „Trauma der Schuld“, das neben dem Opfertrauma bestehe. Dieses Tätertrauma bezeichnet Assmann als „problematisch“ und doch „unabweisbar“ (A. Assmann 2006 98).

### 2.1.1. „Die deutsche Verdrängungskultur“

In *Luftkrieg und Literatur*, wie in seinen Aufsätzen, Interviews und literarischen Prosastücken, setzt sich Sebald unerlässlich mit dem auseinander, was Rüdiger Görner „die einstige deutsche Verdrängungskultur“ nennt. In „Paul Breyer“ etwa spricht Mme Landau von der „Gründlichkeit, mit welcher diese Leute in den Jahren nach der Zerstörung alles verschwiegen, verheimlicht und, wie mir manchmal vorkommt, tatsächlich vergessen haben“ (74). In „Max Aurach“ empört sich der Erzähler über „die rings [ihn] umgebende Geistesverarmung und Erinnerungslosigkeit der Deutschen, das Geschick, mit dem man alles bereinigt hatte [...]“ (338).

Historiker haben die Geschichte dieses kollektiven Gedächtnisses der nationalsozialistischen Vergangenheit und der Shoah in der Bundesrepublik Deutschland rekonstruiert, auf die sich hier Sebald bezieht. Man kann drei Phasen unterscheiden, wobei Sebalds Werk in der dritten Phase der Zeitleiste entsteht. Antje Tennstedt hat sie wie folgt (2007, S. 27-28) umrissen:

„Die erste Phase umfasst den Zeitraum 1945-1957 und ist durch eine massive Abwehr der Erinnerung gekennzeichnet. In der Politik geht es um Wiedergutmachung (Entschädigung der Opfer) und Amnestie (Wiedereingliederung der ehemaligen Nationalsozialisten).

Die zweite Phase (1958-1984) ist durch eine Kritik der Vergangenheitsbewältigung gekennzeichnet. Es kommt einerseits zu einer Verschärfung der Strafverfolgung von NS-Tätern (Eichmann-Prozess in Jerusalem 1961, Auschwitz-Prozess in Frankfurt 1963-1965, 1965-1966, 1967-1968), andererseits übt die 68er Generation Kritik an der Wiedereingliederung ehemaliger Nazis.

Die dritte und vorerst letzte Phase, die 1985 beginnt, steht im Zeichen der Erinnerung. Sie ist gekennzeichnet durch eine Vielzahl von offiziellen Kommemorationen, Symbolen etc. Die Idee der Vergangenheitsbewältigung (der Glaube daran, dass sich der Schaden reparieren

ließe) wird durch die Vergangenheitsbewahrung (die Einsicht in die Unbeendbarkeit der Schuld, die Irreparabilität des Schadens) ersetzt. In diesem Sinne wird der Gedanke der Wiedergutmachung und Versöhnung zugunsten der Idee der Solidarität in der Erinnerung aufgegeben.“

### 2.1. 2. Alfred Andersch

Im Essay zu Alfred Andersch (1914-1980), den Schley (2012) die „Andersch-Schelte“ nennt, setzt sich Sebald mit dem Werk von Alfred Andersch, einem der Gründer der Gruppe 47, auseinander. Ausgehend vom biographischen Material greift Sebald die Moralität des Autors an, indem er ihm vorwirft, seine Autobiographie verbrämt zu haben und seine fiktiven jüdischen Figuren ausgenutzt zu haben, um das eigene Fehlverhalten zu verdecken und zu begründen. Dieser Aufsatz liest sich zugleich als eine Abrechnung mit einem Symbol der deutschen Nachkriegsliteratur, aber auch mit dem „Neutralisierungsgeschäft“ (132) der Germanistik, die Anderschs Werk immer geschätzt hat.

### 2.2. Sebalds Geschichtsauffassung

Die Vorlesungen zum Thema Luftkrieg und Literatur wurden als Poetik W.G. Sebalds gelesen. Vor allem der zweite Teil der Züricher Vorlesungen, der sich mit dem Konzept einer „Naturgeschichte der Zerstörung“ befasst, das Sebald Solly Zuckermans Autobiographie (38) entnahm (*From Apes to Warlords*, London 1978), macht für viele den Kern der Geschichtsauffassung aus, die den literarischen Texten Sebalds zugrunde liegt. Mit „Naturgeschichte der Zerstörung“ meint Sebald die Regenerierung der Natur nach der Katastrophe. In *Luftkrieg und Literatur* ist folgende Stelle dafür besonders aufschlussreich:

„Stellenweise ist in Köln bei Kriegsende das Trümmergelände schon verwandelt durch das dicht auf ihm wuchernde Grün – wie «friedliche ländliche Hohlwege» ziehen die Straßen sich durch die neue Landschaft dahin. Anders als bei den heute schleichend sich ausbreitenden Katastrophen war die Regenerationsfähigkeit der Natur durch Feuerstürme anscheinend nicht beeinträchtigt worden. Ja, in Hamburg blühten im Herbst 1943, wenige Monate nach dem großen Brand, viele Bäume und Büsche, insbesondere Kastanien und Fliederstauden, ein zweites Mal“ (46).

Durch diese Naturbeschreibung allegorisiert Sebald den gesellschaftlichen Mechanismus der Verdrängung und Tabuisierung, wie er am Beispiel des deutschen Wiederaufbaus und Wirtschaftswunders der Nachkriegszeit zu beobachten war. Dabei stehen Gesellschaft und

Natur in einem analogischen Verhältnis. Oder mit Elena Agazzis Worten : „Die Natur hält ihr Gleichgewicht mit der Geschichte, wobei sie dem Versuch des Menschen [entgegenkommt], sämtliche Spuren aus der Vergangenheit auszulöschen, so dass sie wieder neu aus den Überresten der einstmaligen Kultur aufblühen kann“ (S. 18 «Italien wie es wirklich ist» Rolf Dieter Brinkmanns «Rom, Blicke» als Tagebuch einer schwierigen Zeit im Wort, Bild und Dokument).

Am Ende der zweiten Vorlesung zitiert Sebald Walter Benjamins Engel der Geschichte aus dem IX. Teil seines Aufsatzes „Über den Begriff der Geschichte“ (1940). Die Anspielung auf Benjamin ergänzt die Naturgeschichte der Zerstörung durch die Figur des Trümmerhaufens. In dem zitierten Abschnitt interpretiert Benjamin Paul Klees Bild „Angelus novus“ als den Engel der Geschichte. Er betrachtet die Vergangenheit, die wie eine einzige Ruine aussieht und nur aus Zerstörung besteht. Der Engel würde gern die Schäden beheben, das Zerströte und Tote reparieren, aber „ein Sturm“ aus dem Paradies hindert ihn, sich der Vergangenheit ganz zu widmen. Der Sturm „treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft“. Benjamins Allegorie endet mit den Worten „Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm“.

Aus diesem Zitat von Benjamin und dem Begriff der Naturgeschichte der Zerstörung wird Sebalds pessimistische Auffassung der Geschichte abgeleitet. Sie ergibt sich aus der Mischung aus Fortschrittsskepsis, naturgeschichtlicher Perspektive und der Vorherrschaft der Zerstörung. Die Geschichte wird als eine einzige Katastrophe (s. Mosbach) wahrgenommen. Vor diesem Hintergrund erscheint der Holocaust nicht als einzigartiges Ereignis, nicht als Singularität, sondern als logische Folge der langen Geschichte der Entzweiung des Menschen von der Natur, die der Geschichte der Moderne entspricht (s. Gespräch mit Pralle (2001) S.260) und mit der napoleonischen Ära einsetzt (Öhlschläger 2006). Eine Kritik der Moderne und der sie kennzeichnenden „Zweckrationalität“, die man als Zivilisationskritik in Anlehnung an Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1944) zusammenfassen kann, liegt dem Werk von W.G. Sebald ebenso zugrunde. Der zivilisationskritischen These der beiden Autoren nach gehen Fortschrittsgläubigkeit und Gewalt miteinander einher, insofern als, „was im Zeichen des Fortschritts ausgegrenzt, verdrängt und vergessen gemacht werden musste, die Geschichte [in Gestalt von Kriegen, ethnischen Konflikten, Naturzerstörungen] einholt“ (31), wie Claudia Öhlschläger zusammenfasst. Sebalds Texte sind von der paradoxen Grundannahme geprägt, dass Zerstörung und Gewalt konstitutive Bestandteile des Fortschritts sind.

Jürgen Ritte interpretiert Sebalds Naturgeschichte der Zerstörung als „Schwarze Geschichtsphilosophie“, d.h. als eine Geschichtsphilosophie, die der Zerstörung entspringt. Sebalds Texte würden demnach der Naturgeschichte der Zerstörung entgegenzuwirken versuchen und der linearen Form der als Fortschritt verstandenen Geschichte widerstehen, indem sie auf das Verfahren der Wiederholung als „Aufhebung einer historischen Zeit als Entwicklung und Verlauf“ (178) zurückgreifen würden. Einige Literaturwissenschaftler heben deshalb die innere Widersprüchlichkeit des Ausdrucks „Naturgeschichte“ und das Ahistorische an Sebalds Geschichtsauffassung hervor, die somit an Mythisierung grenze. Fuchs beschreibt Sebalds Interpretation von Geschichte als „metaphysisch[...] und damit letztlich ahistorisch“ (19). Der Mensch selber wird dabei als eine Spezies unter anderen betrachtet (Sebald, Gespräch mit Pralle S. 259) und gewissermaßen „naturalisiert“.

Die Wiederholung als grundlegende Komponente des Sebaldschen Schreibens entspricht darüber hinaus dem Prozess der Erinnerung und korreliert mit der „Archäologie der Zerstörung“, die man mit Sebalds Werk assoziiert. Das Stichwort „Archäologie“ gebraucht Sebald selber, um seine literarische Arbeit zu beschreiben (2000 Gespräch mit Volker Hage S. 176). Damit meint er eine besondere Art der Annäherung an die Vergangenheit, die darin besteht, dass verdrängte Schichten der Geschichte zutage gefördert werden, wobei der Prozess der Ausgrabung und Offenlegung gleichzeitig offenbart wird (Öhlschläger S. 22). Die archäologische Metapher trägt dazu bei, die Analogie zwischen dem Umgang mit der kollektiven und individuellen Geschichte zum Vorschein zu bringen, die sich durch Sebalds Werk zieht. Freud gebraucht das Bild des Ausgrabens, um die eigene Arbeit als Psychoanalytiker zu beschreiben (Öhlschläger 22). Paradoxerweise geht der Widerstand gegen die Naturgeschichte der Zerstörung bei Sebald mit der wiederholten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Inbegriff des Unglücks und der Katastrophe einher. Durch dieses „archäologisierend[e] [E]rinnern“ aber wird die Erinnerung an die Vergangenheit restituert und rekonstruiert (Ritte, 2009, S. 143), ohne dass das Grauen unmittelbar reproduziert wird (s. Gespräch mit Volker Hage S. 180). Aus diesem Grund schreiben einige Kritiker W.G. Sebalds Werk eine heilsgeschichtliche bzw. utopische Dimension zu.

Den archäologisierenden Umgang mit der Vergangenheit verbindet Sebald mit der Totenbeschwörung, mit dem Heraufrufen von Gespenstern (Gespräch mit V. Hage). Genauso wie die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit durch den archäologisierenden Gestus aufgehoben wird, der die Vergangenheit im jetzigen Raum offenbart, wird die Grenze zwischen Tod und Leben überschritten.

### 2.3. Exkurs: Trauma und Gedächtnis

Als Literaturwissenschaftler ist W.G. Sebald mit den Theorien des Traumas und des Gedächtnisses vertraut, die in seinen literaturkritischen Essays und schriftstellerischen Werken mitschwingen.

„Trauma“ ist ein der Psychoanalyse entlehnter Begriff, der seit den 1980er Jahren in die literaturwissenschaftliche Theorie Eingang gefunden hat und in engem Zusammenhang mit dem Begriff des Gedächtnisses steht. Der Holocaust gilt als Emblem „eines kollektiven Geschichts-Traumas“ (Assmann Einführung in die Kulturwissenschaft 2011). Die Theorie des Traumas wird von Freuds Schrift „Jenseits des Lustprinzips“ (1920) abgeleitet. Das Wort Trauma bedeutet im Altgriechischen soviel wie Wunde. Freud stellt sich den lebenden Organismus als „undifferenziertes Bläschen reizbarer Substanz vor“ (31), das „mit einem Reizschutz gegen die Außenwelt ausgestattet ist“ (35), und definiert demnach das Trauma als das Ergebnis von „Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen“. Solche Erregungen nennt er folgerichtig „traumatische“. Die traumatische Neurose sei „als die Folge eines ausgiebigen Durchbruchs des Reizschutzes aufzufassen“ (37). „Erregungen von innen“ zeitigen oft die größeren Folgen und führen zu traumatischen Neurosen (40). In dieser Abhandlung setzt Freud Trauma und Wiederholungszwang in Verbindung, indem er zeigt, dass der Wiederholungszwang in der Analyse dazu dient, „das Vergessene und Verdrängte heraufzubeschwören“ (39), mit dem Wunsch, die „störenden Regungen“, die das Trauma verursacht haben, dadurch zu beseitigen. In *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks* wendet Claudia Öhlschläger Freuds Definition des Traumas auf das Werk von Sebald an. In diesem Kontext deutet sie den Wiederholungszwang als „Kraftäußerung des Verdrängten. Als Ausdruck dafür, dass etwas, das nicht erinnert werden kann, wiederholt werden muss“ und kommt zu dem Schluss, dass „[d]ie Wiederholungsfigur damit strukturell die des Traumas [ist]“ (76). Die Wiederholungsfigur macht sich in Sebalds Texten durch das Zitatverfahren und das Prinzip der unerklärlichen Zusammenhänge bemerkbar, die den Prozess der Wiederkehr von verdrängten Katastrophen der Vergangenheit auf Textebene nachahmen. Traumatische Erfahrungen werden mit Erinnerungsverlust und Sprachlosigkeit gekoppelt, denn oft können sie erst mit großer Nachträglichkeit erinnert und artikuliert werden. Mit literarischer Trauerarbeit identifiziert seinerseits M. Ostheimer Sebalds Texte, die das Schweigen brechen und dem Vergessen und Verdrängen der von traumatischen Erfahrungen geprägten Lebensgeschichten entgegenwirken (215).



Mit der literarischen Anwendung der Theorie des Traumas wird die Frage nach der Repräsentation aufgeworfen, denn, wie Anne Fuchs anmerkt, entzieht sich oft „die latent wirkende Erinnerung an erlittene Traumata [...] zunächst der narrativen Repräsentation“ (S.23). Der Körper wird dann zum Schauplatz der traumatischen Erinnerung, Gestikulierung ersetzt Narration und Geschichtsschreibung. Texte, die das Trauma literarisch erkunden, erfinden neue Versprachlichungsformen, gleichsam eine neue Sprache (s. Ostheimer 29).

Was die Gedächtnistheorien angeht, bedient sich Sebald ebenso der Termini von Maurice Halbwachs als denen von Jan und Aleida Assmann. M. Atze (2005) konnte an den Anstreichungen in Sebalds Handexemplar *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (*Les Cadres sociaux de la mémoire* 1925) seine Halbwachs-Lektüre und die Spuren, die sie in *Austerlitz* hinterließen, genau verfolgen. Maurice Halbwachs (1877-1945) wurde zum Opfer des Nationalsozialismus und im KZ Buchenwald ermordet. Er gilt als Gründer der Gedächtnissoziologie. Halbwachs prägte den Begriff des kollektiven Gedächtnisses (*La Mémoire collective* 1950, posthum). Darin zeigte er, dass Erinnerung nicht rein individuell, sondern vor allem sozial bedingt ist: „Durch Kommunikation und Interaktion erzeugen und vermitteln Gruppen (z.B. Familie, soziale Klasse, Religionsgemeinschaft) ein kollektives Gedächtnis, an dem der Einzelne über den Rückgriff auf ‚soziale Rahmen‘ teilhat.“ (Astrid Erll, Metzler Lexikon). Erinnerungen und Gruppen stabilisieren einander, so dass Individuen Teile ihrer Erinnerungen verlieren können, wenn sich die Gruppe auflöst, in die ihre Erinnerungen eingebettet waren. Man kann zwischen kommunikativem, kollektivem und kulturellem Gedächtnis unterscheiden.

Das kommunikative Gedächtnis definiert A. Assmann 1999 in der Einleitung zu *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* als das „in der Regel drei Generationen verbindend[e] Gedächtnis der mündlich weitergegebenen Erinnerungen“ (S.13). Es handelt sich um das Kurzzeitgedächtnis der Gesellschaft (A. Tennstedt 2007, S. 27).

Das kollektive Gedächtnis entspricht „einer Steigerungsform“ des kommunikativen Gedächtnisses, insofern als es sich durch bestimmte politische Vorkehrungen zur Aufbewahrung des Gedächtnisses über den Tod seiner Träger hinaus kennzeichnet.

Der Begriff „kulturelles Gedächtnis“ hingegen verweist auf „die Inhalte, kulturellen Rahmenbedingungen und gesellschaftlichen Überlieferungsformen der kollektiven Erinnerung“ (Ansgar Nünning, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*). Es bildet „das soziale Langzeitgedächtnis“ (Tennstedt). Während das kommunikative Gedächtnis vor allem durch seine Alltagsnähe gekennzeichnet ist, setzt das kulturelle Gedächtnis „Alltagsferne“

(Jan Assmann, zitiert von A. Nünning) und eine Art Institutionalisierung des Gedächtnisses voraus. In dieser Hinsicht lesen sich literarische Texte als kulturelle Produkte und lassen sich demnach dem kulturellen Gedächtnis unterordnen.

Wegen der Wandlung, welche die kollektive Erinnerung erfährt, kommt dem Schriftsteller eine neue Funktion als Bewahrer des vom Vergessen bedrohten Gedächtnisses zu.

## II. W.G. Sebalds Werk im Kontext

### 1. Sebalds literaturgeschichtlicher Standort

#### 1.1. Realismus

Im Gespräch mit Sven Boedeker, das er 1993 über *Die Ausgewanderten* führt, bekennt sich Sebald zum Realismus: „Bei den Texten handelt es sich im Grunde um Realismus.“ (107). Wie wir sehen werden, geht es ihm um ein besonderes, paradoxes Verständnis des Begriffs. Denn Sebald fügt gleich hinzu: „Ich glaube allerdings, dass Realismus nur dann wirklich funktioniert, wenn er stellenweise über sich selbst hinausgeht – das heißt, wenn der Text mysteriöse Facetten hat, die in einem realistischen Text eigentlich nichts zu suchen hätten.“ Sebalds Werk ist von seiner Beschäftigung mit einem weit gefassten Realismus-Begriff geprägt, der im beschreibenden Erzählstil des 19. Jahrhunderts wurzelt, über die Dokumentar-Literatur der sechziger Jahre bis zur Auseinandersetzung mit den illusionistischen Bildern von Jan Peter Tripp reicht.

##### 1.1.1. Sebalds Rezeption des 19. Jahrhunderts

Neben der österreichischen Literatur gilt Sebalds Interesse der Literatur des 19. Jahrhunderts, aus der sich die Frage nach einem realistischen Stil in besonderer Weise ergibt. In *Logis in einem Landhaus* widmet er sich Autoren, die nicht nur aus der schweizerischen Region stammen, sondern die man in Teilen mit einer realistischen Schreibart assoziieren kann. So verfasst er beispielsweise Essays zu Gottfried Keller (1819-1890) - „Her kommt der Tod die Zeit geht hin. Anmerkungen zu Gottfried Keller“ - und Johann Peter Hebel (1760-1826) - „Es steht ein Komet am Himmel. Kalenderbeitrag zu Ehren des rheinischen Hausfreunds“. Der *Rheinische Hausfreund* wird in der Erzählung „Paul Bereyter“ zitiert (56) und als erstes Lesebuch mit affektbeladenen Erinnerungen an die Kindheit und an den Volksschullehrer verbunden. Auch Honoré de Balzac (1799-1850) gehört zu Sebalds

Lektüren. Die Stelle aus „Dr. Selwyn“ über „das Landhaus in der Charente“, „Angoulême“ und die „zwei verrückte[n] Brüder, der eine Deputierter, der andere Architekt“ (9) ist wahrscheinlich dem Roman *Illusions perdues* entnommen. *Le Colonel Chabert* und *Les Chouans* liefern eine literarische Vorlage zu manchen Passagen aus *Austerlitz* (s. Schmucker). Stifter, dem er zwei Aufsätze widmete, die im Sammelband *Die Beschreibung des Unglücks* erschienen sind, gehört ebenfalls zu Sebalds Horizont.

Freilich können die hier versammelten Texte schwerlich dem literaturgeschichtlichen „Realismus“ zugeordnet werden, denn nur wenige unter ihnen, wie Gottfried Kellers Novellen und Romane, lassen sich tatsächlich mit dem Bürgerlichen Realismus in Einklang bringen. Vielmehr sind sie dem Biedermeier zuzurechnen, wie im Falle Stifters oder Mörikes, oder an der Grenze zwischen mehreren literaturgeschichtlichen Strömungen anzusiedeln, zwischen Realismus und Biedermeier, Realismus und Romantik. Dennoch bleibt die Annäherung an einen realistischen Erzählstil ein Überschneidungspunkt, der es erlaubt, Sebalds Rezeption der Literatur des 19. Jahrhunderts unter einem gemeinsamen Blickwinkel zu betrachten, indem man die von Sebald geliebten Texte in einem losen, durch Familienähnlichkeiten verbundenen Ganzen zusammenfasst. Wiederholt benutzt Sebald den Begriff Realismus, um für eine in Verruf geratene Form von Literatur Partei zu ergreifen. Als Sigrid Löffler ihn 1993 fragt, ob das eben Gesagte „[d]as ästhetische Credo eines realistischen Schriftstellers“ sei, antwortet Sebald mit einer indirekten Verteidigung des Realismus: „Ich weiß, dass man die Realisten heute mit scheelen Augen betrachtet. Realismus braucht Handwerk. Das Handwerk kann zwar ohne Kunst, die Kunst aber nicht ohne Handwerk auskommen.“ (86)

### **1.1.2. Dokumentar-Literatur: Realismus nach der Katastrophe**

Damit wird die Brücke zur Dokumentar-Literatur geschlagen, mit der Sebalds Texte ebenfalls verwandt sind und der sich Sebald am ausführlichsten in *Luftkrieg und Literatur* zuwendet. In diesem Text deckt er die genealogische Verbindung auf, die seiner Meinung nach zwischen dem Realismus des 19. Jahrhunderts und der späteren Dokumentar-Literatur besteht. In der Tat versteht Sebald das Dokumentarische als Reaktion auf die unmöglich gewordene Erzählweise des 19. Jahrhunderts.

Die zweite Züricher Vorlesung liest sich wie das Plädoyer für einen Realismus, der sich durch „Faktizität“ (57) und „unpräzise Sachlichkeit“ (59), auszeichnet. „Präzision und Verantwortung“ sind zwei weitere Begriffe, die Sebald von Elias Canettis Kommentar zu „Dr. Hachiyas Tagebuch aus Hiroshima“ (1971) übernimmt. Damit benennt er die einzigen

Eigenschaften, die eine Literatur charakterisieren können, welche sich mit dem „Überleben einer Katastrophe“ auseinandersetzt:

„Das Ideal des Wahren, das in seiner, über weite Strecken zumindest, gänzlich unpräzisen Sachlichkeit beschlossen ist, erweist sich angesichts der totalen Zerstörung als der einzige legitime Grund für die Fortsetzung der literarischen Arbeit.“ (59)

Die ästhetische Wahl einer realistischen Schreibweise ist ethisch begründet. Es geht Sebald darum, schreibend der Zerstörung gerecht zu werden und der Verdrängung entgegenzutreten. Vor diesem Hintergrund kann man vom Aufklärungsauftrag sprechen, der Sebald zufolge der Literatur und den Schriftstellern zukommt.

„Umgekehrt ist die Herstellung von ästhetischen oder pseudoästhetischen Effekten aus den Trümmern einer vernichteten Welt ein Verfahren, mit dem die Literatur sich ihrer Berechtigung entzieht“ (59), fährt Sebald fort.

Demgemäß verurteilt Sebald jegliche „Neigung zum Melodramatischen“ (60) und „[E]gomanische[m]“ und verwirft sowohl „die rückhaltlose Fiktionalisierung des Themas“ (63) als auch den „dynamischen Sprachaktionismus“ eines Arno Schmidt in *Aus dem Leben eines Fauns* (1953). An dem, was er als „Fingerübung“ (65) und „demonstrativen Avantgardismus“ (65) bezeichnet, beanstandet er die durch die linguistische Anstrengung allzu sichtbare Präsenz des Autors, der sein Thema geradezu verdecken würde. Sebald verteidigt demnach eine Ästhetik, die zwischen traditioneller Fiktion bzw. Form- und Sprachkonservatismus (65) einerseits und Avantgardismus andererseits anzusiedeln ist. Diese Zwischenstellung sieht er im „Konkret-Dokumentarischen“ (65) verwirklicht:

„Im Dokumentarischen, das in Nossacks *Der Untergang* einen frühen Vorläufer hat, kommt die deutsche Nachkriegsliteratur eigentlich erst zu sich und beginnt mit ihren ernsthaften Studien zu einem der tradierten Ästhetik inkommensurablen Material.“

Zu seinen Wegweisern zählt Sebald in diesem Zusammenhang Peter Weiss' (1916-1982) Autobiographie *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*, sowie das „Auschwitz-Stück“ *Die Ermittlung*, die das bekannteste Beispiel des Dokument-Theaters ist (Pralle 256). Weitere Vorbilder sind Klaus Theweleit und Alexander Kluge, die ebenfalls Dokumente als Material in ihrer Literatur einsetzen.

In dem herausfordernden Essay zu Jurek Becker (1937-1997), „Ich möchte zu ihnen hinabsteigen und finde den Weg nicht. Zu den Romanen Jurek Beckers“, der erst 2010 im 2. Heft der Zeitschrift *Sinn und Form* erschien, nachdem er 1991 von Irene Heidelberger-Leonard für ihren Sammelband zum Werk Jurek Beckers abgelehnt wurde, findet man diese Kriterien wieder. Hier wird Sebalds besonderer Realismusbegriff genauer definiert. Sebald

bezieht Becker einen „falschen Realismus“, der mit der DDR-Literatur identifiziert wird, und stellt dem herkömmlichen Realismus die neue dokumentarische Literatur gegenüber. Der herkömmliche Realismus versuche, „die vollendete Illusion der Wirklichkeit hervorzubringen“, während die Dokumentarliteratur „Wirklichkeit sozusagen im Rohzustand in den literarischen Text zu überführen“ trachte. Sebald entfaltet eine Art Genealogie der „dokumentarische[n] Schreibweise“, die aus der Unzulänglichkeit der traditionellen realistischen Erzählliteratur entspringe. Die herkömmlichen „Erzählmodelle“, die gleichsam in besseren Zeiten entwickelt worden waren, passten nicht mehr zur „dystopischen“ Wirklichkeit, was zum größten Teil auf die historischen Gräueltaten des 20. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Die herkömmlichen Erzählmodelle haben daher einer neuen realistischen Schreibweise weichen müssen, nämlich der Dokumentarliteratur:

„So wurde in der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte, insbesondere im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit Verfolgung und Völkermord, eine prononciert dokumentarische Schreibweise ausgebildet, weil der realistische Algorithmus, wie an den erstaunlich unverfänglichen Erzählungen der Nachkriegszeit zu sehen ist, der Ausgrenzung einer Wirklichkeit Vorschub leistete, von der man keine Kenntnis haben wollte. Die dokumentarische Literatur erst brachte an den Tag, was die herkömmliche verschwiegen hatte.“ (230)

Diese neue Form der dokumentarischen Literatur ist allerdings keineswegs mit kühler Objektivität zu verwechseln, sondern setzt eine ethische und emotionale Implikation des Autors voraus, die Sebald mit den Ausdrücken „unbedingte subjektive Anwesenheit [des] Autors“ und „Kompromisslosigkeit“ am Beispiel von Primo Levi und Jean Améry umschreibt. Sebald bemängelt „die emotionale Absenz des Autors“ in Beckers erstem Roman *Jakob der Lügner* (1969), die er als Zeichen eines „Erinnerungsembargo[s]“ sieht:

„Der akute Mangel einer am Stoff des Vergangenen wieder sich entzündenden Empfindung schlägt sich nieder in dem romanhaft ausgehöhlten Stil der Bücher Beckers, aus denen ich keine Prosa-Passage zu zitieren wüsste, in der ein Erinnerungsgramm kraft des Worts sichtbar würde.“

Was Sebald Jureck Becker unterstellt, ist, dass er anders als Primo Levi oder Jean Améry sein Judentum und das Trauma der eigenen Deportation und der Vernichtung seiner Verwandten geradezu verleugne (Heidelberger-Leonard 2008, S. 10).

### 1.1.3. „Realismus reicht nicht aus“

Mit diesen Punkten lassen sich die Koordinaten des Sebaldschen Realismus abstecken: Er setzt sich aus Authentizität, im Sinne einer Prosa, die nicht illusionistisch wirkt, sondern ihren fiktionalen Charakter offenbart, sowie Faktizität (kein romanhafter Stil), emotionaler Präsenz des Autors und Versinnbildlichung des Erinnerungsprozesses zusammen. Die subtile Gratwanderung zwischen der Ablehnung des Pathos, des Kitsches und der Melodramatik bei gleichzeitiger Abscheu vor einem distanzierten und unempfindsamen Erzählen in der Prosa W.G. Sebalds wurde von Karine Winkelvoss (2013) schlüssig untersucht. Bei Sebald, so kann man zusammenfassen, bedingen Ethik und Empathie einander.

In seiner Rede zur Eröffnung des Stuttgarter Literaturhauses („Zerstreute Reminiszenzen. Gedanken zur Eröffnung eines Stuttgarter Hauses“, in *Stuttgarter Zeitung*, 18.11. 2001, veröffentlicht in *Campo Santo* unter dem Titel „Ein Versuch der Restitution“) ergänzt Sebald seine Parteinahme für eine besondere Art des Realismus durch den Begriff der Restitution:

„Es gibt viele Formen des Schreibens, einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution“. (248)

Die Restitution kann als weitere Umschreibung der realistischen Schreibweise Sebaldscher Prägung gedeutet werden. Die Trennung verläuft nicht mehr zwischen fiktionalem Realismus und dokumentarischer Literatur, sondern zwischen der Wissenschaft einerseits, wie der Historiographie zum Beispiel, die mit dem Wort „Registrierung“ assoziiert wird, und der Literatur andererseits, deren Aufgabe in der Wendung „Restitution“ beschrieben wird. Genau auf diesen Unterschied und die Vorzüge der Literatur gegenüber der Wissenschaft besteht Sebald 1993 im Gespräch mit Sigrid Löffler, als sie ihn fragt, warum er „überhaupt noch an der Fiktion fest[halte]“ und „nicht gleich zeithistorische Monographien [schreibe]“ (S. 85). W.G. Sebald antwortet:

„Was die historische Monographie nicht leisten kann, ist, eine Metapher oder Allegorie eines kollektiven Geschichtsverlaufes zu produzieren. Aber erst in der Metaphorisierung wird uns Geschichte empathetisch zugänglich.“

Emotion und Metapher oder Allegorie kennzeichnen eben jene Art realistischer Literatur, auf die sich Sebald beruft. Im eingangs zitierten Gespräch mit Sven Boedeker definiert Sebald den „Realismus, [der] über sich selbst hinausgeht“ durch folgende Betrachtung:

„Zudem glaube ich, dass der realistische Text sich ansatzweise in allegorisches Erzählen vorwagen darf, sich ansatzweise in Allegorien verdichten muss“ (107). Als Beispiel nennt er den Schmetterlingsfänger in *Die Ausgewanderten*.

Laut Sven Meyer betreibt Sebald gar einen bis zum Antirealismus dialektisch übersteigerten Realismus (176). Oder wie er im Interview mit Ralph Schock formulierte: „Also Realismus, dem ich ja sehr verhaftet bin, einerseits, reicht nicht aus, man muss ihn immer an bestimmten Punkten übertreten.“ (98)

Einige Kritiker, wie P. Schmucker, sehen in Sebalds literarischen Schriften sogar einen Hang zum Metaphysischen. Jürgen Ritte zum Beispiel sieht die literarischen Beschreibungen von W.G. Sebald durch die Suche nach „dem Muster hinter den Dingen“ motiviert (148). Damit knüpfen diese Kritiker an Sebalds Betrachtungen über die Bilder von Jan Peter Tripp an, die er unter dem Titel „Wie Tag und Nacht“ in *Logis in einem Landhaus* veröffentlichte. In diesem Text reflektiert er „über die leidige Realismusfrage“ (174), die diese an die Kunst des *Trompe-l'oeil* grenzenden, wirklichkeitstreuen Bilder unweigerlich aufwerfen. „Hinter dem Illusionismus der Oberfläche“ deckt Sebald jedoch „eine furchterregende Tiefe“ auf, die er „das metaphysische Unterfutter der Realität“ nennt. (181).

## 1.2. Holocaust-Literatur von nichtjüdischer Seite?

Sebalds Texte können im Licht des Booms von Erinnerungsliteratur nach der Epochenschwelle 1989/1990 gelesen werden. Besonderes Kennzeichen dieser Zäsur ist die Wende im Gedenken an die NS-Zeit, welches, wie oben erwähnt, „von der Zeitzeugengeneration endgültig an deren Nachkommen“ übergeht (M. Ostheimer S. 12-13).

Wenngleich Sebald die Etikettierung „Holocaust-Literatur“ zurückweist, vor allem da solch eine direkte Bezeichnung allein bereits gegen das Gebot der Feinfühligkeit verstößt und sich der Gefahr der Obszönität aussetzt, werden viele seiner Texte, und insbesondere *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz*, als Holocaust-Literatur rezipiert. Unter diese Bezeichnung fasst man sowohl die Werke, die sich mit der Ermordung der Juden innerhalb der Konzentrations- und Todeslager befassen, als auch jene, welche „die Gesamtheit der Repressions- und Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten thematisieren“ (Schley 212). Sebalds Texte nähern sich ihrem Gegenstand tangential an und reproduzieren dadurch das Schweigen, das den Holocaust in den persönlichen Laufbahnen und in der Gesellschaft umgibt. Deshalb steht eher das Schweigen über den Holocaust als der Holocaust selber im Mittelpunkt seines Werkes. Mit Schleys Worten: „[Sebalds] literarisches Werk kreist um den Holocaust als das meist unausgesprochene Zentrum seelischer Verwüstungen.“ (13)

Die Vokabeln „Shoah“ und „Holocaust“ werden in vorliegender Vorlesung als austauschbare Begriffe gebraucht, mit dem Wissen darum, dass es sich um eine Vereinfachung handelt. „Shoah“ ist das hebräische Wort der Bibel, wo es als göttliche Strafe firmiert, und lässt sich mit „Katastrophe“ oder „Untergang“ übersetzen. Ebenso problematisch erscheint der Terminus „Holocaust“, der aus dem Altgriechischen stammt, etymologisch „Brandopfer“ bedeutet und eine problematische „Nähe zur christlichen Vorstellung eines jüdischen Martyriums“ (Schley 77) aufweist. „Shoah“ wird vor allem in Frankreich und in Israel benutzt, während „Holocaust“ eher im anglophonen Sprachraum und auf internationaler Ebene geläufig ist (Jablonka, Wieworka, *Nouvelles perspectives sur la Shoah*, 2013, 6).

In seinen literaturhistorischen Schriften nimmt Sebald Bezug auf die deutschsprachige Nachkriegsliteratur und ihre Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich. Dabei würdigt er bestimmte literarische Versuche von Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer, Heinrich Böll oder Erich Nossack (s. den Band *Campo Santo*). Vor allem aber schätzt er die Arbeiten von Peter Weiss oder Alexander Kluge. Hingegen grenzt er sich von der Gruppe 47, wofür emblematisch der Name Alfred Andersch steht, sowie von Stellvertretern der östlichen, d.h. aus der DDR stammenden, Holocaust-Literatur, wie dem bereits erwähnten Jurek Becker, deutlich ab. Die Gruppe 47 wurde 1947 von Alfred Andersch und Hans Werner Richter gegründet, ohne sich auf ein explizites Programm zu berufen. Auch wechseln die Teilnehmer oft. Nichtsdestotrotz verkörpert sie die größte Autorität der deutschen Literaturlandschaft der Nachkriegszeit. 1967 fand die letzte Versammlung der Gruppe statt, bevor sie sich 1977 offiziell auflöst. In der Literaturgeschichte werden unter „Gruppe 47“ die deutschsprachigen Schriftsteller versammelt, die um 1945 zu schreiben anfangen und den endgültigen Bruch mit der Sprache der nationalsozialistischen Vergangenheit für ihre Texte reklamieren, indem sie beispielsweise Ausdrücke wie „Stunde Null“ oder „Kahlschlag-Literatur“ verwenden. Inzwischen hat sich die Fokussierung der Gruppe 47 auf formale Probleme als Ausweichmanöver und Strategie des Reinwaschens seitens der Gruppenmitglieder erwiesen, die in der Mehrheit als Wehrmachtsoldaten tätig waren. Die historische Schuld der Shoah wurde auf die Generäle der Wehrmacht abgewälzt. Somit blieb die eigene Auseinandersetzung mit der Schuldfrage letzten Endes gänzlich ausgespart. Die Gruppe 47 lehnt es ab, mit Juden oder über Juden zu diskutieren, und ebenso wenig finden die Auschwitz-Prozesse der sechziger Jahre etwa in den Versammlungen der Gruppe 1964 und 1965 ein Echo. (Andrea Lauterwein 127-130).

Aber das Hauptargument, das für Sebalds Einreihung in die Holocaust-Literatur geltend gemacht werden kann, ist das Bewusstsein für eine Ethik der Repräsentation, die Sebalds



Werk zugrunde liegt. Claudia Öhlschläger etwa zeigt, dass die Reflexion über die „Erzähl- und Darstellbarkeit traumatischer Vergangenheit“, oder anders gesagt die Reflexion darüber, wie viel Kunst „die historische Realität der Naziverbrechen, insbesondere der systematischen Judenvernichtung“ verträgt, (Schley 76) im Mittelpunkt des Sebaldschen Schreibens steht (S. 15-16). Dieser Komplex korreliert mit den Fragen, die die „literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung um das Verhältnis von Literatur und Holocaust“ bestimmen (Schley 76). Die Zurschaustellung des Erzählvorgangs, die Infragestellung des Erzählvermögens, das Verschwimmen der Gattungsgrenzen und die Wahrscheinlichkeit des Scheiterns sind daher wichtige Bestandteile der Poetik W.G. Sebalds, die dem ethisch bedingten Vorbehalt gegen die Repräsentation der Shoah seit Adorno entsprechen. Die Verfahren der Indirektheit und der Aussparung und überhaupt die „Skrupulosität“ des Sebaldschen Stils übertragen die Sprache des Schweigens, die in der Holocaust-Literatur als Indiz für das historische Trauma und die „Aporie der Vermittlung“ steht (S. 471, 472 Schley). Gerade die gedämpfte Art, in welcher der Holocaust in *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* anklingt, gleichsam „schweigsam am Rande und doch unüberhörbar“, wie Schley schreibt (S. 472), gehört zu den *Topoi*, d. h. den feststehenden Formeln und Bildern der Holocaust-Literatur. Die Zuordnung der Texte von W.G. Sebald scheint daher gerechtfertigt.

Dennoch hebt Sebald immer wieder das Besondere seiner Annäherung an die deutsche Vergangenheit hervor. Er lehnt sich vor allem gegen jegliche Reduzierung auf eine Topik und Verallgemeinerung, die er mit dem Ausdruck „Auschwitz-Industrie“ bezeichnet, auf. Sven Boedecker erklärt er:

„Der Umstand, dass das Thema stets in diesen großen Kategorien abgehandelt wurde, hat mir zudem Missbehagen bereitet. Es ging immer um die Millionen, die da durch die Gaskammern geschleust wurden. Das waren aber nicht anonyme Massen, sondern immer einzelne Menschen [...].“ (106-107)

Im Gespräch mit Sigrid Löffler macht er auf den Unterschied seines Schaffens zu dem von Primo Levi, Peter Weiss und Jean Améry aufmerksam: „Das Novum an meinem Versuch ist, dass er von nichtjüdischer Seite kommt.“ (83) Demnach lässt sich das Beharren auf der Partikularität einerseits auf den größeren ethischen Anspruch zurückführen, dem ein Schreiben von nichtjüdischer Seite gewachsen sein muss. Andererseits markiert das ethisch grundierte Schreiben der Partikularität das notwendige Zurücktreten des nichtjüdischen Autors hinter seine Figuren, die „die Zeitzeugen zum Reden [...] bringen“ (83) und somit das „aussterbende[] Gedächtnis[] der realen Zeitzeugen und Überlebenden in die Gegenwart“ verlängern.

## 2. Formale Merkmale des Sebaldschen Schreibens

### 2.1. Fakt und Fiktion

#### 2.1.1. « Faction »

F. Schley fasst die Merkmale des Schreibens W.G. Sebalds unter anderen mit den Worten Faction, Skrupulantismus und Bricolage zusammen. An diese Stichworte werden wir uns im Folgenden anlehnen.

Das Wort „Faction“ ist eine Zusammenführung der englischen Wörter „Fact“ und „Fiction“. Es weist auf eine Gattung hin, die die Grenze zwischen Fakt und Fiktion bis zur Unkenntlichkeit verfließen lässt. Die endgültige Zuordnung eines Dokuments, eines Inhalts oder eines Zitats zum Bereich des Faktualen oder dem des Fiktionalen erweist sich demnach als unmöglich. Damit verstößt der Sebaldsche Text gegen ein grundlegendes Prinzip des fiktionalen Schreibens, das als erstes voraussetzt, dass man zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen unterscheidet. Eine faktuale Erzählung hingegen lässt sich als „authentische Erzählung von historischen Ereignissen und Personen“ (Martinez/Scheffel) definieren. Lüge oder Täuschung sind in diesem Kontext nur Unterarten der faktualen Erzählung, d.h. nur in einem Rahmen möglich, der Authentizität voraussetzt. Fiktionales Erzählen hingegen entspricht dem Erfinden von Vorgängen. Während fiktionale Erzählung keinen „empirischen Objektbezug“ besitzt und „jeder unmittelbaren Einbindung in einen realen raum-zeitlichen Zusammenhang [wegfallen]“ lässt, sind die Sätze in einer faktualen Erzählung „unmittelbar an einen realen Sprecher und eine reale Sprechsituation gebunden“ (Martinez-Scheffel, 1999). Die Verwischung von Fakt und Fiktion hat Tradition. Alexander Kluge und Klaus Theweleit etwa (s. Mandana Covindassamy 2012) haben Maßstäbe für Sebalds Schreiben gesetzt. Die Verwischung impliziert einen neuen Lesemodus dieser Texte, die als Fakt und als Fiktion zugleich gelesen werden wollen, oder vielmehr, die sich der eindeutigen Zuweisung und Interpretation entziehen. Die Leser werden verunsichert und die Ambiguität zum festen Bestandteil der Texte. Wie Marie-Jeanne Zenetti (2012) notiert, wird dadurch die Zugehörigkeit des Textes zur Kategorie des Kunstwerkes infrage gestellt.

Der Einsatz von Dokumenten in literarischen Texten wirkt sich selbstverständlich auf den Stil und die Machart des Textes aus. Heterogenität ist das wesentliche Kennzeichen der „Faction“. Das Dokument erscheint als Fremdkörper im Text und verändert zugleich seine textliche Umgebung. Die Heterogenität markiert sich in der Schichtung von zitierten und zitierenden Reden, in der Verschachtelung von Diskursebenen wie Marie-Jeanne Zenetti (2012) anmerkt. Das Dokument wird im Text zitiert, kommentiert oder es fügt sich völlig in

den Text, so dass zwischen zitierten und zitierenden Ebenen nicht mehr unterschieden werden kann, wie es bei Sebald wiederholt der Fall ist. Wenn das Dokument zugleich photographisches Material ist, beispielsweise das Abbild eines Gegenstands aus Papier, eines Tagebuches, eines Zeitungsausschnitts oder einer Fahrkarte, oder ein Foto aus einem Familienalbum, wird diese Heterogenität noch spürbarer. Das eingefügte Dokument hebt sich in seiner Materialität vom Text ab, sodass die verschiedenen Medien aufeinanderprallen. Wenn das Dokument aber sprachlich-textueller Natur ist, wie im Fall der Nacherzählung fremder Lebensgeschichten in *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz*, kommt es vor, dass die Trennungslinie zwischen den Diskursebenen, zwischen den Worten des Erzählers und denjenigen der jeweiligen Hauptfigur, die als Zeuge fungiert, verschwimmt. Das Verfahren des direkten Zitierens von Zeugen lehnt sich an die Methode der *Oral History* an, die Sebald im Interview mit Volker Hage (S.195) nennt. Dadurch rückt das literarische Schreiben W.G. Sebalds in die Nähe der Historiographie.

In diesem Gespräch begründet Sebald sein Verfahren mit der Notwendigkeit, die eigenen Texte in Kontakt mit der Welt zu bringen: „Es krankt ein Großteil der Schreiberei heutzutage daran, dass ohne reale Grundlage losgearbeitet wird, dass die Autoren in ihrem Zimmer vor dem leeren Blatt sitzen und aus dem eigenen Kopf heraus arbeiten wollen. Man kann nicht nur aus dem Kopf heraus arbeiten. Man braucht wie ein Schreiner Bretter, um daraus einen Kasten zu machen.“ (181).

In einem früheren Interview mit Sigrid Löffler (1993) koppelt er den Rekurs auf das Material mit dem Bedürfnis, die eigene Tätigkeit als Schriftsteller zu legitimieren. Gleichzeitig spielt Sebald den Status des eigenen Werks herunter, indem er die schriftstellerische Arbeit in die Nähe des Handwerks rückt: „Man braucht möglichst genaues, möglichst authentisches Material, um eine gute Geschichte machen zu können. Ich sehe das fast wie das Schneidermetier. Das Fiktive ist der Schnitt des Kleides, aber der gute Schnitt nützt nichts, wenn der Stoff, das Material schäbig ist. Man kann nur mit solchem Material gut arbeiten, das selbst eine Legitimationsbasis hat.“ (85)

### **2.1.2. Bricolage**

Die Welt des Handwerks dominiert die Metaphern, die Sebald bemüht, um die eigene Arbeit zu schildern. Sie kulminieren in den Begriff der *Bricolage* (Bastelei), den er von Claude Lévi-Strauss übernimmt und in das Gespräch mit Sigrid Löffler einführt:

„Ich arbeite nach dem System der Bricolage – im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen.“ (84)

Sebald unterstreicht also das Spielerische, Zufällige und Vorrationale an dieser Art literarischer Arbeit. Die in seine Texte einmontierten Originaldokumente werden als „Fundstücke“ bezeichnet, wodurch die archäologische Metapher noch einmal betont wird. Gleichzeitig wird der Prozess des Schreibens ins Zeichen des Zufalls gestellt. In *La Pensée sauvage* (1962) lehnte der Ethnologe Lévi-Strauss die voreilige Annahme ab, nach der die sogenannten primitiven Völker für das Denken ungeeignet seien. Er konnte eine andere Art des Denkens zu Tage bringen, das genauso wissenschaftliche Ergebnisse zeitigte, wie das abstrakte Denken: das mythische oder konkrete Denken. Diese Wissenschaft des Konkreten sei eine frühe Form der Wissenschaft, die bei den sogenannten zivilisierten Völkern in der Form einer besonderen Technik, der des Bastelns, vorzufinden sei. Lévi-Strauss definiert diese Tätigkeit mit folgenden Worten:

„Dans son sens ancien, le verbe bricoler s’applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l’équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident: celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s’écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle. Et, de nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l’homme de l’art.“

Lévi-Strauss stellt zwei Arten der wissenschaftlichen Erkenntnis gegenüber: die des Ingenieurs und die des Bastlers. Aus diesem Bezug zu Lévi-Strauss lassen sich mehrere Parallelen zum Stil und Werk W.G. Sebalds ziehen: die tangentielle, indirekte Art, sich an seinen Gegenstand anzunähern, sowie der abschweifende Stil, die Sebalds Texte auszeichnen, können nun mit der Technik der Bastelei in Verbindung gebracht werden. Die Sebaldschen schriftstellerischen Erkundungen und Ausgrabungen können ebenfalls als Erkenntnissuche gedeutet werden. Wenn sich Sebald also wiederholt auf das Zufällige und Irrationale im Prozess des Schreibens beruft, so stimmt der Gestus mit dem Inhalt des Schreibens überein.

In „Ein Versuch der Restitution“ kommt Sebald über den Umweg einiger Anmerkungen zu Hölderlin auf das zu sprechen, was man seine Poetik der Kontingenz bezeichnen könnte: „*A quoi bon la littérature?* Einzig vielleicht dazu, dass wir uns erinnern und dass wir begreifen lernen, dass es sonderbare, von keiner Kausallogik zu ergründende Zusammenhänge gibt“ (245). Nicht nur der Technik des Schreibens haftet etwas Zufälliges an, sondern die Welt selber wird vom Zufall regiert. Sebalds schöpferischer Gestus stellt daher die womöglich einzige Möglichkeit dar, den rätselhaften, quasi magischen

Korrespondenzen in der Welt Genüge zu tun. Marcel Atze nennt diese Poetik der sich immer wiederholten unerklärbaren Zusammenhänge „Koinzidenzpoetik“ (1997), wobei die Stringenz, mit der sich der Zufall wiederholt, ihn unmerklich in eine Notwendigkeit überführt, wie Luisa Banki bemerkt. Atze interpretiert diese Koinzidenzpoetik mit Freuds Terminus des „Beziehungswahn[s]“, denn sie geht mit der Neigung des Erzählers einher, alles mit sich in Verbindung zu bringen. Den Ausdruck „Beziehungswahn“ verwendet Freud in der Abhandlung „Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität“, in der der „Beziehungswahn“ als eine variierte Form von „Verfolgungswahn“ vorgestellt wird, die sich durch eine Liebeserwartung kennzeichnet. Die Koinzidenzpoetik der Prosa W.G. Sebalds tut sich im Detail und in den vielen intertextuellen Bezügen kund.

### 2.1.3. Zwischen den Gattungen

In der Mischung aus Fakt und Fiktion, die Sebalds Texte charakterisiert, spielt die Form der Lebensgeschichte eine entscheidende Rolle, da sie das Paradox des Zusammendenkens von Fakt und Fiktion in sich verdichtet. Die Biographie gilt als faktuale Erzählung, die sich im 18. und 19. Jahrhundert parallel zur fiktionalen Gattung des Romans entwickelt (Braun/Stiegler 2012 S. 15) und von diesem beeinflusst wird. Die parallele Entwicklung hört mit dem 20. Jahrhundert auf, insofern als die Gattung der Biographie nicht weiter entwickelt wird. Jedoch wird die Lebensgeschichte von der fiktionalen Gattung, die die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Faktualität und Fiktionalität offenlegt, immer stärker in Anspruch genommen. In *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* zum Beispiel steht das „[R]echerchieren“, „[R]esümieren“ und „[R]ekonstruieren“ (Luisa Banki 2012 S. 350) fremder Lebensgeschichten im Zentrum des Geschehens. Sebald wird zum „peniblen Rechercheur und Materialsammler“, wie Sigrid Löffler schreibt (Interview mit Sebald S. 84 1993), was seinen Niederschlag im mehr oder weniger ausgeprägten Grundmuster des Detektivromans findet, das u. a. *Austerlitz* durchzieht, wie Martine Carré aufzeigen konnte.

Das traditionelle Grundmuster der Biographie wird von Sebald jedoch abgewandelt und durch das, was Luisa Banki „Polybiographie“ nennt, gebrochen. Bei Sebald geht es nie um die geradlinige Schilderung individueller Lebensgeschichten, die „Figuren und Figuren-Biographik“ werden vielmehr überlagert, so dass ein „Beziehungs- und Biographiegeflecht“ (362) entsteht. Paradoxerweise [löst]“ das Biographische bei Sebald „die Konturen der Individualität, der Eins-heit eines Lebens [auf].“ (Banki 372). Die Biographien werden miteinander und mit der eigenen Lebensgeschichte des Erzählers in Beziehung gesetzt und

dadurch subjektiv gestaltet und perspektiviert. Mehr noch: durch die Verformung und Verstellung der dokumentierten Lebensläufe, d.h. durch den Einsatz von Pseudo-Dokumenten, wird ein Zusatz an Authentizität angestrebt, denn Sebald vermischt nur Versatzstücke verschiedener Provenienz, die zusammen verstärkt den Eindruck der Wahrscheinlichkeit vermitteln. In diesem Sinne ergibt sich aus der Mischung aus Fakten und Fiktion eine größere Authentizität als durch die bloße Wiedergabe der Wirklichkeit.

Daher ist Susan Sontags Behauptung, wonach „Fiktion und Fakten selbstverständlich keine Gegensätze [bilden]“ („ein trauernder Geist“ 85-89 aus dem Englischen von Sabine Hübner, Akzente 1/2003) vorbehaltlos zuzustimmen. Gerade aus der unscharfen Trennung zwischen beiden Bereichen wird eine neue Art von Text entworfen, die das nach 1945 unmöglich gewordene traditionelle, gleichsam naive Erzählen ersetzt.

Von einer „Skepsis vor dem Erzählen“ (Hage 181) war die Rede, und richtiger noch, vor einer Abscheu vor jeglicher Form der Fiktion, die eine Verwandtschaft mit dem „Romanhaften“ aufweist. In der weiter oben bereits zitierten Stelle im Interview mit Sigrid Löffler, an der Sebald auf den Unterschied zwischen seinen Texten und den „historischen Monographien“ zu sprechen kommt und sein Festhalten an der Fiktion mit dem Argument begründet, dass „erst in der Metaphorisierung [...] uns Geschichte empathetisch zugänglich [wird]“, schränkt der Autor seinen Hang zur Fiktion stark ein. „Das soll aber nicht heißen, dass ich dem Romanhaften das Wort rede. Ich habe einen Horror vor allen billigen Formen der Fiktionalisierung. Mein Medium ist die Prosa, nicht der Roman“ (85), fügt er hinzu. Die Verschränkung von Fakten mit fiktionalen Elementen speist sich Sven Meyer (2005) zufolge aus der ursächlichen Abneigung W.G. Sebalds gegen das Romanhafte und seiner „Vorliebe für Prosa, die zwischen Gattungen changiert“ (Sven Meyer 180). Daraus folgt, dass Sebald die Bezeichnung „Roman“ für seine Texte vermeidet. *Die Ausgewanderten* trägt den Untertitel „Vier lange Erzählungen“ und die erste Auflage der Taschenbuchausgabe von *Austerlitz* nur irrtümlicherweise die Bezeichnung „Roman“ (s. Sven Meyer 173). Sebald selber nennt *Austerlitz* ein „Prosabuch unbestimmter Art“ („Ich fürchte das Melodramatische“ Gespräch mit M. Doerry und V. Hage, 2001, S. 199), oder auch noch eine „lange Elegie in Prosa“ (Interview mit Cuomo S. 104).

Fakt und Fiktion gehen also im Medium der Sebaldschen Prosa eine neue, enge Verbindung ein. Sie definiert sich als ein gattungsübergreifendes Schreiben, das oft dem Essay nahekommt. Vor diesem Hintergrund schreibt F. Schley von der „essayistische[n] Ich-Stimme Sebalds“ (445). In der „Mischform“, als die man die Sebaldsche Prosa wohl am ehesten kennzeichnen könnte, durchdringen sich Erzählen und Reflektieren (Schley 445), wie

im Essay. In Anlehnung an Adornos Aufsatz „Der Essay als Form“ (1954-1958) kann das Essayistische an den Texten W.G. Sebalds an ihrer Situierung zwischen Wissenschaft und Kunst, an den Brüchen und Diskontinuitäten, der tastenden Suchbewegung, dem assoziativen Duktus, dem Abschweifungsprinzip sowie dem Bezug zum Spiel und zum Glück, die sie charakterisieren, verortet werden. Man denke etwa an die vielen baugeschichtlichen Exkurse in *Austerlitz*.

Der Essay ist auch die Form, in welcher der Holocaust-Überlebende Jean Améry seine Berichte schrieb, insbesondere *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966), deren Lektüre eine entscheidende Spur in Sebalds Texten hinterlassen hat. Der Anfang von *Austerlitz* bezieht sich beispielsweise ausdrücklich auf Amérys Bericht über die Tortur im eben genannten autobiographischen Essay. Die Mischform oder das „Antigenre“ (Schley 445) des Essays erscheint somit als eine Form, in der die Aporie eines Schreibens nach Auschwitz reflektiert wird. Die Prosa W.G. Sebalds wird als „Antigenre“ bezeichnet, weil sie der Unmöglichkeit einer festen Gattungszugehörigkeit entspringt und „die Unmöglichkeit reiner Reflexion und reinen Erzählens mitformuliert“ (Schley 445).

#### **2.1.4. Fotografie**

Im Kontext dieser an der Nahtstelle zwischen Fakt und Fiktion verfassten Prosa muss nicht nur die Rolle des historischen Dokuments und des Nacherzählens von Lebensgeschichten, sowie der essayistische Tonfall berücksichtigt werden, sondern auch diejenige der Fotografie. Sie besitzt in der Tat eine Schlüsselfunktion.

Das Einfügen von fotografischem Material in den textlichen Verlauf ist zum Markenzeichen der Sebaldschen Prosa geworden. Auf den ersten Blick erscheint das Foto als Medium und Material, das man dem Fakt zuordnen kann. Sebald bezeichnet die Fotografie als „das wahre Dokument par excellence“ (Scholz 1997 168). In dieser Hinsicht wird es als Mittel der Beglaubigung eingesetzt. Es bezeugt, dass das, was der Text erzählt oder beschreibt, tatsächlich geschehen ist. Ihm werden ein authentischer Wert und eine Beweisfunktion beigemessen. In Sebalds Texten begegnen uns verschiedene Arten von Abbildungen, unter anderem Tagebuchauszüge, Zeitungsausschnitte, Zeichnungen. Das Foto fungiert in erster Linie als etwas „Sekundäres“, wie Sebald in einem Interview sagt, wird also nicht als Kunstwerk behandelt. Fotos sind Dokumente von etwas anderem, zumeist von Fundstücken. Sebald hat an mehreren Stellen seine Vorliebe für Schwarzweißbilder ausgedrückt, was die Dominanz dieser Fotos erklären kann. Den Aufnahmen haftet fernerhin etwas Amateurhaftes an, da sie sich oft durch ihre Unschärfe auszeichnen und wie

Schnappschüsse wirken. Sobald findet sie auf Trödelmärkten auf und sammelt sie, oder aber es handelt sich um Fotos, die er selber geschossen hat.

Die Beweisfunktion dieser Abbildungen wird allerdings in Sebalds Texten öfter gestört und vielfach gebrochen. Sowohl das fotografische Medium als solches als auch seine Unzuverlässigkeit werden reflektiert. In der Erzählung *Max Aurach* wird das Foto der Bücherverbrennung in Würzburg als Fälschung (275) entlarvt. Dadurch wird auf den möglichen, etwa politisch motivierten, Missbrauch der Fotografie hingewiesen, auf die Rolle der Interpretation und den Mangel an Aussagekraft des alleinigen fotografischen Mittels. Steinaecker zufolge wird die Frage nach der Ethik des Fotos und der Repräsentierbarkeit von Geschichte aufgeworfen, indem das Medium des Fotos mehrmals als trügerisches bzw. Pseudo-Dokument herausgestellt wird. In der betreffenden Passage aus *Max Aurach* kompensiert und korrigiert der Text das gefälschte Foto, was die Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild in den Vordergrund rückt.

Die dem Foto zugewiesene Beglaubigungsfunktion impliziert üblicherweise ein Subordinationsverhältnis zwischen Text und Bild, wobei der Text über das Bild dominiert. In Sebalds Texten fungiert das Bild allerdings nicht nur als Illustration, die den Text „erhellen“ soll, redundant und damit verzichtbar ist (Steinaecker), sondern es wird zum integralen Bestandteil des Werkes und erhält eine poetische Funktion. In Sebalds Büchern entsteht ein dialogisches Verhältnis zwischen textlichem und bildlichem Material, das bei jedem Bild neu aufs Spiel gesetzt wird, neu untersucht und definiert werden muss. Zum Beispiel wechseln die Größe, die Stelle, an der das Foto reproduziert ist und der Platz auf der Buchseite, den jedes Foto für sich in Anspruch nimmt, und damit die mögliche Bedeutung der Text-Bild-Beziehung.

Manchmal beschreibt der Text ein Foto, das nicht abgebildet wird, wie das Foto von Gracie Irlam als Heilsarmee Mädchen in der Erzählung „Max Aurach“ (224). Oder das Bild veranschaulicht ein schwer vorstellbares Ding wie die *teas-maid* (227). Oft weisen die Bilder eine klare referentielle Funktion auf, d.h. sie deuten auf extra-textliche, historische oder geographische Realitäten. Oder im Gegenteil: sie verweisen auf andere Bilder, wie im Falle des abgebildeten Gemäldes von Courbet „*Die Eiche des Vercingetorix*“ (268). Durch den Kontakt zwischen Text und Bild verliert der beschreibende Gestus der Literatur seinen selbstverständlichen Charakter, wie Covindassamy (2007) schreibt. Solch ein Dispositiv führt uns dazu, die Möglichkeiten, Eigenart und Verdienste des textlichen Mediums überhaupt zu hinterfragen.



Bei der Entstehung der Texte von Sebald fungieren oft die Fotos als Auslöser von Geschichten. Das Dokument ruft das Fiktive und die Fiktion hervor, wie Sebald im schon erwähnten Interview mit Scholz beschreibt. Im Entstehungsprozess also bedingen Dokument und Imagination einander, Fakt und Fiktion. Der Text von Sebald erfindet wahrscheinliche Geschichten um ein authentisches Foto herum, erzählt, wer die unbekanntenen Personen sein könnten, was sie erlebt haben mögen. Oder aber das Foto braucht die „Beschriftung“ durch eine „Gewährsperson“ (Steinaecker 297), das heißt es wird von jemandem, der das Foto und die darauf abgebildeten Ereignisse kennt, geschildert. Die Rolle übernimmt Tante Fini in der Erzählung „Ambros Adelwarth“, wenn sie die Fotos aus dem Familienalbum kommentiert, oder Mme. Laudau in „Paul Bereyter“, oder aber Věra in *Austerlitz*, wenn sie beispielsweise den Kontext der Entstehung des Fotos von Austerlitz als Page erzählt.

Die Gewährspersonen sind wie Krücken. Sie zeigen einerseits, dass die Bilder allein keine Medien der Erinnerung sind, und andererseits, dass der Erzähler kein direkter Zeuge ist und keine eigenen Erinnerungen an die abgebildeten Ereignisse hat, sondern nur vermittelte. Dies entspricht dem Phänomen des oben beschriebenen *Postmemory*.

Damit kommen wir zum viel besprochenen Thema der Beziehung zwischen Fotografie und Gedächtnis. Die in Sebalds Werken aufbewahrten Bilder werden ähnlich den erzählten Lebensläufen vor dem Vergessen gerettet, gleichsam aus der Flut der Zeit herausgeklaut. Darüber hinaus zieht sich eine implizite Parallele zwischen dem fotografischen Entwicklungs- und dem Erinnerungsprozess durch Sebalds Texte. Austerlitz zum Beispiel erwähnt diese Verwandtschaft:

„Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nichts anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenlässt.“ (117)

Die Analogie zwischen Fotografie und Erinnerung führt mit anderen Worten die Analogie zwischen Fotografie und Bewusstsein fort, deren sich Freud seinerzeit bediente. In „Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten in der Psychoanalyse“ (1912 in *Psychologie des Unbewussten*) vergleicht Freud die Beziehung zwischen Bewusstem und Unbewusstem mit dem Negativ-Positiv-Verfahren der Fotografie, wobei das Bild dem Positiv entspricht. Es wirkt als Ergebnis eines glücklich überstandenen Negativ-Prozesses, während

dessen sich der latente Inhalt zum Bewussten entwickelt. Austerlitz beschreibt den Moment, in dem der Entwicklungsprozess scheitert und das Unbewusste nicht zum Bewussten wird.

Die Fotografie wird bei Sebald keineswegs einseitig dem Erinnern zugeordnet. Seine Texte reflektieren die Zweideutigkeit dieses Mediums und besitzen durchaus eine medienkritische Dimension, wie Steinaecker gezeigt hat. In dieser Hinsicht kann man sich auf die Zeilen berufen, die Sebald in einem Essay zu Stifter und Handke der Fotografie gewidmet hat. Der Text „Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke“ erschien zuerst 1985 im Essayband *Die Beschreibung des Unglücks*. In einem Absatz über „den Stellenwert photographischer Abbilder in unserem Weltverständnis“ (178), wo er an Susan Sontags Essaysammlung von 1979 „On Photography“ anknüpft, stellt Sebald Photographie und Beschreibung einander gegenüber und siedelt das Fotografieren an der Seite des Vergessens an, wohingegen das Beschreiben im Dienst des Erinnerns und des Lebens stünde:

„Die entscheidende Differenz zwischen der schriftstellerischen Methode und der ebenso erfahrungsgierigen wie erfahrungsscheuen Technik des Photographierens besteht allerdings darin, dass das Beschreiben das Eingedenken, das Photographieren jedoch das Vergessen befördert. Photographien sind die Mementos einer im Zerstörungsprozess und im Verschwinden begriffenen Welt, gemalte und geschriebene Bilder hingegen haben ein Leben in die Zukunft hinein und verstehen sich als Dokumente eines Bewusstseins, dem etwas an der Fortführung des Lebens gelegen ist.“ (178)

Fotos könnten somit das Vergessen dokumentieren und befördern, ohne dass man sie darauf reduzieren sollte. Wie der Hinweis auf Sontags Essay über Fotografie zeigt, rezipiert Sebald den fotografischen Diskurs. Im Interview mit Scholz (1997 168) geht er auf Roland Barthes' Text „La Chambre claire“ (1980) ein; Steinaecker konnte die Spuren seiner Benjamin-Lektüre aufzeigen. Es sind insbesondere die Texte „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936) und „Kleine Geschichte der Photographie“ (1931), die er sich produktiv aneignet.

Sebalds Werke zeigen die Ambiguität auf, die Fotografien innewohnt, und setzen sie in Verbindung mit Leben und Tod. Im Gespräch mit C. Scholz verknüpft Sebald „die Schwarzweißfotografie bzw. die Grauzonen in der Schwarzweißfotografie“ mit dem „Territorium [...], das zwischen dem Tod und dem Leben liegt“. Die Fotografie wäre demnach eine Art Zwischenreich, wo Gespenster herumwandern, wo den Toten die Lebenden noch begegnen. Vor diesem Hintergrund besitzt die gewollte Unschärfe vieler Bilder „eine Aura des Geheimnisvollen“, wie Steinaecker schreibt. Zudem suggeriert sie eine gewisse

Entrücktheit von Alltagsleben und Gegenwart, was auf ihre Verankerung im Zwischenreich und ihre metaphysische Qualität hinweist. Sie verweist außerdem auf die ästhetische Funktion dieser Bilder, die Sebald im Interview mit Scholz als schön bezeichnet. Die ästhetischen und metaphysischen Eigenschaften tragen zur poetischen Funktion der Sebaldschen Fotografie bei, die manchmal bis zur Allegorie reichen kann. Die zahlreichen Bilder von Fassaden und Gebäuden zum Beispiel lassen sich Steinaecker zufolge als Allegorien des räumlichen Gedächtnisses interpretieren. Man denke ebenso an die heraufbeschworenen Parzen, die in der Beschreibung des vom Rechnungsführer Genewein im Łódźer Ghetto gemachten und nicht abgebildeten Fotos der drei jüdischen Weberinnen am Ende der letzten Erzählung von *Die Ausgewanderten* anklingen.

Wie aus den Arbeiten von Marie-Jeanne Zenetti und Mandana Covindassamy hervorgeht, fordern der Einbau von Bildern in den Text von Sebald und die Störeffekte, die daraus resultieren mögen, einen neuen Vertrag mit dem Leser bzw. der Leserin. Das ergänzende oder konkurrierende Verhältnis von Text und Bild oder das Aufeinanderprallen beider Medien rückt die Heterogenität des Sebaldschen Artefakts in den Vordergrund. Dies wiederum stellt das ganze Schreiben W.G. Sebalds ins Zeichen des Anderen und veranschaulicht das ethische Projekt, das diesem Schreiben zugrunde liegt. Das Bild verkörpert das andere Medium, das Andere des Schreibens, dessen Eigenart im Text nicht vereinnahmt und reduziert, sondern sichtbar gemacht wird, ähnlich den individuellen Biographien fremder Menschen. Marie-Jeanne Zenetti (2010) fasst Sebalds Poetik, die Stil und Ethik verbindet, folgendermaßen zusammen: „donner forme à une altérité que l'écriture tente de sonder sans la réduire“.

### **2.1.5. Plurilinguismus**

In ihrem Artikel zum Thema Multimedialität und Plurilinguismus zeigt Mandana Covindassamy, wie sich diese Poetik der Alterität ebenfalls im Umgang mit den nicht übersetzten Fremdsprachen kundtut. Der Einsatz von fremdsprachigen Einsprengseln weist manche Parallelen zum Einfügen der Fotos auf, wie Covindassamy schlüssig darstellt. Ebenso wie die Bilder nicht immer zentriert, selten mit einer Legende versehen, und manchmal mitten in einen Satz eingefügt sind, so dass sie wie ein Störfaktor mit dem Leseprozess interferieren, verunsichern die unmarkierten fremdsprachigen Zitate den Leser bzw. die Leserin. Denn sie werden selten kursiv geschrieben oder mit Anführungszeichen signalisiert und fast nie übersetzt, wobei *Austerlitz* die Unmarkierung noch systematischer gebraucht als *Die*

*Ausgewanderten*. Somit wirkt der Überraschungseffekt durch die unvorbereitete Konfrontation mit der Alterität der Fremdsprachen beim Lesevorgang noch stärker.

Die fremdsprachigen Einsprengsel tragen außerdem zur gleichen Authentizität bei, die Sebald mit der Anlehnung an die Methoden der *Oral History* anstrebt. Denn sie geben die Sprache zu Gehör, in der sich der Erzähler und seine Figuren unterhalten haben, und legen zugleich die Distanz zwischen Wirklichkeit und Text offen, indem sie zeigen, dass es sich bei den Texten lediglich um etwas Sekundäres, um Transkriptionen handelt. Im Gespräch mit Ruth Vogel-Klein wechselt Sebalds Schwester oft die Sprache, spricht auf Deutsch und auf Französisch. Als sie darauf angesprochen wird, erklärt sie, dass sie sich auch so mit ihrem Bruder unterhielt, der im Gespräch sehr gern zwischen den Sprachen changierte. Die fremdsprachigen Zitate können demnach auch als authentische Merkmale des persönlichen Habitus des Autors betrachtet werden, gleichsam als sprachliche Spur seines exterritorialen Lebens.

In *Die Ausgewanderten* sind die Fremdsprachen Französisch und Englisch vertreten; in *Austerlitz* wird zudem Niederländisch und Tschechisch gesprochen. Der Zugang zu einer Fremdsprache hängt damit stark vom Leserprofil ab. Die Wirkung wird demnach je nach Lesepublikum und Land wohl anders ausfallen. Für die französischsprachigen Leser etwa, die Sebalds Werke in französischer Übersetzung lesen und des Deutschen nicht mächtig sind, wirken sogar die abgebildeten Handschriftnotizen auf Deutsch befremdlich und rätselhaft, wie Marie-Jeanne Zenetti anmerkt (2010). Dagegen verschwindet der Fremdheitseffekt der französischen Zitate oder sie fallen nur noch wegen der Künstlichkeit der Wendungen auf. Dieses Kontingenzparameter, das die Rezeption des Textes vom kulturellen Hintergrund des jeweiligen Lesers bzw. der Leserin abhängig macht, erlaubt eine persönliche Aneignung des Textes und vervielfältigt seine möglichen Lesarten und Resonanzen. Sebald überlässt die Rezeption seines Werkes gleichsam dem Zufall, oder er programmiert den Zufallsfaktor in die Texte ein, was wiederum die Möglichkeit einer Koinzidenz, einer persönlichen Begegnung mit dem Text eröffnet, der unvermutet die Fremdsprache spricht, die uns ans Herz gewachsen ist.

## 2.2. Stilistische und lexikalische Eigenarten der Sprache von W.G. Sebald

W.G. Sebalds Sprache erweist sich als eine Kunstsprache, die durch ihre Eigentümlichkeit auffällt. Der gekünstelte Stil brachte dem Autor einerseits den Verruf des Manierismus ein. Heinrich Detering etwa beschreibt Sebalds Stilisierung als ein Schreiben „gewissermaßen im Frack“ (FAZ 1992), Andrea Köhler spricht von „Diktion im Gehrock“

(2000). Die Eigenart wurde andererseits auf ein spezifisches Unvermögen zurückgeführt, nämlich auf den Umstand, dass Sebald zu dem Zeitpunkt, als er seine Werke verfasste, bereits seit 20 Jahren keinen lebendigen Kontakt mehr zur eigenen Muttersprache hatte. Sebald selbst bezeichnet das Deutsche als eine Fremdsprache, die er spät erlernen sollte, weil er in einer Region am Rande von Deutschland groß geworden sei, wo man einen Dialekt sprach (Pralle 254). Vor diesem Hintergrund könnte man Sebalds Kunstsprache als eine genaue Transkription seiner Erfahrung des Exils lesen. Es ist jedoch ebenso möglich, die sprachliche Normabweichung der Sebaldschen Prosa poetisch zu deuten, wie Matthias Zucchi es tut: Man kann sie als durchaus beabsichtigtes Mittel verstehen, welches das schriftstellerische Projekt Sebalds veranschaulicht. Das befremdlich klingende Deutsch erscheint somit als eine Kunstsprache, deren Merkmale von Zucchi, aber auch von Patrick Charbonneau aufgezählt worden sind. Anzuführen seien etwa die oberdeutschen Formen und die Austriazismen, die Neologismen, der Rekurs auf veraltete lexikalische, orthografische und syntaktische Formeln und auf Lehn- und Fremdwörter. Zucchi hat auf mögliche Motive dieser Verformung der Sprache hingewiesen.

Zum einen könnte man eine Parallele zwischen der Abwandlung der Lebensgeschichten in der Absicht der größeren Authentizität und den Veränderungen, die Sebald an der deutschen Sprache vornimmt, ziehen. Die Neologismen seien in diesem Sinne theoretisch bzw. logisch möglich. Nur durch die Kontingenz der geschichtlichen Entwicklung der Sprache seien sie nicht Wirklichkeit geworden, genauso wie die von Sebald retuschierten Lebensläufe. Zu erwähnen seien zum Beispiel „neidseilig“ („Max Aurach“), oder „Zerdehntheit“ (Austerlitz).

Zum anderen scheinen die sprachlichen Normabweichungen der Anpassung an die historische Wirklichkeit und an die beschriebene Realität zu entsprechen. Somit würden Sebalds Werke nicht nur das Leben fremder Menschen vor dem Vergessen retten, sondern auch die Sprache an sich, einzelne Wörter und vergessene Ausdrücke. Genauso wie Sebald fremde Biografien und Fotos sammelt, sammelt er aussterbende Arten von Wörtern und Wendungen. Den Rekurs auf antiquierte Wörter wie „die Elektrische“, „das Bureau“, der „Omnibus“ in der ganzen Passage mit Věra interpretiert Zucchi als einen Versuch, das Prag der 20er und 30er Jahre auferstehen zu lassen. Bei anderen veralteten Ausdrücken spürt er eine Anlehnung an den Stil von Thomas Mann auf, wie im bevorzugten Gebrauch der Konjunktion „obgleich“ (neben „obschon“) auf Kosten der geläufigsten Form „obwohl“. Der eigenartige Gebrauch der Präposition „vor“ im Sinne der Konjunktion „bevor“ deutet er als Reminiszenz an den „Dialekt der deutschsprachigen Minderheit Böhmens“ (171) – eine Form,

die ebenfalls in Brechts Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* zu finden ist. Natürlich kann man auch an den englischen Gebrauch von „fore“ für „before“ denken, den Sebald damit ins Deutsche importieren würde.

Die oberdeutsche und österreichische Prägung könnte ihrerseits als realistische Anlehnung an die geographische Umgebung und Abstammung der Figuren gedeutet werden, aber auch als Indiz für ein Unbehagen gegenüber der deutschen Identität gelten. Sebald gebraucht das oberdeutsche Wort „Nachtessen“, anstatt des norddeutschen Worts „Abendbrot“ oder „Abendessen“. Zucchi notiert dazu Austriazismen wie „Ferialgeschichte“ („Paul Bereyter“) oder das Adverb „heurig“ (Austerlitz). Auf syntaktischer Ebene ist auf die Perfektbildung mit dem Auxiliarverb „sein“ zu achten, wie in „am Fenster gestanden sein“ (Austerlitz), die ebenfalls das Oberdeutsche konnotiert. Dabei ließe sich Sebalds Wunsch vernehmen, der bundesdeutschen, vom Nationalsozialismus belasteten Sphäre zumindest sprachlich und literarisch zu entfliehen.

An der Wirkung der veränderten Satzgliedstellung lässt sich schließlich die Übereinstimmung von lyrischer und historisch-realistischer Motivation beobachten. Durch „das vorgezogene Prädikat“ zum Beispiel kann der Sebaldsche Satz lyrisch klingen, aber je nach dem Kontext als Anlehnung an das Jiddische aufgefasst werden, wie im von Zucchi angegeben Beispiel aus „Ambros Adelwarth“: „Und falls ja, kannst du hingehen auf die neue Jeschiwa, wo sie brauchen Blechschmiede wie dich“ (123). Als weiteres Beispiel, das nicht unbedingt mit dem Jiddischen assoziiert wird, kann man „Aber beide sind gescheitert an den damals herrschenden Verhältnissen“ („Ambros Adelwarth“ 167) anführen.

Zusammenfassend deutet Zucchi die eigenartige Sprache W.G. Sebalds als „eine Sprache, die das Schicksal der von ihr beschriebenen Lebensgeschichten unmittelbar teilt“.

### III. Die Ausgewanderten und Austerlitz

Die beiden Bücher, die auf dem Programm der agrégation stehen, befinden sich an den jeweils entgegengesetzten Enden der schriftstellerischen Laufbahn W.G. Sebalds. Mit den *Ausgewanderten*, seinem zweiten Prosaband, gelingt Sebald 1992 der internationale Durchbruch. Es ist das erste seiner Bücher, das ins Englische und Französische übersetzt und zum weltweiten Erfolg wird. Mit *Austerlitz* war Sebald ebenfalls erfolgreich. Es ist allerdings sein letzter Prosatext bzw. der letzte zu Lebzeiten erschienene Text, denn das Buch erschien im März 2001. Kurz danach fand Sebalds Leben bei einem Autounfall in Norfolk ein jähes

Ende: er starb am 14. Dezember desselben Jahres an einem Herzinfarkt. *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* liegen also zeitlich auseinander.

Auch der Form nach sind sie unterschiedlich. *Die Ausgewanderten* reiht sich noch in die Anfangswerke ein, die sich durch die Form des vierteiligen Erzählzyklus charakterisieren. Diese Form teilt es nämlich mit Sebalds erster literarischer Arbeit *Schwindel. Gefühle* (1990), welche sich ebenfalls aus vier „in sich abgeschlossenen“ und „motivisch verschränkten“ Schriftstücken zusammensetzt (Mosbach S. 10). *Austerlitz* hingegen stellt das Ende einer formalen Entwicklung hin zu einer „romanhafteren“ Form dar, die mit *Die Ringe des Saturn* (1995) einsetzt. In diesem Werk sind die vier voneinander getrennten Erzählungen zu zehn Kapiteln einer relativ einheitlichen, längeren Erzählung geworden, während in *Austerlitz* die Überreste einer Einteilung in kleinere Einheiten gänzlich verschwunden sind. Sebalds letztes Prosawerk scheint in einem einzigen Stück geschrieben zu sein und besteht insgesamt aus nur fünf Abschnitten. Die beiden letzten Werke „[markieren] [also] einen formalen Einschnitt in Sebalds literarischem Prosawerk“ (S. 9), so Mosbach rekapitulierend.

Auch wenn zwischen *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* auf einer formalen Makroebene zu differenzieren ist, haben sie manche formale Details gemein. Der Umgang mit den nicht übersetzten fremdsprachlichen Einsprengseln und den eingebauten Bildern ist laut Covindassamy in beiden Texten vergleichbar, wenn nicht ganz identisch. Beide Werke zeichnen sich außerdem durch eine ähnliche Zentrierung der Handlung um Figuren aus, denen der „autorkonnotierte Erzähler“ (Schley) begegnet ist. In den beiden anderen literarischen Prosaarbeiten von Sebald wird keiner fremden Figur eine solche Bedeutung beigemessen. Folglich spielt der Ich-Erzähler in *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* die Rolle des aufmerksamen feinfühligem Zuhörers, der sich zurückhält. Daraus ergibt sich wiederum die von „Skrupulantismus“ (Max Aurach, S. 344-345) geprägte Erzählweise, welche mit der verschachtelten Satzstruktur und den vielen Inquit-Formeln zusammenhängt.

Und schließlich sind die beiden Texte thematisch eng verbunden. Wie die Titel es klanglich nahelegen, kreisen *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* um Auschwitz, als Chiffre für die Verbrechen an der Menschheit, und insbesondere an den Juden Europas, welche die Deutschen unter dem Nationalsozialismus begangen haben. Beide Werke werden gern der Holocaust-Literatur zugerechnet. Jedoch wird zu zeigen sein, dass sie sich diesem Brennpunkt jeweils auf eigene Art und Weise annähern. In beiden Werken geht der Ich-Erzähler auf die Spur verdrängter individueller Lebensgeschichten, die von den Katastrophen der Geschichte gebrandmarkt sind. Und da die vier langen Erzählungen nach ihrer jeweiligen Hauptfigur benannt sind, Dr. Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth und Max Aurach, liegt es

nahe, Austerlitz, der zugleich als Hauptfigur und Titel des Buchs firmiert, als den fünften Ausgewanderten anzusehen, zumal sein Name an den von Max Aurach anklingt, wie öfter bemerkt worden ist. *Austerlitz* liest sich demnach als der fünfte, hypertroph gewordene Ausgewanderte, der sich aus diesem Grund verselbständigt und ein eigenes Buch in Anspruch genommen hat. Oder die Perspektive hat sich geändert: die kleine Lebensgeschichte wird wortwörtlich unter die Lupe genommen, gleichsam vergrößert. Die These wird durch die Tatsache bekräftigt, dass jede der *Die Ausgewanderten* bildenden Erzählungen länger ist als die vorhergehende. Die erste Erzählung, Dr. Henry Selwyn, beträgt 32 Seiten, die darauffolgenden jeweils 54 und 120 Seiten. Max Aurach hat 138 Seiten. *Austerlitz* mit seinen 421 Seiten kann diesem gleichsam exponentiellen Wachstum der Geschichten zugeordnet werden.

## 1. Die Ausgewanderten

### 1.1. Merkmale des Erzählzyklus

#### 1.1.1. Der Erzählzyklus

In diesem Teil wird der Besonderheit dieses Erzählzyklus im Hinblick auf *Austerlitz* nachgegangen. Ein Erzählzyklus definiert sich dadurch, dass die Teile gleichzeitig für sich stehen können und dennoch ein Ganzes bilden. Bei den *Ausgewanderten* handelt es sich um vier Texte unterschiedlicher Länge, die man getrennt lesen kann, die aber thematisch und motivisch miteinander verknüpft sind, wobei Form und Inhalt eng zusammenhängen. Aus den immer länger werdenden Erzählungen ergibt sich beispielsweise eine Art Dezentrierung des Werks, insofern als die Mitte des Buchs nicht zwischen die ersten beiden Erzählungen fällt, sondern mitten in die dritte. Die Form des dezentrischen Zyklus entspricht der Thematisierung des Auswanderns und des Exils, aber auch dem tangentiellen Umkreisen der Shoah, die nicht das Zentrum der Erzählungen darstellt, sondern vom Rande her tangiert wird und den perspektivischen Ausblick bildet. Das dezentrische Erzählen korreliert auch mit der zeitlich verschobenen Wiederkehr der traumatischen Vergangenheit. Trauma und Nachträglichkeit sind Schlüsselfiguren der vier Erzählungen, die sie über die jeweilige Textgrenze hinaus verbinden.

#### 1.1.2. Das Alpengebiet



Alle vier Erzählungen erwähnen das Alpengebiet, das die Grenze zur Schweiz und zu Österreich, den Süden Bayerns und des Allgäus umfasst, und somit mit Sebalds biographischer Heimat zusammenfällt. Dr. Selwyn erzählt von seinem Studium in Bern und vor allem von seiner Vorliebe für die „Bergsteigerei“ (23) und seiner Beziehung zum Bergführer Johannes Naegeli. Der Schauplatz des Lebens von Paul Bereyter ist das Allgäu, wo er den Erzähler als Schüler hatte, und der Jura, an der Grenze zwischen Frankreich und der Schweiz. Ambros Adelwarth ist der Onkel des Erzählers und stammt aus demselben Heimatdorf W. im Allgäu. Max Aurachs Geschichte fängt ebenfalls in Bayern an. Seine Mutter stammt aus Bad Kissingen, einem Kurort in Bayern, er flog vom Münchener Flughafen aus nach Manchester, und sein Onkel Leo lebte vor dem Krieg in Würzburg. Die örtliche Gemeinsamkeit liefert ein Bild der Heimat, die zum Thema des Exils gehört, gleichsam dessen Kehrseite bildet, von der sich das Exil abhebt und vor dessen Hintergrund es überhaupt erst denkbar ist.

### 1.1.3. Das Erzähldispositiv

Die vier Erzählungen aus den *Ausgewanderten* haben das Erzähldispositiv gemeinsam. Alle vier werden von einem homodiegetischen Erzähler erzählt, d.h. – in der Terminologie von Genette – einem Erzähler, der als Figur an der Handlung teilnimmt und sich durch das Pronomen „ich“ kundtut. Der Erzähler ist den Ausgewanderten begegnet, seine Lebensgeschichte hat sich mit der Laufbahn seiner Figuren überschritten. Die Erzählungen lesen sich zugleich als Geschichten von Begegnungen und Korrespondenzen. Durch die vier Texte hindurch gibt sich die Biographie des Erzählers zu erkennen. Versucht man die biographischen Bruchstücke anhand der vier Erzählungen zu rekonstruieren, so ergibt sich ein ziemlich kohärentes Lebensporträt. Der Erzähler wurde 1944 geboren (Max Aurach S. 219), hat eine Mutter, die Rosa heißt, zog im Dezember 1952 nach S. (Bereyter 45), im Herbst 1966 siedelt er nach England (Manchester) über (Max Aurach 219), 1969 verlässt er Manchester wieder, wo er zu Studienzwecken war, um Lehrer in der Schweiz zu werden, was allerdings „kaum ein Jahr“ dauert (Max Aurach 263); er tritt 1970 eine Stellung in der „ostenglischen Stadt Norwich“ (Dr. Selwyn S. 7) bzw. „in der damals als ziemlich abgelegenen geltenden Grafschaft Norfolk“ (Max Aurach 263) an, hat eine Lebensgefährtin namens Clara (Selwyn 7), die 1971 ein Haus kauft (Selwyn 29); 1984 erhält er die Nachricht von Paul Bereyters Tod, begegnet seinem Schulkameraden Fritz im Lesesaal des British Museum (Bereyter 49); 1986 hält er sich in der Schweiz auf (Selwyn 36); 1989 besucht er die Tate Gallery in London (Max Aurach 264), fährt im Juni 1991 nach Bad Kissingen und Steinach (Max Aurach 327), arbeitet

im Winter 1990/1991 an dem Manuskript „Max Aurach“ (Max Aurach 344). Die Angaben stimmen untereinander überein und legen die Vermutung eines einzigen erzählungsübergreifenden Erzählers nahe. Zudem entsprechen sie alle bis auf den Namen seiner Frau, die Ute und nicht Clara hieß, den biographischen Daten des Autors W.G. Sebald. Sebalds Erzähler wird mit den biographischen Daten des Autors ausgestattet, was man mit dem von F. Schley geprägten Ausdruck des „autorkonnotierten Erzählers“ beschreiben kann. Man kann allerdings von Autobiographie im strengen Sinne, d.h. im Sinne von Lejeune, nicht sprechen, da kein autobiographischer Pakt im Untertitel verkündet oder durch die Übereinstimmung zwischen den Namen des Erzählers, der Figur und des Autors ausgedrückt wird. Der Erzähler bleibt namenlos. Die Präsenz des Autors gleicht einem blinden Passagier in seiner Prosa, ähnlich dem stark gedunkelten und undeutlichen Foto des Autors, das der Onkel des Erzählers Kasimir in der Erzählung „Ambros Adelwarth“ geschossen haben soll (S. 130). Hier wird die Übereinstimmung zwischen Erzähler, Figur und Autor nicht über den Eigennamen erwirkt, sondern über die Verbindung von biographischen Daten, Ich-Pronomen und Fotografie angedeutet. Darüber hinaus ist die Präsenz des Autors diffuser als in einer Autobiographie: sie greift über den Erzähler hinaus und dehnt sich auf weitere Figuren aus. Sebald flicht die Ziffern seines Geburtsdatums in seine Texte ein. In Paul Breyer zum Beispiel gibt der Erzähler sein Geburtsdatum an, wie nebenbei und auf eine unpersönliche Weise, ohne es ausdrücklich zu signalisieren: „Sagte man also zu Mangold, man sei am 18. Mai 1944 geboren, erwiderte er unverzüglich, das war ein Donnerstag.“ (60). Das Geburtsdatum des Autors oder Bruchstücke dieses Datums tauchen in „Max Aurach“ mehrfach auf und stellen unerwartete Bezugspunkte zu verschiedenen Figuren her. Das Foto der als Heilsarmee Mädchen gekleideten Wirtin des Erzählers in Arosa trägt das Datum 17.05.1944 (Max Aurach S. 225), es scheint also am Tage vor der Geburt des Autors gemacht worden zu sein. Ebenfalls an einem 17.05. wird die Mutter von Max Aurach geboren, was eine nicht weiter erklärbare Parallele zwischen ihr und Grace Irlam der Pension Arosa in Manchester darstellt. Genau an dem Tag fliegt Max Aurach nach England und lässt seine Familie hinter sich. Der 17.05., der auf den Tag vor der Geburt des Autors hinweist, verbindet die Lebensdaten von Sebald und drei seiner Figuren aus „Max Aurach“: die titelgebende Gestalt, deren Mutter, und Gracie Irlam. Der Autor verleiht dadurch sich selbst und seinen Figuren eine Wittgensteinsche Familienähnlichkeit, die rätselhafte Korrespondenzen an den Tag legt. Diese Familienähnlichkeit kulminiert im Namen der Titelfigur, die Sebalds Vornamen trägt. „Max“ wurde Sebald nämlich im Freundes- und Familienkreis gerufen. Wie bei dem leicht verfälschten Geburtsdatum ist die Identifizierung leicht verschoben oder

versetzt. Die vielfache Identifizierung von Autor und Figuren, deren Biographien er erzählt, tut sich hier kund (337).

#### 1.1.4. Die Erzählung „Max Aurach“

Mit der progressiven Verstärkung der biographischen Ähnlichkeiten und Kongruenzen korrespondiert die allgemein zu beobachtende Intensivierung, die sich durch die vier langen Erzählungen abzeichnet. „Max Aurach“ ist nicht nur die längste der vier Erzählungen, sondern in ihr entfalten sich die Biographien der Figuren und der von W.G. Sebald, aber auch die erzählte Zeitspanne, die von der Gegenwart bis ins 19. Jahrhundert und die Epoche der Großeltern von Max Aurach zurückreicht. Das Verhältnis von Kunst und Geschichte steht immer deutlicher im Fokus der Erzählungen, als würde man im Laufen der Lektüre immer besser sehen. Wie wir im Folgenden erkennen werden, spielt der Fragenkomplex um das Sehen bzw. das Nichtsehen eine Schlüsselrolle in *Die Ausgewanderten*. Vor allem die spezifische Verbindung von Kunst und Geschichte im Zeichen der Zerstörung und des Leidens, und somit die Sebaldsche Poetik, wird an den Tag gelegt.

Max Aurach beleuchtet die Geschichte der Juden in Deutschland vom 19. Jahrhundert bis zum Bruch, den die Vernichtung durch das nationalsozialistische Deutschland einleitet, ganz deutlich. Insbesondere rückt die Shoah durch eine mehrschichtige Metapher immer weiter in den Vordergrund. Das Bild der rauchenden Industrielandschaft von Manchester überlappt sich mit den Öfen von Auschwitz und dem Łódźer Ghetto, das auch als „*polski Manchester*“ (352) bezeichnet wurde. Die englische Stadt als Einwandererstadt, die vor allem Deutsche und Juden seit dem 19. Jahrhundert anzieht, versinnbildlicht auf räumlicher Ebene das Schicksal der europäischen Juden. Manchester verdichtet die deutsche Geschichte, räumlich verschoben, extraterritorial sozusagen (s. S.270 „über Deutschland als ein irgendwie extraterritoriales Land“). Die Neigung des Sebaldschen Schreibens, Zeit auf Raum zu projizieren und somit Zeit als Entwicklung und Verlauf gewissermaßen aufzuheben, oder lediglich als eine Schicht wahrzunehmen, die im gegenwärtigen Raum Spuren hinterlassen hat, wird in den Worten von Max Aurach reflektiert: „Es gibt weder eine Vergangenheit noch eine Zukunft“ (270). Aurach wird quasi zum Sprachrohr des Autors.

Durch die Figur des Malers Max Aurach kommt zudem der selbstreflexive Charakter des literarischen Textes stark zum Ausdruck. Eine Parallele zwischen dem Prozess des Schreibens und des Malens im Zeichen der Zerstörung klingt durch die ganze Erzählung hindurch und erreicht ihren Höhepunkt in der Art *Mise en abyme*, welche die Schilderung der Arbeit am Text, den der Leser liest, am Ende der Erzählung (S. 338, 344) darstellt. Vor diesem

Hintergrund lässt sich auch das Foto vom Grab der Schriftstellerin Friederike Halbleib mit der gemeißelten Schreibfeder interpretieren, das der Erzähler mit viel Emotion kommentiert: „jetzt [...] kommt es mir vor, als hätte *ich* sie verloren und als könne ich sie nicht verschmerzen trotz der langen, seit ihrem Ableben verflossenen Zeit“ (337). Die Beschreibung des Isenheimer Altars von Grünewald setzt auf prägnante Weise Kunstschaffen, Leiden und Erinnern in Verbindung (252-256). Max Aurachs Erinnerungen an seine durch Antisemitismus und Trennung von den Eltern geprägte Kindheit als Transportkind setzen nämlich mit der Betrachtung des leidenden Christus des Altars ein. Der schöpferische Gestus des Malers Aurach hat paradoxerweise mehr mit Zerstörung und Leiden zu tun als mit schöpferischer Lebenskraft (260). Analog dazu drückt der Erzähler die große Anstrengung aus, die ihn die Arbeit an seinem Text kostet (338).

Die letzte Erzählung des Zyklus, „Max Aurach“, liest sich demnach als eine Gebrauchsanweisung für den ganzen Zyklus. Neben der Verbindung von Kunst, Zerstörung und Leiden kommt Sebalds „Koinzidenz-Poetik“ am deutlichsten zum Vorschein. Mit Wittgensteins Familienähnlichkeit wird sie quasi theoretisch untermauert und bekommt einen Ahnherrn: in diesem Zusammenhang spricht Max Aurach von einer „retrospektive[n] Verbindung“ (248), das Wort „Zufall“ kommt mehrmals vor. Die assoziative Logik, die dem ganzen Sebaldschen Schreiben zugrunde liegt, wird in dieser Erzählung gleichsam zur Schau gestellt und reflektiert. Man denke an die bereits angesprochene Ausbreitung des leicht verstellten Geburtsdatums von W.G. Sebald oder an die Liebe von Aurachs Mutter zu den drei Männern mit dem Vornamen „Fritz“ bzw. Friedrich. Diese Serie scheint eine Steigerung und Variation der Verdoppelung der Figuren – vgl. die zwei Meier und Meyer (53) und die zwei Müller (77) – in Paul Bereyter zu sein.

## 1.2. Motive

Die vier Texte sind nicht nur durch eine sich intensivierende Entwicklung gekennzeichnet, sondern wie vielfach beobachtet durch die Verschränkung verschiedener Motive.

### 1.2.1. Sehen

An dem Motiv der Blindheit bzw. des Sehens ist aber auch eine sich durch die vier Erzählungen hindurch ziehende Bewegung abzulesen. Sie fungiert als indirekte Thematisierung und Allegorisierung des Erinnerungsprozesses. In „Dr. Selwyn“ sind die

Häuserfassaden blind (9, 10) und die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wird als „blinde und böse Zeit“ bezeichnet (35). Sie ist mit der Unmöglichkeit des Erzählens verbunden (35). Die Verbindung von Blindheit, Erinnerung und Erzählen verweist auf das Trauma: die traumatisierende Erinnerung ist so schmerzhaft, dass sie nur mühevoll oder gar nicht erzählt werden kann. Das Erinnern nimmt oft die Form des Sehens an, wie wir den Einsatz der Fotografie in *Die Ausgewanderten* deuten können. Sie wird mit den Worten „Ich sehe“ eingeleitet. Den Instrumenten des Sehens kommt ebenfalls eine wichtige Rolle zu. Am Anfang der dritten Erzählung bedient sich der Erzähler eines Vergrößerungsglases, um sich in Details der Landkarte von Amerika zu vertiefen (155). Dr. Selwyn trägt „stets eine goldene Lesebrille mit Halbgläsern“ (S. 10), sein Vater ist „Linsenschleifer“ und hat ein „Brillengeschäft“ (32). In ähnlicher Weise wird Paul Bereyter mit dem Motiv der Brille und den Linsen assoziiert (44, 52, 53), aber auch mit dem schlechten Sehen, denn er wird von einer Augenkrankheit befallen. Von Kindesalter an leidet er am sogenannten „Mückensehen“ (88), das sich durch eine Art Sehen mit blinden Flecken kennzeichnet. 1975 muss er am grauen Star operiert werden (75). Die Angst vor der Erblindung (88) erscheint als ein durchgehendes Motiv seines Lebens. Sie fungiert als Allegorie des Traumas und der nicht zu bewältigenden, nicht zu ergründenden Vergangenheit. Mme Landau erwähnt „die von blinden Flecken durchsetzte Vergangenheit“ (80) von Paul Bereyter. Dabei verwendet sie den Ausdruck „im Bilde sein über etwas“, der den Bereich des Sehens und des Bildes mit dem der Erkenntnis der Vergangenheit in Berührung bringt. Bei Ambros Adelwarth tauchen „Sehstörungen“ erst am Ende (169) auf, als Ergebnis der Schocktherapie, der er sich freiwillig unterzieht. Von da an trägt er „einen grünen Zellophanschirm über den Augen“ (169). Das Thema Gedächtnis und Erinnern wird in dieser Erzählung umgekehrt behandelt: das Schweigen über die unergründete Vergangenheit weicht einem Zuviel an Erinnerungen, das nicht zur Bewältigung der schmerzhaften Vergangenheit verhelfen kann. Auch wenn die Diagnose vom Korsakowschen Syndrom der Tante Fini nicht auf ganzer Linie stimmen mag, weist sie auf einen eigenartigen Umgang mit Erinnerungen hin. Dieses Syndrom definiert Tante Fini wie folgt: „der Erinnerungsverlust [wird] durch phantastische Erfindungen ausgeglichen“ (149). Triftiger scheint die Bemerkung, dass „der Onkel Adelwarth zwar ein untrügliches Gedächtnis besaß, aber kaum mehr eine mit diesem Gedächtnis ihn verbindende Erinnerungsfähigkeit.“ (146). Damit korreliert die Interpretation Dr. Abramskys, nach der Onkel Adelwarth sich „nach einer möglichst gründlichen und unwiderruflichen Auslöschung seines Denk- und Erinnerungsvermögens“ gesehnt hat (167). Im Gegensatz zu den anderen Erzählungen sind hier Unmöglichkeit der Erinnerung und Blindheit erwünscht.

Gleichermaßen ist Erzählen im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Erzählungen nicht unmöglich, sondern es erscheint als „eine Qual sowohl als ein Versuch der Selbstbefreiung, eine Art von Errettung und zugleich ein unbarmherziges Sich-zugrunde-Richten“ (146).

### 1.2.2. Exzentrizität

Andere übergreifende Motive sind zum Beispiel das normabweichende Verhalten, das Außenseitertum oder die „Exzentrizität“, die viele Figuren charakterisieren und die auf die „Aberration“ (83 Paul Bereyter) der Welt antworten. Bei Dr. Selwyn verweist das abgebildete, märchenhaft anmutende turmartige Gebäude, das „Folly“ genannt wird (18-19), auf die leichte Verrücktheit der Figur. Der Vorname der ebenso eigenartigen *Hausdienerin*, Aileen, klingt an das Wort „alien“ an und konnotiert Außenseitertum und Fremdheit, wie in der letzten Erzählung „Max Aurach“, wenn Gracie Irlam den Neuankömmling mit dem im Text kursiv gesetzten Ausdruck „*an alien*“ auf englisch empfängt (224). Paul Bereyter erfreut sich des „Ruf[es] des Exzentrischen“ (43). Von Cosmos’ „Extravaganz“ (128) und „Exzentrizität“ (184) bzw. Neigung zum „Exzentrischen“ (131) ist in der Erzählung „Ambros Adelwarth“ ebenfalls viel die Rede. Sie wird durch die Figur der „waghalsigen Schleifen“, die Cosmos’ Flugzeug vollbringt, versinnbildlicht, und mit Cosmos’ „Geisteskrankheit“ (129) und Ambros Adelwarths Homosexualität („Er ist natürlich, wie jeder leicht sehen konnte, von der anderen Partei gewesen“ 129) assoziiert.

Der Riss, der bei der Dia-Vorführung von Dr. Selwyn und seinem Freund Edward das letzte Bild zerstört (28-29), baut mit einer anderen Metapher der Beschädigung menschlichen Verstands das semantische Feld der Verrücktheit aus („Max Aurach“ S. 330).

Das Wortfeld der Bahn, das die Erzählung „Paul Bereyter“ dominiert, gehört mit dem Wort „Aberration“ dem astronomischen Bereich an. Mit dem Ausdruck „aus der Bahn werfen“ (52) wird das Bild des Exzentrischen auf seinen räumlichen Ursprung zurückgeführt und weiterentwickelt. Das Foto von Bereyters Todesort mit dem kleinen Bogen, den die Bahnlinie vollführt, eröffnet die zweite Erzählung des Erzählbandes. Sie knüpft an die Thematik des Todes an, mit der die vorangehende Erzählung schließt und leitet den Begriff der „Bahn“ ein, unter dem sich anschließend die ganze Erzählung entwickelt. Die verborgene Bahn allegorisiert gleichsam den Umschwung vom Glück ins Unglück (73), welcher der „Laufbahn“ der Hauptfigur, das heißt seiner Lebensgeschichte, widerfährt. Auch Luisa Lanzberg bedient sich des Wortes „Bahn“ und erwähnt den „Anfang einer von Tag zu Tag enger werdenden Bahn“ (312). Der Ausdruck „Trauerlaufbahn“, auf den Ambros Adelwarth

seinerseits zurückgreift (115), veranschaulicht diese Bedeutung. Das Wort kommentiert übrigens Sebald in seinem „Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser“ betitelten Essay aus dem Sammelband *Logis in einem Landhaus* (1998). Dabei verweist er erstaunt darauf, dass dieser Ausdruck ebenfalls im Roman *Der Räuber* von Robert Walser zu finden ist, obwohl er dachte, er hätte das Wort erfunden. Durch diese Art unerwarteter Korrespondenz prallen zwei Zeit- und Textschichten auf eine quasi fantastische Weise aufeinander, die gleichsam ein „Plagiat par anticipation“ à la Pierre Bayard vollziehen. Die Bahn ist nicht zuletzt das Verkehrsmittel, unter dem Bereyter den Tod findet, und für das er eine Leidenschaft („Eisenbahnmanie“ 92) pflegt. Die allegorisierende Dimension sowie die Vielschichtigkeit des Begriffs „Bahn“ bzw. „Eisenbahn“ unterstreicht Mme. Landau, wenn sie die Modelleisenbahn der Wohnung von Bereyter in S. als „Sinn- und Abbild von Pauls deutschem Unglück“ bezeichnet (91). Mit der Doppelbödigkeit der „Bahn“ endet die Erzählung: die kursiv gesetzte Wendung *bei der Eisenbahn enden* verkörpert das unergründliche Werden eines Menschen, seiner Laufbahn, die zugleich berufliche Karriere oder tragischer Tod sein kann. Das „Fehlverständnis“ (93) der aus der französischsprachigen Schweiz stammenden Frau erweist sich als das Richtige, wenn man es aus einem anderen Blickwinkel betrachtet. Der Umweg, das Abschweifen und das scheinbar Falsche, stellen sich bei Sebald als paradoxe, poetische Mittel der Wahrheitsfindung heraus.

### 1.2.3. Fliegen

Ein weiteres, schon angedeutetes Motiv ist dasjenige des Fliegens, das Ben Hutchinson „Sebalds Kunst der Levitation“ nennt. Sebald selbst hat, darauf sei nur kurz verwiesen, einen Text verfasst, der „Die Kunst des Fliegens“ heißt (1987). Das Motiv kommt in der dritten und vierten Erzählung am deutlichsten vor. Das Motiv des Flugzeugs ist beiden Erzählungen gemeinsam (133 „Aeroplan“ Ambros Adelwarth, 219 „Flug“ Max Aurach). In „Ambros Adelwarth“ ist ein Flugzeug auf einer alten Postkarte von Heliopolis in Ägypten zu sehen (140). In letzterer Erzählung vertreten darüber hinaus „der Flugdrachen“ von Wittgenstein und das „Fallschirmjägerregiment“ das Wortfeld des Fliegens (248). Das Fliegen klingt in der engelhaften Gestalt der Gracie Irlam und der rätselhaften Dame mit dem Ballkleid ebenfalls durch. Die Feder als Inbegriff der Leichtigkeit verbindet fliegen und dichten. In „Max Aurach“ steht die abgebildete Feder auf dem Grabmal der Schriftstellerin in einem motivischen Netzwerk mit der Kindheitsszene des Gänseschleißens in den Aufzeichnungen von Luisa Lanzberg (307). In „Ambros Adelwarth“ kommt die schwindelerregende Höhe durch die Arbeit des Onkels Kasimir noch hinzu. Sie konnotiert das Leben in Amerika, das

sich durch seine Wolkenkratzer (125) kennzeichnet ebenso wie das jüdische Leben. Der Onkel arbeitet nämlich am Dach einer Synagoge (118). Später arbeitet Kasimir in der Firma eines Juden und repariert die Kuppel einer Jeschiwa (einer dem Studium des Talmud gewidmeten Hochschule) (123-124), die ebenfalls abgebildet ist (125). Neben dem von ihm so genannten „luftige[n] Leben“ beschreibt der Onkel des Erzählers die Gewohnheit der Juden in den „Mietskasernen“, die sie in der Bowery und der Lower East Side in New York bewohnten, draußen in „der luftigen Höhe“, d. h. auf den Absätzen der Feuerleiter oder auf den Dächern (121-122) zu schlafen. Implizit schwingt hier das jiddisch-englische Wort „Luftmensch“ mit, das einen müßigen, realitätsfernen bzw. verträumten Menschen bezeichnet. Somit wird die jüdische Kultur mit dem amerikanischen Traum der Ausgewanderten und der poetischen Welt der Dichter vereinigt.

Der Komplex des Schwindels in der doppelten Bedeutung der Höhenangst und der Hochstapelei begleitet das Thema des Fliegens bzw. des „luftigen Lebens“ in allen vier Texten und erinnern an die Doppeldeutigkeit des Titels von Sebalds erstem Prosaband *Schwindel. Gefühl* (1990). Das Schwindelgefühl wird besonders durch die Fotos vermittelt, unter anderem jenes von der Brooklyn Bridge (123 „Ambros Adelwarth“). Das von unten aufgenommene Foto der Synagoge hebt die Nähe der Arbeiter zum Himmel hervor (118 Ambros). Das Thema der Hochstapelei spielt hingegen bei den Casinospiele von Cosmo und Adelwarth eine wichtige Rolle. Die „*trompe-l'oeil*-Tür“ (262) und das gefälschte Foto von der Bücherverbrennung aus dem Würzburger Archiv (275) sind Variationen des thematisierten Schwindels im Sinne von „Betrug“ in „Max Aurach“. Den Begriff „Schwindel“ könnte man schließlich auf eine andere, implizite Ebene auf die Machart und die Wirkung der Texte von Sebald selber anwenden, insofern als die Verschachtelung der Redeinstanzen und Quellen der Aussagen den Leser regelrecht schwindelig machen kann. Von Schwindel als Synonym von Betrug oder Fälschung könnte auch bei den Fotos von Sebald die Rede sein. So datiert beispielsweise der Artikel aus der französischsprachigen Schweizer Presse, der am Ende von „Dr Selwyn“ abgebildet ist (37), zwar vom 23.07.1986, wie im Text vermerkt. Jedoch scheint er nicht am Bahnhof gekauft zu sein, wie im Text behauptet (36), sondern einem Archiv zu entstammen. Einige Kritiker und Kenner von Sebald konnten auch zeigen, dass es seine eigene Schrift ist, die in den angeblichen Tagebüchern von seinem Onkel Adelwarth, sowie auf der Karte, die Ambros Adelwarth der Tante Fini kurz vor seiner Selbsteinlieferung in die Nervenklinik hinterlassen haben soll, zu finden ist. (150).

Das Höhenleben schließlich erscheint in vielen Texten des Erzählzyklus durch die Bergsteigerei. Max Aurach bewahrt ein Foto seines Vaters, das 1939 beim Skifahren in



Lengries kurz vor seinem Abflug nach England geschossen wurde und im Text abgebildet ist. Der Andelwarth-Onkel begleitet Cosmo zu einer „Luftkur nach Banff im kanadischen Hochgebirge“, was durch die Abbildung eines Fotos von Banff Springs Hotel bestätigt wird (142). Das Gebirge bildet ebenfalls den Hintergrund der Fotoserie von Paul Bereyter mit Helen Holleander (S. 71). Natürlich ist die Bergsteigerei vor allem ein Hauptmotiv der ersten Erzählung „Dr. Selwyn“, ist das prägende Ereignis im Leben des Dr. Selwyn doch die Begegnung mit dem Bergführer Johannes Naegeli und sein unerwarteter Tod 1914 nach einem Sturz in den Aaregletscher (24). Bilder von Bergen durchziehen den Text. Unter ihnen findet sich ein Foto von Nabokov und seinem Schmetterlingsnetz „in den Bergen oberhalb von Gstaad“ in der Schweiz (26). Dieses Bild und die Angabe des Autornamens führen die grundlegende Anspielung auf Nabokov ein, welche die vier Erzählungen wie ein roter Faden durchzieht und mit dem Motiv des Fliegens durch die Schmetterlingsjagd ebenfalls verknüpft ist. Das Motiv des Berges fungiert zudem als Bild des menschlichen Innenlebens und des Prozesses des Erinnerns. Analog zur Leiche des Bergführers, die vom Berg zurückgehalten wird, wird das Innenleben des Dr. Selwyn nach dem Tod seines Freundes wie eingefroren. Er verfällt in eine Depression (25). Die Bewusstwerdung von verdrängten Gefühlen und Erinnerungen ähnelt dem Schmelzprozess des Gletschers, der Leichen unerwartet wieder freilässt und zu Tage fördert. Die erwähnte Wiederkehr der Toten (36) versinnbildlicht den psychischen Prozess der nachträglichen Bewusstwerdung und Erinnerung, der den vier Lebensgeschichten zugrunde liegt.

#### **1.2.4. Nabokov**

Anspielungen auf Vladimir Nabokovs (1899-1977) Autobiographie *Erinnerung, sprich*, als deren „maßloser Bewunderer“ sich Sebald im Gespräch mit Sven Boedeker 1993 erklärt (107), sowie auf das Leben des in Russland geborenen Schriftstellers durchsetzen die vier Texte. Nabokovs Biographie könnte man wie folgt zusammenfassen: Mit seiner Familie wandert Nabokov nach der Oktoberrevolution aus Russland nach England aus. Er studiert in Cambridge russische und französische Literatur, lässt sich zwischen 1922 und 1937 in Berlin nieder, aus dem er unter dem nationalsozialistischen Regime wieder flieht. Nachdem er drei Jahre in Südfrankreich und in Paris gelebt hat, siedelt er 1940 in die USA über. 1948-1959 tritt et eine Stelle als Dozent an der Cornell-Universität in Ithaca, New York, an. Das Ende seines Lebens (1961-1977) verbringt er im Palace Hotel in Montreux, in der Westschweiz.

Seine Werke verfasst er auf Russisch und Englisch. Das Leben Nabokovs weist, vor allem im steten Wandern, manche Ähnlichkeiten mit dem der Figuren aus *Die Ausgewanderten* auf.

Mme. Landau liest gerade die Autobiographie von Nabokov, als Paul Bereyter ihr zum ersten Mal 1971 im französischen Jura (65) begegnet. Nabokovs autobiographisches Projekt *Erinnerung, sprich* (1966) scheint durch die Art und Weise, wie es den Erinnerungsprozess und das Bruchstückhafte der Erinnerungen an eine Lebensgeschichte erzählend reflektiert und mit Fotos aus den eigenen Familienalben umgeht, eine der vielen Inspirationsquellen Sebalds darzustellen. In „Ambros Adelwarth“ und „Max Aurach“ sind die biographischen Spuren von Nabokov am deutlichsten. Ambros Adelwarth arbeitet als „*apprenti garçon*“ im Grand Hotel Eden in Montreux (113). Cosmo kommt in der Nervenklinik in Ithaca (New York) ums Leben (143). In dieselbe Klinik begibt sich Ambros Adelwarth, wo er das Ende seines Freundes nacherlebt und wiederholt. Die handschriftlich annotierte Visitenkarte „Have gone to Ithaca. Yours ever - Ambrose“ unterstreicht die Zweideutigkeit der Ortsangabe und ruft den mythologischen Bezug auf die Odyssee herauf, als wäre die Nervenklinik die eigentliche Heimat von Ambros, dem neuen Odysseus. Die Geschichte mit der mysteriösen Dame aus Shanghai (115) scheint an die chinesische Dame anzuknüpfen, von der Nabokov in der Narkose nach einer Operation träumt (*Erinnerung, sprich*, Kapitel 6, 1. Teil). Aurachs Vater veranstaltet eine Ausstellung „in *Palace Montreux*“ (256). An das sechste Kapitel der Autobiographie von Nabokov, in dem er sein Leben im Lichte seiner Leidenschaft für die Schmetterlingsjagd und die Lepidopterologie rekonstruiert, lehnt sich das variierte Motiv des Schmetterlingsfängers (260), Schmetterlingsnetzes, des „Mann[es] mit Netz“ (151), des „russischen Knaben mit Schmetterlingsnetz“ (321), des „*Man with a Butterfly Net*“ (260) oder von „the butterfly man“ (170) an, das vor allem durch die Lebensgeschichte von Ambros Adelwarth und Max Aurach geistert.

### 1.3 Selbstreflexivität und Poetik

#### 1.3.1. « Die Treue zum Detail »

Den Erzählungen lassen sich selbstreflexive Kommentare entnehmen, denen eine poetologische Funktion zugesprochen werden kann. Die Betrachtung eines „Fleckchens Erde unmittelbar vor seinen Augen“ (10), in die Dr. Selwyn am Anfang der ersten Erzählung versunken ist, erinnert an die Haltung des Erzählers, der als Kind die Karten eines Atlases mit einem Vergrößerungsglas betrachtet (155). Beide Aussagen können als Programm zu *Die*

*Ausgewanderten* gelesen werden. Denn auf die „Treue zum Detail“ (Sigrid Korff) bzw. die Miniaturperspektive (J.J. Long), die für Sebalds Schreiben in *Die Ausgewanderten* kennzeichnend ist, wurde in der Literaturkritik mehrfach hingewiesen. Sebald spürt den Auswirkungen großer Weltgeschehnisse, wie des Ersten Weltkrieges bei Dr. Selwyn und Cosmo Salomon und der Verfolgung der Juden durch den Nationalsozialismus insbesondere bei Paul Bereyter und Max Aurach, auf der Mikroebene individueller Laufbahnen und persönlicher Innenleben nach. Die Vorliebe für das Detail zeigt sich in dem oben erläuterten motivischen Netzwerk und lässt sich der Koinzidenz-Poetik unterordnen, die dem Sebaldschen Schreiben zugrunde liegt. Außerdem wohnt dem Detail eine ethische Dimension inne, denn sie setzt Differenzierung und wirklichkeitsgetreue Komplexität voraus, zieht die Aufmerksamkeit auf den Einzelnen, jeglicher Pauschalisierung entgegenwirkend. Diese Verbindung von Ethik und Detail klingt im Begriff „Skrupulantismus“ (344) durch, mit dem der Erzähler seine Arbeit an „Max Aurach“ umschreibt. Hiermit grenzt sich Sebald von der von ihm genannten „Auschwitz-Industrie“ in der Literatur ab, in der es um „Millionen“ und „anonyme Massen“ (107 Gespräch mit Sven Boedecker) geht, obwohl es in Wirklichkeit „immer einzelne Menschen [waren], die tatsächlich auf der anderen Seite des Flurgangs gelebt haben.“ (Boedecker 1993 107) Im Gespräch mit Sigrid Löffler betont Sebald 1993 noch einmal sein Vorhaben:

„Mir geht es um die Partikularität des Beschriebenen: Es geht um Identifizierbares, um Lokalhistorisches, um Dinge, die im eigenen Kreis, der eigenen Kleinstadt vor sich gingen. Es geht auch darum, die Zeitzeugen zum Reden zu bringen, die realen Überlebenden dieser irrwitzigen Verfolgungsgeschichte.“ (83)

### **1.3.2. Identitäten, Übergänge, Abgründe**

Dabei gelingt es ihm, das Unwahrscheinliche, beinahe Wunderbare, hinter der Wirklichkeit aufzuspüren, und der grundsätzlichen Ambiguität sowie den Übergängen des Realen Genüge zu tun. In *Die Ausgewanderten* werden beispielsweise Juden und Christen nicht gegenübergestellt, es wird vielmehr der Nahtstelle zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Laufbahnen nachgegangen, wobei sich am Ende eine scharfe Unterscheidung zwischen diesen zwei Typen von Lebensgeschichten als fragwürdig erweist. Dem Klappentext zum Trotz erzählt *Die Ausgewanderten* nicht „die Lebens- und Leidensgeschichten von vier aus der europäischen Heimat vertriebenen Juden“, wie schon früh korrigiert worden ist (s. Carol Jakobs oder Luisa Banki). Eva Juhl zufolge handeln die vier langen Erzählungen vielmehr von Menschen, die „von den zu ihren Lebzeiten jeweils

vorherrschenden Ideologien sogenannten ‚Randgruppen‘ zugeordnet wurden [...] (nämlich hier den Homosexuellen und den Juden)“ (641). *Die Ausgewanderten* erzählt also von den Überschneidungen zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Laufbahnen und Übergängen. Die Titelfigur von „Ambros Adelwarth“ etwa ist kein Jude, wird aber in der Familie eines jüdischen Bankiers angestellt, freundet sich mit dem Sohn Cosmo Salomon an und unternimmt mit ihm unter anderem eine Reise nach Jerusalem. Der Tod der ihm am nächsten stehenden Person, dem jüdischen Bankiersohn, lässt ihn tief betroffen zurück. Wegen einer Vergangenheit, die ihn einholt, richtet er sich zugrunde. Onkel Kasimir arbeitet ebenfalls bei einer jüdischen Firma und restauriert Synagogen und Jeshiwas. Dr. Selwyn wandert 1899 aus Litauen nach England aus, ohne dass explizit auf seine jüdische Herkunft referiert wird. An dem nicht verwundenen Verlust des teuren Friends Johannes Naegeli, am Heimweh, an der Wiederkehr der verschwiegenen traumatischen Erfahrung der Auswanderung und der unausgedrückt gebliebenen Gefühle zum Verunglückten leidet er. Paul Bereyters Biographie ist ihrerseits exemplarisch von einer jeder Klassifizierung widerstehenden Identität. Der Volksschullehrer wird nämlich als Mensch dargestellt, dem eine jüdische Identität vom Staat aufgezwungen wird. Als „Dreiviertelarier“ ist er den Verfolgungen der Juden und den seit den Nürnberger Gesetzen gegen sie verhängten Verboten ausgesetzt, gleichzeitig aber wird er als Arier behandelt und an die Front gesandt. Bereyter fühlt sich „von Grund auf [als] ein Deutscher“ (84) und gleichzeitig „zu den Exilierten“ gehörig (88). Sebald erkundet die fließende Grenze zwischen jüdischer und nicht-jüdischer Identität. Anhand des Tagebuchs der Luisa Lanzberg vergegenwärtigt er zudem das Zusammenleben der Deutschen und Juden an der Schwelle zum 20. Jahrhundert vor ihrer Austilgung im Zuge des Nationalsozialismus. Vor allem das Foto von Fritz Aurachs Familie, auf dem die jüdische „Viehhändlersippe“ in Münchener Tracht abgebildet ist, zeigt auf frappierende Weise die Überlappung der deutsch-jüdischen Identitäten (325). In gleicher Weise nennt Luisa Lanzberg die für ihre Schönheit bekannte Tante väterlicherseits „eine wahre Germania“ (292).

### 1.3.3. Der Text als Grab

Paul Bereyters Leseliste und Exzerpte von Autoren, die sich das Leben genommen haben, scheinen das Projekt der *Ausgewanderten* zu spiegeln. Somit erhalten sie eine programmatische Dimension (86-87). Insbesondere die Art und Weise, wie Bereyter sich nicht für ihr Werk sondern auch für „das Leben dieser Autoren interessiert hat“ (86) und am Ende eine Art Sammlung von „Selbstmordgeschichten“ (86) aufstellt, gleicht einer *Mise en abyme* des Erzählzyklus von W.G. Sebald. Allerdings macht die Dissonanz zwischen dem

Text und dem Abbild von Pauls handschriftlichen Notizen (86), die von Selbstmordfällen innerhalb einer Familie erzählen und keine Autorenliste aufführen, den Leser stutzig. Damit wird das – vielleicht zu grobe – selbstreflexive Verfahren ironisch gebrochen. Oder Text und Bild lassen hier zwei Erzählungen unvermutet kollidieren, als würde der abgebildete handschriftliche Text die nächste Erzählung über die Familiengeschichte des Erzählers mit Ambros Adelwarth in der Titelrolle vorwegnehmen und die zwei Erzählungen in der Mitte des Buches miteinander verschränken. Oder : das Bild eröffnet eine neue, ergänzende Spur, die der Text seiner Dichte wegen nicht weiter verfolgen kann. Somit würde eine Art Tiefendimension, ein Hintergrund hinter dem Text, eine Art „Unterfutter“ des Textes („Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps“ in *Logis in einem Landhaus*, 181) suggeriert. Man könnte sich schließlich jedoch fragen, ob die abgebildete Handschrift uns nicht einen Einblick in die Werkstatt des Autors W.G. Sebald gewährt, etwa in seine Vorbereitungsnotizen zu „Ambros Adelwarth“, oder ob das Foto nur die Werkstatt des Schriftstellers simuliert. Wie dem auch sei, der Kontakt zwischen Text und Bild wirkt hier wie eine Reibungsfläche, an der sich entweder eine neue, unergründliche Dimension des Werks eröffnet, oder über welche eine sich unter dem Leser bzw. der Leserin aufschließende Falltür getätigt wird.

Nichtsdestotrotz kann *Die Ausgewanderten* als entomologenartige Sammlung von Todesarten gelesen werden. Dr. Selwyn erschießt sich mit seinem Gewehr, Paul Bereyter lässt sich von einem Zug überfahren, und Ambros Adelwarth unterzieht sich bewusst einer vernichtenden Schocktherapie. Nur Max Aurach vermag Zerstörungskraft in Kunst zu verwandeln, wenn auch die Möglichkeit des Freitods in naher Zukunft nicht ganz auszuschließen sei: „Deutlich genug ging aber daraus hervor, dass er seinen Zustand als schandbar empfand und dass er den Vorsatz gefasst hatte, ihm möglichst bald zu entkommen auf die eine oder die andere Weise“ (346). Vor diesem Hintergrund stellt die Thematik der Melancholie (87, 162), der Depression, der Trostlosigkeit und der Trauer einen weiteren gemeinsamen Nenner des Erzählzyklus dar. Jede Erzählung entspricht einem Grab und der Erzählzyklus ist eine Art Gruft. Die Disposition der jeweiligen Titelseite – mit viel Weiß, dem Namen des Toten und dem zweizeiligen Zitat in deutscher oder englischer Sprache, das einem Grabspruch ähnelt – erinnert an einen Grabstein. Dies wird vom ersten Foto des Erzählbandes (7) noch deutlicher gemacht, das einen Friedhof darstellt.

## 2. Austerlitz

## 2.1. Gemeinsamkeiten zwischen *Austerlitz* und *Die Ausgewanderten*

### 2.1.1. Entstehungsgeschichten

Manche Kritiker haben insbesondere auf die Nähe zwischen der letzten Erzählung „Max Aurach“ und dem romanhaften Text *Austerlitz* über den Gleichklang der Namen hinaus hingewiesen, und „Max Aurach“ als Vorstufe zu *Austerlitz* verstanden. In dieser Hinsicht könnte beispielsweise der kleine Derwisch (199) als eine Vorform des Pagen (Buchdeckel u. S. 266) von *Austerlitz* fungieren.

Wie *Die Ausgewanderten* stützt sich *Austerlitz* auf die Lebensgeschichten von realen Menschen. Sebald zufolge ergibt sich die Figur Austerlitz aus der Kreuzung zweier Biographien: Auf der einen Seite steht das Leben eines seiner Kollegen, der in London unterrichtete, über Baugeschichte forschte, und Nachforschungen über seine Herkunft nach einer Lebenskrise anstellte, die ihn in den frühen Ruhestand führte. Auf der anderen das Leben der Susi Bechhöfer, einer Psychoanalytikerin, auf deren Geschichte Sebald im englischen Fernsehen gestoßen ist (<http://www.wgsebald.de/video28.html>). Mit ihrer Zwillingschwester Lotte wurde sie im Alter von drei Jahren von München nach England evakuiert und von einem Pfarrerehepaar aufgenommen. Die Biographie von Max Aurach ist eine Mischung aus dem Leben des Londoner Malers Frank Auerbach und des Hausbesitzers von W.G. Sebald in Manchester. Für die englische Fassung des Buches musste Sebald den Namen seiner Hauptfigur ändern, da dieser zu nah an demjenigen des bekannten Malers war. Deswegen trägt die Erzählung den Namen Max Ferber, wie auch in der französischen Fassung. Für Paul Bereyter stand der von Sebald geschätzte Volksschullehrer Armin Müller Modell. Ambros Adelwarth firmiert im Text als der Bruder des Großvaters des Erzählers. In Wirklichkeit verweist der Name „Adelwarth“ auf den Nachnamen von Sebalds Urgroßmutter, während die Lebensgeschichte einem entfernten Familienmitglied entnommen ist. (<http://www.wgsebald.de/lexfikt.html#adelw>).

### 2.1.2. Motive und Intertexte

Außerdem sind *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* durch zahlreiche Motive miteinander verbunden, die in beiden Büchern jeweils anders perspektiviert werden. Auf das Grab der Friederike Halbleib (336) in „Max Aurach“ antwortet die auf Niederländisch verfasste Todesanzeige der Frederieke van Wicklmann (306) in *Austerlitz*. In diesem Text verdichtet sich das Motiv des Fliegens zu Gerald Fitzpatrick's „Flugleidenschaft“ (168), die ihn in den Tod führt (172), so dass alle fliegenden Tiere, Vögel und Insekten, wie die Falter oder

Motten, Austerlitz an den Tod seines Freundes erinnern (118). Die Thematik der Schwerkraft kommt deutlicher zum Ausdruck als in *Die Ausgewanderten*. Sie wird unter anderem mit Gerald's Mutter Adela assoziiert (165) und mit den glücklichen Tagen in Verbindung gebracht, die Austerlitz in Adromeda Lodge verbringt, was der ganzen Motivik des Fliegens eine zweideutige Dimension verleiht. Das Fliegen konnotiert demnach Glück und Unglück. Das Motiv erweitert sich auf den Bereich der Astrophysik, wobei an dasjenige des Sterns (170) angeknüpft wird, das sich unterschwellig durch den ganzen Text zieht, wie später zu erkennen sein wird. Das Motiv kulminiert vorläufig in der zauberhaften Fotografie der „Kinderstube von Sternen“ (171).

Der Bezug auf Nabokov und die Lepidopterologie klingt ebenfalls noch durch, jedoch stark abgedämpft. Austerlitz zitiert aus der Autobiographie von Nabokov, ohne den Namen des Autors bzw. des Werks ausdrücklich zu nennen:

„Mir ist dieses Einweißen des Predigerhauses erst neulich wieder in den Sinn gekommen, sagte Austerlitz, als ich bei einem russischen Schriftsteller in seiner Kindheits- und Jugendbeschreibung von einer ähnlichen Pudermanie las, die seine Großmutter gehabt hatte [...].“ (94-95)

Hier spielt Austerlitz auf das Ende des 1. Teils des 8. Kapitels von *Erinnerung, sprich* (1966, Rowohlt S. 206-207) an. Der Name „Ithaka“ taucht in *Austerlitz* (64) in Verbindung mit New York auf, diesmal wird er mit „k“ geschrieben. Trotz des geringen Buchstabenwechsels klingt die Verbindung zu *Die Ausgewanderten* und Nabokov an. Die Ortsbezeichnung steht in Beziehung zum Philosophen Ludwig Wittgenstein (1889-1951), der ebenfalls in *Die Ausgewanderten* Erwähnung findet. Hier wird vermutlich auf den Besuch angespielt, den Wittgenstein im Jahre 1949 dem amerikanischen Philosophen Norman Malcom abstattet, welcher seinerseits an der Universität Cornwell in Ithaca, New York, unterrichtet und dort wohnt. In der Erzählung „Max Aurach“ wohnt der Maler 1943 kurzfristig im selben Haus in Manchester wie Ludwig Wittgenstein, der 1908 in der Stadt Ingenieurwissenschaften studierte (248). Mit Wittgenstein fühlt sich Aurach brüderlich verbunden. Außerdem findet sich der Name Wittgenstein fälschlicherweise in der von Paul Bereyter aufgestellten Liste von Schriftstellern, die sich das Leben genommen haben (86). Denn Wittgenstein, wie in *Austerlitz* erzählt wird, beging nicht Selbstmord, sondern er starb an Krebs (63). Da Sebald mehrmals betont hat, dass die Figur Wittgenstein ihn seit langem begleitet und er mit seiner Biografie bestens vertraut ist, muss der Irrtum beabsichtigt sein und in die Nähe des Schwindels gerückt werden. Die Nähe zu Wittgenstein beschreibt Sebald im Gespräch mit D. Stoisser (2001) mit folgenden Worten:

„Wittgenstein, der wie sozusagen zu meinen ständigen Begleitern gehört, nicht so sehr, weil ich seine Philosophie sehr gut verstehe – das versteht ja bekanntlich fast niemand –, sondern weil ich die Geschichte seiner Persönlichkeit, wie sie sich entwickelt hat, mit all den pathologischen Facetten, die dazugehörten, für endlos faszinierend halte. Ich kann mich einfach nicht satt sehen, wenn man das so sagen kann, auf diese Weise, an den Bildern, die es von ihm gibt [...]. Das verzahnt sich irgendwie auf so eine vielfältige Weise mit meinen Interessen, dass er sozusagen zu einem Kompagnon, einem insgeheimen Kompagnon geworden ist für mich.“ (229)

Auf diese Weise treten *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* in Beziehung, als wollten die beiden Texte zusammen gelesen werden: *Austerlitz* korrigiert gleichsam *Die Ausgewanderten*. Die Erwähnung von Wittgenstein auf der Seite aus der Erzählung „Paul Bereyter“, der eine ironisch gebrochene programmatische Dimension anhaftet, wie weiter oben kommentiert wurde, deutet jedoch womöglich darauf hin, dass Wittgensteins Lebensgeschichte durch alle vier Erzählungen geistert. Als nach England ausgewanderter Österreicher, der ein Leben mit vielen Umschwüngen lebte und homosexuelle Beziehungen pflegte, hat er tatsächlich eine Biographie, die manche Ähnlichkeiten zu derjenigen der *Ausgewanderten* aufweist. Somit gehört Wittgensteins biographisches Muster neben demjenigen von Jean Améry, Primo Levi oder Bruno Bettelheim, die die Todeslager überlebt haben, in hohem Alter Selbstmord begangen haben und somit durch „de[n] gemeinsame Nenner der Alters-Depression und des Alters-Selbstmords“ verbunden sind (Sebald im Gespräch mit Sven Beodecker 1993 S. 106), zu den Vorlagen des Erzählzyklus.

Wittgenstein kommt in *Austerlitz* eine viel explizitere Rolle zu. Auf seine Lebensgeschichte wird ausführlicher eingegangen (63-64). Sein Augenpaar wird auf Seite 11 abgebildet. Aber vor allem konstruiert sich der Bezug zu Wittgenstein auf mehreren Ebenen: Wittgensteins Werk, Aussehen und Dinge werden dabei berücksichtigt. In ihrer wissenschaftlichen Arbeit rekurriert die Figur Austerlitz auf Wittgensteins Begriff der „Familienähnlichkeiten“, der den Leitfaden ihres aufgegebenen Dissertationsprojekts bildet. Dieses Vorhaben beschreibt er als eine „Studie über die Familienähnlichkeiten, die zwischen [Gerichtshöfen, Strafanstalten, Bahnhofs- und Börsengebäuden, Opern- und Irrenhäusern, und Arbeitersiedlungen] bestünden“ (52). Bei der Begegnung in London im Dezember 1996, die mit zwanzig Jahren Abstand zur vorangehenden geschieht, wird sich der Erzähler plötzlich der Ähnlichkeit zwischen Austerlitz und Wittgenstein bewusst:

„[J]edenfalls ist mir erinnerlich, dass ich, ehe ich hinübergegangen bin zu ihm, mir länger Gedanken machte über die mir jetzt zum erstenmal aufgefallene Ähnlichkeit seiner Person mit



der Ludwig Wittgensteins, über den entsetzten Ausdruck, den sie beide trugen in ihrem Gesicht.“ (62)

In dieser Ähnlichkeit spielt der Rucksack, den Austerlitz immer bei sich trägt und der ihn geradezu definiert, eine nicht zu unterschätzende Rolle:

„[D]ieser Rucksack, glaube ich, war es, der mich auf die an sich eher abwegige Idee einer gewissermaßen körperlichen Verwandtschaft zwischen ihm, Austerlitz, und dem 1951 in Cambridge an der Krebskrankheit gestorbenen Philosophen brachte. Auch Wittgenstein hat ja ständig seinen Rucksack dabeigehabt [...].“ (63)

„Ähnlichkeiten“ liegen neben den „Korrespondenzen und Überschneidungen“ (s. « Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser », in: *Logis in einem Landhaus*, 137-138) Sebalds Koinzidenz-Poetik zugrunde und werden in *Austerlitz* zum Erzählprinzip. Der Rucksack in seiner dinglichen Verfasstheit verbindet auf eine materielle Weise Austerlitz, Wittgenstein und den Erzähler, der ebenfalls einen Rucksack trägt, aus dem er ein Buch herausholt (418), welches wiederum das Buch, das wir gerade lesen, zu verdoppeln scheint. Da es sich wohl kaum um denselben Rucksack handeln kann, sind die Rucksäcke nicht identisch, sondern verwandt: Sie sehen nur gleich aus. Der Rucksack ist in erster Linie kein Symbol, sondern etwas Konkretes, das fassbar und tatsächlich da ist, wovon das tautologische Foto (63) zeugt. Somit werden wir auf die identifizierende Funktion des Objekts gelenkt: wie Odysseus an seiner Narbe wird Austerlitz an seinem Rucksack erkannt. Dies wiederum bringt das Paradoxe, wenn nicht Ironische dieses Erkennungszeichens ans Licht. Indem es mit einem tragbaren, übertragbaren, d.h. von seinem Besitzer trennbaren Gegenstand verkörpert wird, wird das Identitätskonzept gleichsam ausgehöhlt und als etwas Unwesentliches, Entbehrliches aufgefasst. Dies könnte tatsächlich der Sebaldschen Auffassung von Identität entsprechen, die einerseits den Begriff der Identität als Familienähnlichkeit zurückstellt, und andererseits Identität als etwas darstellt, das man verlieren und wiederfinden kann, wie es anhand von Austerlitz' Erinnerungsprozess exemplifiziert wird. Darüber hinaus kann der Rucksack als einziger handfester Überrest einer vergangenen Existenz gelten, an dem Erinnerungsfetzen hängen bleiben, so dass die eigene Lebensgeschichte rekonstruiert werden kann. Der Rucksack fungiert dann als Gedächtnisträger:

„[I]ch sah auch den Knaben, den abzuholen sie gekommen waren. [...] und wäre das Rucksäckchen, das er auf seinem Schoß umfassen hielt, nicht gewesen, ich glaube, sagte Austerlitz, ich hätte ihn nicht erkannt. So aber erkannte ich ihn, des Rucksäckchens wegen, und erinnerte mich zum erstenmal, soweit ich zurückdenken konnte, an mich selber in dem

Augenblick, in dem ich begriff, dass es in diesem Wartesaal gewesen sein musste, dass ich in England angelangt war vor mehr als einem halben Jahrhundert.“ (201).

Der Verlust des grünen Rucksäckchens (203) geht mit dem Verlust des Gedächtnisses einher. Der Rucksack macht also den Zusammenhang von Gedächtnis, Identität und Lebensgeschichte sichtbar und greifbar. Über seine Materialität hinaus besitzt der Rucksack freilich auch symbolische Attribute. So konnotiert er beispielsweise die wandernde Existenz, die existentielle Obdachlosigkeit – Austerlitz wird seines Rucksacks wegen für einen Obdachlosen (323) gehalten –, welche die drei Laufbahnen kennzeichnet. Marie de Verneuils Ausdruck „aus dem Rucksack leben“ (311) bringt diese Konnotationen auf den Punkt.

Aus den vielen Anspielungen auf eine Miniaturwelt ergibt sich eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den beiden Werken. Auf die ethisch-poetische Funktion des Details in *Die Ausgewanderten* wurde schon mehrfach hingewiesen. Das detailreiche Schreiben wird durch den Einsatz von Miniaturgegenständen ergänzt. In „Max Aurach“ träumt der Maler von einem gewissen Herrn Frohmann, der „ein aus Fichtenholz, Papiermaché und Goldfarbe gemachtes Modell des Tempels Salomonis“ (262) auf dem Schoß hält, den er, Max Aurach, als das „wahre[...] Kunstwerk“ (263) schlechthin empfindet. Die Modellbahn (91), die am Ende von „Paul Bereyter“ erwähnt wird, kann in diesem Sinne als Inbegriff einer Darstellung der Welt im Kleinen gelten. Da sie durch eine Zeichnung ergänzt wird, die der Erzähler als Kind von der Tafel abgemalt hat (91), liegt es nahe, diese Zeichnung mit dem „Schulzimmerplan“ mit der Angabe des Maßstabs „(1:100)“ in Verbindung zu setzen, der früher in der Erzählung abgebildet ist (50). Die in Sebalds Texte eingefügten Bilder sind Miniaturen im doppelten Sinn des Wortes. Sie reproduzieren die Wirklichkeit im Kleinen, aber verweisen auch auf den Terminus der Malerei, die „Miniatur“ entweder als „Bild oder Zeichnung als Illustration eines Buches“ (Dudendefinition) versteht, oder als „kleines Bild“. Durch die Thematisierung des kleinen Formats wird die Frage nach der Mimesis aufgeworfen: inwiefern verpflichtet sich eine realistische und historisch verankerte Schreibweise der Reproduzierung der Wirklichkeit? Lässt sich die Bild-Text-Beziehung in den Texten Sebalds als eine mimetische definieren? Da das Abschreiben und Nachmachen die Beziehung zwischen den Schülern bzw. zwischen Lehrer und Schülern tief prägen, scheint das schulische bzw. pädagogische Motiv mit dem Mimesis-Paradigma eng verknüpft zu sein.

In *Austerlitz* setzt sich dieses Miniatur-Motiv fort. Das Nocturama, das der Erzähler in Antwerpen besucht, wird als „Miniaturuniversum“ bezeichnet (12). Es nimmt auch die Form „einer Art Miniaturparcours“ (387) an, den ein Bantamhahn in einem in der Nähe der Gare d’Austerlitz gelegenen Wanderzirkus zu vollziehen hat. Schließlich charakterisiert die

Miniatur einige der kitschigen Objekte im Schaufenster des „ANTIKOS BAZAR“: die „Miniaturdrehorgel“ oder „das Schiffsmodell“ (283). Auch die Briefmarke wird als Inbegriff der Verkleinerungsform aufgefasst, wie die Wendung „verkleinert, im Briefmarkenformat sozusagen“ (323) nahelegt. Das Motiv der Briefmarke taucht im Traum von einer Zeitung auf, den Austerlitz in Marienbad hat. In diesem Traum besteht die Zeitung vordergründig aus „Todesanzeigen in Briefmarkenformat, deren winzige Buchstaben [er] nur mit viel Mühe entziffern [kann]“ (305). Damit knüpft *Austerlitz* an *Die Ausgewanderten* an, insofern als die Erzählungen „Dr. Selwyn“ und „Paul Bereyter“ mit einer Art Todesanzeige enden bzw. anfangen und drei der vier Erzählungen der Gattung des poetischen Nachrufs zugeordnet werden könnten. Die Briefmarke steht fernerhin in Verbindung mit den Seiten, die in Anlehnung an das Werk von H.G. Adler *Theresienstadt 1941-1945 Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* (1955) verfasst sind. Auf Seite 343 wird etwa eine Briefmarke vergrößert abgebildet, die eine idyllische Landschaft darstellt. Da uns einige Seiten vorher nahegelegt wurde, die Briefmarke als emblematische Form des kleinen Formats und des Todes zu lesen, verkörpert die vergrößerte Briefmarke mit lieblicher Landschaft die Verlogenheit schlechthin. Sie verdichtet die Lüge des Konzentrationslagers Theresienstadt, das von den Nationalsozialisten als musterhafte jüdische Siedlung verbrämt wird. Die Lüge erreicht ihren Höhepunkt in der „sogenannte[n] Verschönerungsaktion“ (347), die anlässlich des Besuchs der Rotkreuzkommission unternommen wird. Das Potemkinsche Dorf fungiert als Abwandlung des Miniatur-Paradigmas.

Das Motiv der Bahn, dem in *Die Ausgewanderten* eine so zentrale Rolle zukommt und das die Lebensgeschichte als „Trauerlaufbahn“ allegorisiert, weicht in *Austerlitz* dem verwandten Begriff des Bahnhofs. Die „Eisenbahnmanie“ (92) von Paul Bereyter wird durch die „Bahnhofsmanie“ (53) von Austerlitz ersetzt. Der Text wird von Bahnhöfen in allen Sprachen durchsetzt: der Antwerpener Centraal Station (12), der Gare du Nord oder der Gare de l'Est (53), dem Bahnhof von Barmouth (121), der Liverpool Street Station (188), dem Bahnhof Holešovice (270), dem Hauptbahnhof an der Wilsonova (314-315), der Gare d'Austerlitz (408). Das Gebäude als etwas Monumentales tritt somit in den Vordergrund, während der Fahrt bzw. den Gleisen keine so große Bedeutung beigemessen wird. Die Veränderung des Motivs veranschaulicht einen wichtigen Unterschied zwischen *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* ebenso wie die von Sebald durchgemachte Entwicklung. Die zeitliche Dimension als Verlauf, die den Begriffen der Lebensgeschichte und der Laufbahn innewohnt, verschwindet zu Gunsten der Darstellung des Raums bzw. einer Vorstellung der Zeit als Zeitraum und als Palimpsest. Die Tendenz, Zeit in Raum zu projizieren, war zwar in

*Die Ausgewanderten* ansatzweise schon spürbar, aber *Austerlitz* radikalisiert die beobachtete Tendenz und liest sich als konsequente Abrechnung mit dem Zeitbegriff.

## 2.2. Zeit und Raum in *Austerlitz*

### 2.2.1. Funktionsgedächtnis vs. Speichergedächtnis

Dadurch verlagert sich der Schwerpunkt vom Erinnerungsprozess in seiner zeitlichen Dimension auf die räumliche Auffassung des Gedächtnisses. Das Gedächtnis wird in *Austerlitz* anhand räumlicher Metaphern versinnbildlicht. Es gleicht einem Raum, einer Art Lager, wo Erinnerungen aufbewahrt werden. Damit ähnelt es dem, was Aleida Assmann Speichergedächtnis nennt. Im Gegensatz zum Funktionsgedächtnis, das als „bewohntes Gedächtnis“ firmiert und „aus bedeutungsgeladenen“ und zukunftsorientierten Elementen besteht, die einen „vitalen Bezug zur Gegenwart“ haben, wird das Speichergedächtnis als „unbewohntes Gedächtnis“ bestimmt, das „bedeutungsneutrale“ und vergessene Elemente umfasst. Es ist der Erinnerungsmodus der historischen Wissenschaft, gleichsam ein Gedächtnis zweiter Ordnung, das tote Erinnerungen, „Relikte“ aufbewahrt (Assmann Erinnerungsräume 134-135). Der Baugeschichtler Austerlitz wird mit diesem zweiten, historisierenden Modus der Erinnerung und des Speichergedächtnisses identifiziert. Deswegen ist das Archiv – das Paradebeispiel des Speichergedächtnisses – für *Austerlitz* so prägend. Austerlitz' Büro wird mit einem Bücher- und Papiermagazin verglichen, was das beigefügte Foto mit der den Eindruck des Räumlichen verstärkenden Perspektive noch deutlicher zeigt (51). Das Prager Staatsarchiv (211) und das Archiv des Ghettos von Terezín (401) sind Schlüsselorte des Textes. Das monumentale Foto des Theresienstädter Archivs mit dem Tisch und den fünf Stühlen, das zwei Buchseiten völlig ausfüllt (402-403), fordert zur Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit auf. Auch das Antiquariat der Penelope Peacefull (207), die alte und die neue französische Nationalbibliothek (Richelieu und Mitterrand) sowie die Lagerhallen Les Galeries d'Austerlitz (408) lassen sich dem Archivparadigma zuordnen. In dieses Paradigma gehören schließlich die vielen Museen, wie das Ghettomuseum in Terezín (285) oder das Veterinärmedizinische Museum im Maisons-Alfort (377), die Austerlitz besucht. Das bunte Sammelsurium von kitschigen Dingen, das der „ANTIKOS BAZAR“ (281-286) in Terezín darstellt, versammelt vergessene Gegenstände, gleich Überresten aus einer zerstörten Welt. Den Naturalienkabinetten von Andromeda Lodge (126) liegt ein taxonomischer Gestus zugrunde, weshalb man sie als weitere Formen der Archivierung betrachten kann. In diesem Kontext taucht der Schmetterling wieder auf,

wenngleich das Raumparadigma nun überwiegt. Doch während er durch die Seiten der vier Ausgewanderten-Erzählungen flatterte, steckt er hier in einem Kästchen fest.

### 2.2.2. Ein Palimpsest

Dieses Vorherrschen des Raums wirkt sich auch auf die Sprache aus. In *Austerlitz* wird dementsprechend das stilistische Mittel des Palimpsests an mehreren Stellen erkennbar. Es überträgt den Wechsel des Zeit-Raumparadigmas in das textliche und fotografische Medium. Im Palimpsest überlappen sich mehrere Zeitschichten in einem einzigen Raum: es korreliert mit dem archäologisierenden Gestus, der die vergangenen Schichten offenlegt und dem man in den städtischen Landschaftsbeschreibungen von *Austerlitz* begegnet. Zum Beispiel wurde der Londoner Bahnhof auf ehemaligen Sumpfwiesen aufgebaut. „Auf dem Grund des heutigen Haupttrakts des Hauptbahnhofs [...] stand bis in das 17. Jahrhundert das Kloster des Ordens der heiligen Maria von Bethlehem“ (190), zu dem auch eine Irrenanstalt gehörte, an die sich Bleichfelder anschlossen. Somit enthüllt sich das Gebiet um die Liverpool Street Station als eine Schichtung von Überresten aus mehreren Epochen, Kloster, Irrenanstalt und Kirchhöfe, gleichsam ein Archiv des „Leid[es] und d[er] Schmerzen“ (191). Ein ähnliches Palimpsest offenbart Austerlitz um das Gebiet der Gare d’Austerlitz in Paris.

Im Gespräch mit Lemoine erfährt Austerlitz von „den verschiedenen Schichten, die dort drunten auf dem Grund der Stadt übereinandergewachsen sind. Auf dem Ödland zwischen dem Rangiergelände der Gare d’Austerlitz und dem Pont Tolbiac, auf dem heute diese Bibliothek sich erhebt, war beispielsweise bis zum Kriegsende ein großes Lager, in dem die Deutschen das gesamte von ihnen aus den Wohnungen der Pariser Juden geholte Beutegut zusammenbrachten“ (407).

Dieses archäologische Prinzip des Palimpsests reflektieren die Fotos, wenn sie verschiedene Bildschichten überblenden, wie bei den fotografierten Schaufenstern von Terezín, in denen sich das „Astwerk der rings um den Stadtplatz stehenden Linden“ (282) oder gar das Schattenbild des Fotografen (284) spiegelt. Das räumliche Überlappen von Zeitschichten wird ebenfalls durch die Mauer mit dem Reklameplakat, das für einen Winterurlaub in Chamonix wirbt und „dessen oberster Rand nicht ganz einen vergilbten Anschlag der Pariser Stadtverwaltung aus dem Juli des Jahres 1943 verdeckte“ (383), veranschaulicht. Das beschriebene Palimpsest allegorisiert die Regungen, welche die Hauptfigur beim Aufkommen der verdrängten Erinnerungen in sich zu spüren anfängt, wie die Adjektivgruppe nahelegt: „erfüllt von dem schmerzhaften Gefühl, dass sich in mir etwas herauslösen wollte aus der Vergessenheit“ (383).

Damit hängt die intertextuelle Dichte des Textes zusammen, der zahlreiche Textschichten enthält. Das intertextuelle Netzwerk in *Austerlitz* scheint viel reicher und ausgedehnter zu sein als in *Die Ausgewanderten*. Den Bezug zu Balzac durch den Ortsnamen „Charente“ etwa findet man in *Austerlitz* (373) wieder, aber der Hypotext aus Balzacs Werk übertrifft die *Illusions perdues*. Er umfasst nun zudem die Geschichte von *Le Colonel Chabert*, dessen Band sich in Věras Bibliothek nebst allen anderen Bänden der *Comédie humaine* (224, 264) befindet und aus dem zitiert wird (400), als Austerlitz das Buch liest (399). Selbst der Name von Austerlitz' Freundin aus Paris, „Marie de Verneuil“, stammt aus einem Roman von Balzac, *Les Chouans ou La Bretagne en 1799*, wie Schmucker zeigen konnte. In einem anderen Sinn des Wortes „stammt“ das Foto des Pagen ebenfalls aus einem der „fünfundfünfzig [...] Balzacbände“ (264), *Le Colonel Chabert*, wobei der kleine Page den Eindruck erweckt, eine Seite aus diesem Buch zu sein. Die Verbindung des kleinen Pagen mit dem Text, in dem das Foto versteckt war, wird einerseits durch die Mehrdeutigkeit des französischen Worts „page“ angedeutet – die Wortkoinzidenz dürfte in diesem von der Frankreichreferenz dominierten Kontext kein Zufall sein. A. Tennstedt (2007) hat beispielsweise die Bedeutung der Texte von Claude Simon (1913-2005), darunter *Le Jardin des Plantes* (1997), am ausführlichsten untersucht. Andererseits taucht das Foto „[d]urch einen Zufall“ (264) wieder auf, ähnlich dem Colonel, der unvermutet aus dem Tod zurückkehrt. Durch diese sich auf mehrfachen Ebenen und durch verschiedene Medien entwickelnde Verschränkung überlappen sich die Lebensgeschichten von Austerlitz und dem Oberst immer weiter. Die Verdichtung, die hier deutlich wird, entspricht ebenfalls dem palimpsestartigen Modell, auf dem der Text *Austerlitz* beruht. Ja, die Figur Austerlitz selbst scheint ein einziges Palimpsest zu sein, dessen Schichten der lange Text ebenso freilegt wie verdichtet. Der Text *Austerlitz* entwickelt daher keine Laufbahn, sondern entwirft das Konzentrat bzw. den chemischen Niederschlag oder Bodensatz eines Lebens. Dies lässt sich etwa am Signifikanten „Austerlitz“ beobachten. „Austerlitz“ ist sowohl der Titel eines langen Prosatextes von Sebald, den wir gerade untersuchen, als auch der Nachname seiner Titelfigur. Außerdem verweist „Austerlitz“ auf den Namen eines „mährischen Dorfs“ (104), wo am 2. Dezember 1805 eine berühmte Schlacht stattgefunden hat. Die von Kaiser Napoleon geführte französische Armee besiegt dort die miteinander verbündeten österreichischen und russischen Truppen. „Austerlitz“ bezeichnet zudem ein Viertel von Paris um die Gare d'Austerlitz, in dem sich der Vater der Titelfigur vor seiner Internierung in Gurs (410) womöglich aufgehalten hat. Schließlich ist „Austerlitz“ auf klanglicher Ebene mit „Auschwitz“ verwandt. Diese verschiedenen Austerlitz-Facetten entsprechen unterschiedlichen Zeit- und

Lebensschichten, welche die Titelfigur geradezu ausmachen. Der palimpsestartigen Identität der Figur korrespondiert die Machart des Textes, der Spuren aus einem anderen Projekt über Korsika in sich birgt, das Sebald aufgegeben hat, um sich dem Austerlitz-Stoff zu widmen. Das Korsika-Projekt klingt etwa in der Beschreibung der Napoleonischen Kriege durch Hilary (105-110) durch.

Die höchste intertextuelle Dichte charakterisiert die Passage über Marienbad, die gleichzeitig dem Leser bzw. der Leserin einen Einblick in das Palimpsest des Gedächtnisses der Titelfigur gewährt. Austerlitz beschreibt den Aufenthalt, den er dort mit Marie de Verneuil Ende August 1972 verbrachte und der zum Ende ihrer Beziehung führte. In jenem böhmischen Kurort fühlt er sich am glücklichsten und am unglücklichsten zugleich, weil er dem Aufkommen der Erinnerungen in sich zu widerstehen versucht (308), obwohl der innere Damm immer schwächer wird. Von Věra erfährt er später in der Tat, dass er im Sommer 1938 – also im Alter von vier Jahren und ein Jahr vor seiner Abreise nach England – mit seinen Eltern und ihr drei glückliche Wochen (297) in Marienbad verbracht hat. Die Nähe zur Quelle seines Traumas wird durch den Besuch der Auschowitz-Quelle (303) veranschaulicht: Durch die Klangverwandtschaft rückt der Schatten von Auschwitz immer näher.

Die Episode mit Marie de Verneuil wird ebenfalls von einer Fülle von intertextuellen Bezügen begleitet. Die Thematik der scheiternden Liebesbeziehung wird durch die Anspielungen auf den Film von Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad* (1961), dessen Drehbuch von Alain Robbe-Grillet verfasst wurde, einerseits und auf Kafkas Briefwechsel andererseits hervorgehoben. Kafka spricht etwa von seinem Aufenthalt mit Felice Bauer im Juli 1916 in Marienbad. Peter Schmucker erkennt dazu noch Bezüge auf Goethes Marienbader Elegien und Heinrich Laubes Reisenovelle *Reise durch das Biedermeier*.

### **2.2.3. Der Zeit widerstehen**

Das Palimpsestverfahren vermittelt den Eindruck von Simultaneität, die einen Teil zur Überführung der Zeit in das Paradigma des Raums beiträgt. Durch Ausdrücke wie „Diese von Austerlitz halb im Fortgehen gesprochenen Sätze waren mir noch im Sinn, als ich am nächsten Morgen [...]“ (32) oder „Über all dem hatten Austerlitz und ich den Weg [...] zurückgelegt“ (361) wird eine ebensolche Gleichzeitigkeit suggeriert. Sie kann darüber hinaus auch als Versuch interpretiert werden, der Zeit Einhalt zu gebieten.

Denn der Widerstand gegen die Zeit stellt sich als Leitmotiv von *Austerlitz* heraus. Der Text eröffnet sich unter der Schirmherrschaft der „Göttin der vergangenen Zeit“ (16), die von der unter einer „mächtigen Uhr“ thronenden Buffet-Dame des Antwerpener Bahnhofs

verkörpert wird. Die humorvolle, ironische Beschreibung gibt den Ton an: Eine distanzierte Haltung gegenüber einer herkömmlichen und auratisierten Auffassung der Zeit ist angesagt.

Darin unterscheidet sich *Austerlitz* von *Die Ausgewanderten* deutlich, obwohl man den Worten von Max Aurach schon ein Unbehagen gegenüber der herkömmlichen Auffassung der Zeit als Verlauf entnehmen konnte. In *Austerlitz* wird der Widerstand gegen die Zeit ausdrücklich thematisiert, indem er zum Gegenstand zahlreicher Exkurse wird. Er drückt sich in der Form des Textes aus: im Palimpsestverfahren, in der diegetischen Behandlung der Zeit, die den Eindruck von Simultaneität, Wiederholung, Langsamkeit oder „Zerdehntheit“ (339) erweckt.

Über deren Inhalt hinaus charakterisiert die Gattung des Exkurses selbst bereits ein eigenartiges Verhältnis zur Zeit: Der Exkurs lenkt den Leser davon ab, die Handlung weiter zu verfolgen. Er verlangsamt den Leseprozess, wird als Störung empfunden und kann Langeweile verursachen: Der Exkurs tritt daher dem zeitlichen Verlauf des Lesens entgegen.

In *Austerlitz* verdoppelt, so könnte man fortfahren, der Inhalt die Form, denn viele Exkurse behandeln in der Tat das Thema der Zeit. Exemplarisch dafür kann die „längere[...] Disquisition über die Zeit“ stehen, die Austerlitz hält, während er das Observatorium von Greenwich mit dem Erzähler besichtigt (149). Das dem Französischen entlehnte Wort „Disquisition“ verweist auf ein peinliches Recherchieren, scheint aber hier im Sinne von Abschweifung gebraucht zu sein. In dieser langen Rede entlarvt Austerlitz die Zeit als „die künstlichste unserer Erfindungen“, der eine gewisse Willkür anhaftet. Die Zeit wird dabei zu einem Machtinstrument, einer Instanz, gegen die er sich „stets gesträubt“ habe (152). Anstatt des zeitlichen Verlaufs gilt Austerlitz zufolge „[d]as Außer-der-Zeit-sein“ (151). Während messbare Zeit Stadt, Kapital (21) und Modernität konnotiert, wird das „Außer-der-Zeit-sein“ mit den „zurückgebliebenen und vergessenen Gegenden im eigenen Land“ und „den unentdeckten überseeischen Kontinente[n]“ assoziiert. Hier schwingt die vorher angesprochene zivilisationskritische, fortschritts- und modernitätsskeptische Dimension des Schreibens W.G. Sebalds mit. Man kann auch ein an Levi-Strauss' Rehabilitierung der „primitiven“ Technik der *Bricolage* angelehntes Argumentationsverfahren erkennen: Austerlitz' Rede stünde demnach als ein Plädoyer für einen nicht durchrationalisierten Zugang zur Welt und zum Leben. Dabei hegt Austerlitz den Wunsch nach einer schwebenden Zeit, in der Hoffnung, „dass sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise dass nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in



dem wir an es denken, was natürlich andererseits den trostlosen Prospekt eröffne eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein.“ (152)

Austerlitz' Vorstellung der Zeit ähnelt einer Art Aufhebung der Zeit und des Unterschieds zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Der Erzähler beschreibt sie wie folgt: „es [gab] für Austerlitz Augenblicke ohne Anfang und Ende“, „ihm [erschien] sein ganzes Leben bisweilen wie ein blinder Punkt ohne jede Dauer“ (173). Dies schlägt sich in der Form des Textes nieder, der sich gerade dadurch auszeichnet, dass er fest gefügt und massiv wirkt – wie eine Festung (davon später), als würde er eine Art Durchlesen ohne Pause noch Atemholen fordern. Die graphische Anordnung des Textes ohne Einteilung oder Zeilenabsetzung stimmt mit der Ablehnung einer durch Messgeräte durchgeführten Skandierung bzw. Rhythmisierung der Zeit überein. Zudem wird Austerlitz' Geschichte nicht chronologisch erzählt, sondern sie kennzeichnet sich durch eine Hin- und Herbewegung zwischen den Zeitschichten, etwa zwischen der Erzählzeit der Begegnungen mit dem Erzähler und der erzählten Zeit der Kindheit – wobei zwischen der unglücklichen Walisischen Zeit im Predigerhaus und der glücklichen Zeit in Prag unterschieden werden muss –, oder aber der erzählten Zeit des Studiums am Oriel College in Oxford (113) oder der Pariser Jahre mit Marie. Oft überblenden sich die Zeitschichten, andere Zeitschichten werden gleich ganz ausgelassen. Jeder Zeitabschnitt wird mit einem geografischen Ort gekoppelt. Und dadurch dass der Text mit der Festung Breendonk beginnt und endet, scheint er einen Kreis zu vollführen - am Ende kehrt die Handlung zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Somit tritt sie der geradlinigen Abfolge eines Zeitverlaufs entgegen, der sich von der Vergangenheit bis hin in die Zukunft entwickeln würde.

Parallel dazu entwirft *Austerlitz* Bilder der Zeit, die der Vorstellung eines zukunftsorientierten Zeitverlaufs widerstehen und der kreisförmigen Struktur, den Figuren der Rückkehr und der Wiederkunft geschuldet sind. Die Geschichte vom Schuss auf das Zifferblatt eines Uhrtürmchens, die Ashman erzählt (161), veranschaulicht die Auflehnung gegen die messbare Zeit, die sich durch *Austerlitz* zieht. Anfang und Ende scheinen sich für Austerlitz wie in einem Zyklus zu berühren, die „Ruine“ oder der „im Entstehen begriffene[] Rohbau“ (199) lassen sich beispielsweise nicht mehr voneinander unterscheiden, Todestag und Geburtsstunde überlappen sich (202), die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, Lebenden und Toten, ist durchlässig geworden.

Austerlitz beschreibt, wie „[sich] „die Zeit in [ihm] zurückbiegt“ (176), gleichsam in einer Art innerem Zurückspulen. Die Zeitlupenkopie des Films über Theresienstadt „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“ (353) versinnbildlicht Austerlitz' Wunsch, „hinter [die

Zeit] zurücklaufen [zu] könne[n]“ (152). Da der Film das Medium ist, das durch die Kombination von Zeit und Bild den Eindruck von Bewegung erzeugt und somit die Zeit quasi sichtbar macht, erscheint es der Thematik von Austerlitz noch besser angepasst zu sein als das fotografische Medium. Der auf einer Doppelseite reproduzierte Auszug aus der Zeitlupenkopie (354-355) verdeutlicht die Zerdehnung des Bildes, d.h. also hier die Verlangsamung der Zeit. Außerdem stellt die schlechte Qualität des dadurch entstandenen Bildes den illusionären Charakter eines solchen Wunsches heraus. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Standbild mit den genauen Zeitangaben (358) als ein weiterer Versuch interpretieren, die vergangene Zeit aufzuhalten.

Die Aufhebung der Zeit durch die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird im Modus des Raumes gedacht, wie in der Stelle der „Ladies Waiting Room des Bahnhofs von Liverpool“ (200) deutlich gezeigt wird:

„Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich wie ein Geblendeter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit, all meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche.“ (200)

Einige Seiten später fasst Austerlitz die räumliche Aufhebung der Zeit mit dem Begriff der „Stereometrie“ zusammen:

„[D]och ist es mir immer, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können.“ (269)

Der Terminus „Stereometrie“ bezeichnet „die Lehre von der Berechnung der geometrischen Körper“ (Duden), wobei das Präfix „stereo-“ soviel wie „fest, massiv, räumlich, körperlich“ (Duden) bedeutet. Somit kommen wir zur dominanten Thematik der Baugeschichte und zum Wortfeld des Gebäudes im vorliegenden Text.

#### **2.2.4. Architektonische Metaphorik**

Als Baugeschichtler, der sich „architektonische[n] Studien“ (65) widmet, befasst sich Austerlitz beruflich mit Gebäuden aller Arten. Der ganze Text ist von baugeschichtlichen Exkursen durchsetzt. Wie bereits angedeutet wurde und am Kompositum „Baugeschichte“ abzulesen ist, stehen Raum- und Zeitbegriff in einem engen Verhältnis. Der Raum hängt mit der Gleichzeitigkeit der Zeitschichten zusammen, die für Austerlitz eine so prägende Erfahrung darstellt. Daher drückt der Raum eine Art Zeitstau aus und wird sozusagen als Zeitgefäß aufgefasst. Dem Raumkomplex liegt eine Allegorisierung zugrunde, die Raum und Gedächtnis miteinander in Beziehung setzt. Dabei kommt der Festung eine besondere Rolle

zu. Sie veranschaulicht das auf Abwehr der Erinnerung aufgebaute psychische und physische Leben des Austerlitz:

„Ich bin in diesem Schlaf, in dem mein Körper sich tot stellte, während in meinem Kopf die Fiebergedanken sich drehten, im Innersten einer sternförmigen Festung gewesen, in einer von aller Welt abgeschnittenen Oubliette, aus der ich versuchen musste, ins Freie zu finden, durch lange, niedrige Gänge, die mich durch sämtliche je von mir besuchten und beschriebenen Bauwerke führten.“ (204)

In dieser Beschreibung wird der Körper zur Festung. Dabei erscheinen die baugeschichtlichen Aufsätze als Verlängerungen der Festung und werden gleichsam verräumlicht und einverleibt. Das ganze Leben von Austerlitz orientiert sich an dem Modell einer aus Angst vor dem Erinnern errichteten Festung:

„Ich merkte jetzt [...], wie sehr ich, im Gegenteil, immer bemüht gewesen sein musste, mich an möglichst gar nichts zu erinnern und allem aus dem Weg zu gehen, was sich auf die eine oder andere Weise auf meine mir unbekanntes Herkunft bezog. [...] [Ich] bildete eine Art von Quarantäne- und Immunsystem aus, durch das ich gefeit war gegen alles, was in irgendeinem, sei es noch so entfernten Zusammenhang stand mit der Vorgeschichte meiner auf immer engerem Raum sich erhaltenden Person.“ (205-206)

Das Modell der Festung überträgt ziemlich genau den schon beschriebenen Mechanismus des Traumas in der psychoanalytischen Theorie. Vor diesem Hintergrund erweist sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Baugeschichte als Irrweg, der von Ziel und Wahrheit weg führt. Darin ist sie dem Potemkinschen Dorf nicht ganz unähnlich. „Wissensanhäufung“ und „Erinnerungsfähigkeit“ werden einander gegenübergestellt:

„Darüber hinaus war ich ja auch andauernd beschäftigt mit der von mir Jahrzehnte hindurch fortgesetzten Wissensanhäufung, die mir als ein ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis diente [...]“ (206). In der gleichen Weise deuten Austerlitz und Lemoine in ihrem Flüstergespräch im *Haut de Jardin* der Nationalbibliothek „die Proliferation des Informationswesens“ als „fortschreitende Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit“ (404).

Das Wort „Zusammenbruch“ (206) setzt die Engführung von Baumetaphorik und Psyche fort. Das „Reißen“ (201) lässt sich des Weiteren als Vorzeichen des Zusammenbruchs interpretieren, wobei das Verb die gleiche Wurzel wie der in der Erzählung „Dr. Selwyn“ beschriebene „Riß“ aufweist und im Einklang mit der Beschreibung des Traumas bei Freud als „Durchbrechen des Reizschutzes“ steht. Der Zusammenbruch der Festung wird als das Ergebnis einer Überflutung dargestellt. Der Gegensatz von „fest“ und „weich“ bzw. „flüssig“ ist ein Bestandteil dieser Baumetaphorik. Folgerichtig sind es Gefühls- und Zeitströmungen

(53, 406), die die Festung gefährden können, wobei Raum mit Festigkeit und Zeit mit Flüssigkeit assoziiert wird.

In diesem metaphorischen Kontext wird schließlich auch die Sprache selber als Raum aufgefasst. Genauso wie das Gedächtnis erscheint die Sprache verschachtelt (200) und labyrinthisch. In der hypotaktischen Satzstruktur spiegelt sich die von Austerlitz beobachtete „Stereometrie“. Die Inquit-Sätze bilden Räume oder Schachteln (Steinaecker 302), in denen Erinnerungen möglicherweise aufbewahrt worden sind, oder die nur Leere enthalten. In dieser Hinsicht ist auch die von Austerlitz in Anlehnung an Lord Chandos' Brief durchgemachte Schreibkrise zu beachten:

„Wenn man die Sprache ansehen kann als eine alte Stadt, mit einem Gewinkel von Gassen und Plätzen, mit Quartieren, die weit zurückreichen in die Zeit, mit abgerissenen, assanierten und neubauten Vierteln und immer weiter ins Vorfeld hinauswachsenden Außenbezirken, so glich ich selbst einem Menschen, der sich, aufgrund einer langen Abwesenheit, in dieser Agglomeration nicht mehr zurechtfindet[...]. Das gesamte Gliederwerk der Sprache, die syntaktische Anordnung der einzelnen Teile, die Zeichensetzung, die Konjunktionen und zuletzt sogar die Namen der gewöhnlichen Dinge, alles war eingehüllt in einen undurchdringlichen Nebel. [...] Immerzu dachte ich nur, so ein Satz, das ist etwas nur vorgeblich Sinnvolles, in Wahrheit allenfalls Behelfsmäßiges, eine Art Auswuchs unserer Ignoranz [...].“ (183)

Beinahe die Gesamtheit der in *Austerlitz* erwähnten bzw. abgebildeten Gebäude weist eine sternförmige Struktur auf. Anzuführen sind etwa die Festungsanlage von Saarlouis, die auf Seite 26 abgebildet ist, die „achteckige Sternkammer“ (149) in Greenwich, die „sternförmige Festung“ (204), in der sich Austerlitz gefangen glaubt, das aus dem enzyklopädischen Werk von H.G. Adler kopierte Schema des Ghettos von Theresienstadt (336-337), oder das „sternförmige Lustschloss“ im Park von Liboc (360). Wie immer bei Sebald erweist sich die Deutung als mehrschichtig. Die Bedeutung des Sterns oszilliert zwischen „Emblem der absoluten Gewalt“ (27), konkretem astronomischen Hinweis (149) und Beziehung zur Metaphysik, insbesondere zur metaphysischen Dimension der Zeit.

### 2.3. Festung und Stern

Festung und Stern bestimmen auch die graphische Beschaffenheit des Textes, der wie oben angedeutet aus fünf festungsartigen Blöcken besteht, die jeweils durch ein Sternchen (50, 173, 362, 409) von einander abgegrenzt sind. Dazu kommen zwei weitere hochgestellte

Sternchen, die als Fußnotenzeichen fungieren: das erste markiert die Stelle (18), auf die sich die durch das zweite Sternzeichen angeführte Anmerkung am unteren Rand der drei folgenden Seiten (18-20) bezieht. Die Fußnote verkörpert auf geradezu graphische Weise das abschweifende Prinzip des Exkurses. Hier dient sie zur Inszenierung des Autors als schreibender Instanz, der bei der Fahndurchsicht den Haupttext, d.h. hier die Äußerung seiner Figur Austerlitz, kommentiert, indem er in einem Einschub Austerlitz' architektonischen Exkurs über den Zentralbahnhof von Antwerpen auf sich bezieht und unterschwellig auf ein persönliches Trauma eingeht. Die Fußnote wird mit einem Bildchen ergänzt, das als bildliche Fußnote zum Bild des Haupttextes (19) fungiert, so dass die ganze Marginalie einem Subtext gleichkommt, der den Exkurs spielerisch verdoppelt und unterwandert. Damit wird der Stern als Zeichen des Autors identifiziert, was durch seine Wiederkehr am Ende des Textes bestätigt wird. Der Stern taucht tatsächlich als der Nachname eines Eingesperrten auf, der ihn in eine um die Stadt Kanaus in Litauen angelegte Festungsmauer eingeritzt hat: „Max Stern, Paris, 18.5.44.“ (421). Max Stern (1904-1987) ist ein deutscher Kunsthändler jüdischer Herkunft, der unter der nationalsozialistischen Herrschaft seine Kunstsammlung zwangsversteigern musste. Die eingeritzte Unterschrift entspricht einer Art Signatur, die mit derjenigen des Autors W.G. Sebald in manchem übereinstimmt: „Max“ ist der Vorname des Autors und das Datum korrespondiert mit seinem Geburtsdatum. Der Stern chiffriert demnach die Präsenz des Autors und lässt sich als selbstreflexive Aussage auf *Austerlitz* übertragen. Autorschaft manifestiert sich als Marginalie oder als Ritz in einen Festungstext, der sich hauptsächlich aus den Äußerungen anderer zusammensetzt. Autorschaft erweist sich somit als etwas Sekundäres, das nur im Spiegel der Werke und Leben anderer aufblitzen kann.

Darüber hinaus lässt sich vielleicht das Verhältnis von Festung und Stern als Emblem der Sebaldschen Mimesis deuten, die zwar Unglück und Gewalt wiedergibt, aber eine Art metaphysische Spalte darin freihält. Sie stellt einen möglichen Ausweg dar und veranschaulicht die utopische bzw. heilgeschichtliche Dimension des Werkes von W.G. Sebald.

#### 2.4. Der Erzähler

Das Verhältnis zwischen dem Erzähler und seiner Figur stellt einen letzten Unterschied zu *Die Ausgewanderten* dar. Der Ich-Erzähler von *Austerlitz* ist viel weniger präsent als in *Die Ausgewanderten*. Im Unterschied zum Erzählzyklus wird er auf der Ebene der Geschichte als

passive, gebrechliche und von Skrupeln geplagte (173) Figur inszeniert. Der metaphorische Komplex um das Sehen bzw. Nicht-Sehen kristallisiert sich um ihn. So wird er etwa von einer Augenkrankheit befallen, die ihn halb erblinden lässt (56). Seine Handlungen scheinen vom Zufall diktiert, obwohl die Insistenz solcher Aussagen wie „so überkreuzten sich unsere Wege doch auf eine mir bis heute unbegreifliche Weise fast auf einer jeden meiner damaligen, ganz und gar planlosen belgischen Exkursionen“ (44) oder „zu meiner nicht geringen Verwunderung“ (45), „Es stellt sich heraus, dass“ (49), „vollkommen befangen in meinem Erstaunen“ (62) auf eine Inszenierung des Erzählers hindeuten, die eine Überhöhung ins Mythische nahelegt. Der Erzähler ähnelt einer Art Homer, der zum Sprachrohr höherer Instanzen wird. Konsequenterweise kennzeichnet Passivität das Verhältnis des Erzählers zur Figur Austerlitz, die der Handlung wichtige Impulse gibt, die „Nachforschungen über sich selbst“ allein führt und die Fotos selber schießt. Den Briefen des Erzählers antwortet er nicht (53). Stattdessen schickt er ihm wortkarge Stelldichein-Postkarten (174), denen der Erzähler gehorcht. Austerlitz erwählt den Erzähler zum „Zuhörer“ für die eigene Geschichte (68). Später überreicht Austerlitz dem Erzähler die Schlüssel seines Hauses in London (414) und lässt ihn über seine fotografische Sammlung frei verfügen. Am Ende liest der Erzähler aus *Heschel's Kingdom*, einem Buch, das er von Austerlitz bekommen hat. Dadurch rückt der Erzähler in die Nähe eines Boten, der einen (heiligen) Auftrag erfüllt:

„[D]er Gedanke streifte mich, das Haar auf meinem Kopf könnte Feuer fangen wie das des heiligen Julian auf dem Weg durch die Wüste“ (418).

Er wird zum Engel oder zum Apostel, wie die Anspielung auf den heiligen Julian, Pfingsten und die Feuerzungen suggeriert – wobei hier an eine Verschichtung von intertextuellen Bezügen angeknüpft wird: Flauberts „La Légende de Saint Julien l'Hospitalier“ (*Trois Contes*), der hier durchklingt, wird von Bruce Chatwin rezipiert – eine Rezeption, die Sebald in „Das Geheimnis des rotbraunen Fells. Annäherung an Bruce Chatwin“ (*Campo Santo*, S. 216) mit ähnlichen Wörtern kommentiert: „in der Sonnenglut der Wüsten fängt das Haar Feuer auf seinem Kopf.“

Mit der Inszenierung des Erzählers als passiver Zuhörer korreliert das Erzähldispositiv. Wie *Die Ausgewanderten* besteht der Text beinahe ausschließlich aus transponierter Figurenrede, die im Konjunktiv I steht, oder im Indikativ geschrieben und von Inquit-Formeln wie „sagte er“, „sagte Austerlitz“ durchsetzt ist. Üblicherweise benutzt man solche Inquit-Sätze mit der direkten Rede, die zusätzlich durch Anführungszeichen oder Gedankenstriche signalisiert wird. Bei Sebald fehlt die Markierung, so dass die wiedergegebene Rede an der Schnittstelle zwischen indirekter und direkter Rede (mit Gebrauch des Indikativs und der

Pronomen der Deixis) angesiedelt ist. Oft sind die Sebaldschen Sätze durch die Verschachtelung von Inquit-Formeln gekennzeichnet, wie im folgenden Beispiel: „so erinnere ich mich jetzt, dachte ich damals“ (39), oder „so sagte Austerlitz, hatte es mir Vera erzählt“ (316). Auf diese Weise wird auf die Verschachtelung der Redeinstanzen und der Erzählebenen hingewiesen. In den oben genannten Fällen entspricht jedes Satzglied einer Erzählebene. In „so erinnere ich mich jetzt, dachte ich damals“ (39) bezieht sich „so erinnere ich mich“ auf den Zeitpunkt des Erzählens und somit auf die Rahmenerzählung, d.h. mit der Terminologie von Genette auf die extradiegetische Ebene. Das Satzglied „dachte ich damals“ verweist auf die Binnenerzählung, d.h. die intradiegetische Ebene. Durch einen Einschub wie „sagte Austerlitz“ wird allerdings eine weitere umrahmende Ebene suggeriert, in der sich der Ich-Erzähler befindet. Auf diese Weise verschwindet er nie ganz aus seinen Erzählungen, auch wenn er stumm und tatenlos im Hintergrund bleibt und sich der Aufzeichnung fremder Leben hinzugeben scheint.

Die Verschachtelung von Redeinstanzen entspringt einer Art „Skrupulosität“ (Schley). Sie drückt die gefühlte Notwendigkeit aus, den Ursprung einer Aussage genau zu verzeichnen, um jede Ungewissheit darüber möglichst zu vermeiden. Ein solches Verfahren dient dazu, der Usurpierung bzw. illegitimen Aneignung fremder Rede vorzubeugen. Aus diesem Grund kann man dieses Erzählverfahren als Entsprechung eines moralischen Anliegens verstehen. Im Gespräch mit Doris Stoisser über *Austerlitz* (2001) führt Sebald diese Art des Erzählens auf Thomas Bernhards „periskopisches Erzählen“ zurück, das er als ein Erzählen „über zwei oder drei Gewährspersonen“ beschreibt (235). Er deutet es als Strategie der Dialog- und somit der Romanvermeidung:

„D.S.: *Sie haben Austerlitz aber bewusst nicht als Roman bezeichnet.*

Sebald: Nein, ein Roman ist ja etwas, in dem es hauptsächlich um menschliche Beziehungen geht und in dem sehr viel Dialog vorkommt. Ich kann mit dem Dialogschreiben nicht zurechtkommen.“ (235)

Abkehr vom traditionellen Dialogschreiben und Rekurs auf das periskopische Erzählen werden also ethisch begründet:

„Das ist etwas, was mir sehr eingeleuchtet hat an seinem Verfahren, dieses Vermittelte, dass dadurch also die Relativierung der Personen und der Positionen, die beschrieben werden, sehr greifbar werden und dass man sieht und begreift, dass letzten Endes alles durch den Kopf des Schreibenden geht und dann, auf diese Weise, der Schreibende auch seine Karten auf den Tisch legt, nicht? Bei einem Roman wissen Sie ja nicht, wer das erzählt.

D.S.: *Sie halten das für wichtig, dass ein Leser, eine Leserin zur Orientierung jetzt weiß:  
Wer spricht zu mir?*

Ja, und zwar aus moralischen Gründen.“ (236)

In *Die Ausgewanderten* steht der Ich-Erzähler trotz ähnlicher Erzählverfahren viel stärker im Vordergrund, da sich sein Leben durch die vier Erzählungen rekonstruieren lässt. Im Laufe des Erzählbandes wird der Erzähler also immer präsenter (s. Buchenau).

## 2.5. Holocaust

Die relative Abwesenheit des Erzählers in *Austerlitz* im Vergleich zu *Die Ausgewanderten* korreliert mit dem viel direkteren Bezug auf den Holocaust in *Austerlitz*. In *Die Ausgewanderten* bildet das Schweigen über den Holocaust das leere Zentrum der Erzählungen. Die Aussparung des Grauens zugunsten der Untersuchung seiner Spuren, d.h. der Versuch, den Verwüstungen des Holocausts nachzugehen, ohne dabei auf den nationalsozialistischen Terror einzugehen (Buchenau, 155), wie zum Beispiel in den Aufzeichnungen der Luisa Lanzberg, trägt zur großen Anziehungskraft bei, die aus den Texten hervorgeht, und steigert deren emotionales Potenzial. In *Austerlitz* gibt Sebald diese tangentielle Art des Schreibens auf. Die direktere Annäherung an den Holocaust vollzieht sich nun allerdings im Zeichen des Scheiterns und im Modus der Festung, d.h. des trockenen, affektneutralen, erinnerungslosen, enzyklopädischen Wissens: durch Listen, Schemata und Aufzählungen, welche die Unmöglichkeit des Erinnerns verdeutlichen.

## 2.6. Melancholie

Während *Die Ausgewanderten* dem Motiv der Depression und der Trauer nachging, setzt *Austerlitz* die Topik der Melancholie (385) fort, die schon im Zentrum von *Die Ringe des Saturn* (1995) stand. Der Mond, der Hund, die Figur des melancholischen Forschers und der illusionären Wissensanhäufung bilden die wichtigsten Motive dieses antiken Komplexes. Der Stern mag ebenfalls zu diesem Melancholie-Komplex gehören, insofern er auf die antike Vorstellung vom Einfluss einer göttlichen Instanz auf das menschliche Schicksal und implizit auf Saturn hinweist. Zur Gedankenwelt des Melancholikers gehören ebenfalls die Betrachtungen über die Zeit, seitdem Saturn mit Kronos, dem Gott der Messgeräte, des Bleis und der Gewichte identifiziert wird, der seinerseits mit Chronos, dem Gott der Zeit, verwechselt wird (s. Klibansly, Panofsky, Saxl, *Saturne et la mélancolie*). Der Gefangene – eine mit der Festung eng verbundene Figur – fügt sich ebenso in den Mythos des Kronos ein,



der im Tartaros gefangen gehalten wurde. Das Zusammenhanglose und das Sammelsurium, wie es in der Stelle über den ANTIKOS BAZAR von Theresienstadt zur Schau gestellt wird, sind Starobinski zufolge weitere Motive des melancholischen Denkens (*La Mélancolie au miroir*). Schließlich trägt die Relativierung der Stellung des Menschen innerhalb der Schöpfung zum Melancholie-Komplex bei. In *Austerlitz* wird in Anlehnung an Darwins Theorien (140) der Mensch als natürliche Spezies unter anderen wahrgenommen, die sich nur durch eine kleine „Aberration“ von den anderen Tieren unterscheidet, worauf sein ganzes Unglück zurückzuführen ist:

„[s]o, sagt Austerlitz, habe Alphonso gesagt, dass das ganze Unglück der Menschen zusammenhänge mit ihrem irgendwann einmal erfolgten Abweichen von dieser Norm [der Pegel von sechsunddreißig Grad für die Körpertemperatur, B.T.] und dem leicht fiebrig erhitzten Zustand, in dem sie sich ständig befinden.“ (139)

Gleichzeitig wird der Begriff des Unglücks über die kreatürliche Welt ausgedehnt, wodurch das Quantum Leid und Schmerz, das die Welt enthalten kann, fast ins Grenzenlose gesteigert wird (141). Im gleichen Maße weitet sich allerdings der Geltungsbereich der Empathie und des empathischen Schreibens aus, das der Menschen und der Tiere als gleichwertiger Figuren der Naturgeschichte der Zerstörung zusammen gedenkt.

## IV. Bibliographie critique sélective

### I. OUVRAGES ESSENTIELS DE ET SUR W.G. SEBALD DONT LA LECTURE ECLAIRERA LES ŒUVRES AU PROGRAMME

#### - Recueil d'interviews dont sont tirés la plupart des extraits cités dans le cours

Torsten Hoffmann (Hrsg.) : *W.G. Sebald. « Auf ungeheuer dünnem Eis » Gespräche 1971 bis 2001*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2011.

#### - Textes de Sebald à consulter en complément des œuvres au programme

*Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. Carl Hanser Verlag 1998/ Fischer Taschenbuch Verlag 2000.

*Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. Carl Hanser Verlag 1999/ Fischer Taschenbuch Verlag 2001.

*Campo Santo*, hrsg. von Sven Meyer. Carl Hanser Verlag 2003/ Fischer Taschenbuch Verlag 2006.

„Ich möchte zu ihnen hinabsteigen und finde den Weg nicht. Zu den Romanen Jurek Beckers“, in *Sinn und Form* (März/ April 2010) H.2, S. 226- 234.

### II. ARTICLES, OUVRAGES ET CHAPITRES D'OUVRAGE UTILES A LA COMPREHENSION DES OEUVRES AU PROGRAMME

#### - Site très utile

<http://www.wgsebald.de/>

#### - Sur *Die Ausgewanderten*

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* », in Scott Denham / Mark McCulloh (ed) *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*. Berlin, NY, De Gruyter, 2006, p. 141-155.

ANGIER, Carole : « Wer ist W.G. Sebald ? Ein Besuch beim Autor der *Ausgewanderten* », in Franz Loquai (Hrsg.) *Porträt 7 : W.G. Sebald*. Eggingen, Isele Verlag, 1997, S. 43-50. [traduit en français et republié dans Lynne Sharon et al. (ed) *L'archéologue de la mémoire, Conversations avec W.G. Sebald*. Actes Sud, 2009, p. 65-79]

DENNELER, Iris : « Das Gedächtnis der Namen. Zu W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* », in I. D. *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur*

*Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald.* Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, S. 133-166.

JUHL, Eva : « Die Wahrheit über das Unglück. Zu W.G. Sebald *Die Ausgewanderten* », in Anne Fuchs/ Theo Harden (Hrsg.) *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne.* Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1995, S. 640-659.

KORFF, Sigrid : « Die Treue zum Detail. W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* », in Stephan Braese (Hrsg.) *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur.* Wiesbaden, Opladen 1998, S. 167-197.

ZENETTI, Marie-Jeanne : « Écrire avec et contre l'image : dispositifs de l'enquête mémorielle dans Récits d'Ellis Island de G. Perec et Les Émigrants, de W.G. Sebald », in *Textimage*, « Varia 2 », été 2010. URL [www.revue-textimage.com/05\\_varia\\_2/zenetti1.html](http://www.revue-textimage.com/05_varia_2/zenetti1.html)

#### **- Sur Austerlitz**

CARRÉ, Martine : « Le roman d'énigme et ses liens avec le roman de la mémoire dans *Austerlitz* de W.G. Sebald », in *Études germaniques* 64 (2009) 3, p. 587-602.

CUOMO, Joseph : « Conversation avec W.G. Sebald » (13.03.2001), in Lynne Sharon Schwartz et al. (ed) *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald. Traduit de l'anglais par Delphine Chartier et Patrick Charbonneau [The Emergence of Memory. Conversation with W.G. Sebald].* Arles, Actes Sud, 2009, p. 93-119.

MOSBACH, Bettina : *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz.* Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2008.

VOGEL-KLEIN, Ruth : « Französische Intertextualitäten in W. G. Sebalds "Austerlitz" », in : *W.G. Sebald : Intertextualität und Topographie*, sous la direction d'Irene Heidelberger-Leonard et de Mireille Tabah , Lit verlag, Münster, Wien, London, 2009.

### **III. OUVRAGES ET NUMEROS DE REVUES DONT LA CONSULTATION EST CONSEILLÉE**

ARNOLD, Heinz-Ludwig (Hrsg.) : *W.G. Sebald.* in *Text + Kritik* 158 (März 2012. 2., aktualisierte Auflage/ 1. Auflage 2003).

CAMPOS, Lucie / GUIDÉE, Raphaëlle (dir.) : *W.G. Sebald.* in *Europe. Revue littéraire mensuelle* 1009 (mai 2013), p. 3-231.

COVINDASSAMY, Mandana : *W. G. Sebald. Cartographie d'une écriture en déplacement.* Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014.

ELSAGHE, Yahya/ LIECHTI, Luca/ LUBRICH, Oliver (Hrsg.) : *W.G. Sebald. Neue Wege der Forschung.* Darmstadt, WGB (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2012.

FUCHS, Anne : *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2004.

HEIDELBERGER-LEONARD, Irene / TABAH Mireille (Hrsg.) : *W.G. Sebald : Intertextualität und Topographie*. Lit verlag, Münster, Wien, London, 2009.

ÖHLSCHLÄGER, Claudia : *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*. Freiburg i.B./ Berlin, Wien, Rombach Verlag, 2006.

OSTHEIMER, Michael : « Narrative Zeugenschaft. W.G. Sebald – Austerlitz », in *Ungebetene Hinterlassenschaften. Zur literarischen Imagination über das familiäre Nachleben des Nationalsozialismus*. Göttingen. V&R Unipress, 2013, S. 201-237.

RITTE, Jürgen : « Erinnerung als ‘melancholische Bastelei’ », in *Endspiele. Geschichte und Erinnerung bei Dieter Forte, Walter Kempowski und W.G. Sebald*. Berlin, Matthes & Seitz, 2009, p. 141-180.

SCHÜTTE, Uwe: *W.G. Sebald. Einführung in Leben und Werk*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

STEINAECKER, Thomas (von) : *Literarische Foto-Texte : zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld, Transcript, 2007.

TENNSTEDT, Antje : *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald. Am Beispiel von Le Jardin des Plantes, Die Ausgewanderten und Austerlitz*. Freiburg i.B, Berlin, Wien, Rombach Verlag, 2007.

VOGEL-KLEIN, Ruth (dir.) : *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images / Erinnerung. Übertragungen. Bilder in Recherches Germaniques* (2005) H.S. 2.

#### IV. ARTICLES ET INTERVIEWS DONT LA CONSULTATION EST CONSEILLÉE

COVINDASSAMY, Mandana : « Présences brutes de l’instantané. W.G. Sebald lecteur d’Alexander Kluge et Klaus Theweleit » in *Genèses de Textes n°5 : Images, reproduction, texte / Bild, Abbild, Text* (dir. par F. Lartillot et A. Pfabigan), 2012, p. 45-63.

COVINDASSAMY, Mandana : « Plurilinguisme et multimédialité dans l’œuvre de W.G. Sebald » in *Études Germaniques* 62, janvier-mars 2007, p. 251-263.

VOGEL-KLEIN, Ruth : « ‘Stendhal nach Auschwitz’ ? Die Rezeption W G Sebalds in Frankreich ». in *W G Sebald*. Hrsg. von Marcel Atze und Franz Loquai. Eggingen, Isele Verlag, 2005.

VOGEL-KLEIN, Ruth: « ‘Ein Fleckerlteppich’ Interview mit Gertrud Th. Aebischer-Sebald. In Ruth Vogel-Klein (Hg.) *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images / Erinnerung. Übertragungen. Bilder in Recherches Germaniques* (2005) H.S. 2, S. 211-220.

WINKELVOSS, Karine : « Pathos et théâtralité dans la prose de Sebald », *Europe. Revue littéraire mensuelle* 1009 (mai 2013), p. 90-101.

ZENETTI, Marie-Jeanne : « Prélèvement/Déplacement : le document au lieu de l'œuvre », in *Littérature*, n° 166, mai 2012.

ZUCCHI, Matthias : « Zur Kunstsprache W.G. Sebalds », in Ingo Wintermeyer / Sigurd Martin (Hrsg) *Verschiebepbahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007 S. 163-181.

## V. AUTRES REFERENCES (CITEES OU NON DANS LE COURS)

AGAZZI, Elena : « 'Italien wie es wirklich ist'. Rolf Dieter Brinkmanns 'Rom, Blicke' als Tagebuch einer schwierigen Zeit in Wort, Bild und Dokument », in Eva Kocziszky (a cura di), *Ruinen der Moderne. Archäologie und die Künste*. Reimer, Berlin, 2011, p. 359-379.

AMÉRY, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1977 (Erstausgabe 1966).

ASSMANN, Aleida : *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München, C.H. Beck, 2006.

ASSMANN, Aleida : *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, Beck, 2011 (1999).

ATZE, Marcel : « Lektüren des Gedächtnistheoretikers Maurice Halbwachs », in Marcel Atze / Franz Loquai (Hg.): *Sebald. Lektüren*. Eggingen, Edition Isele, 2005, S. 195-211.

BANKI, Luisa : « 'Was bedeuten solche Ähnlichkeiten, Überschneidungen und Korrespondenzen?' W.G. Sebalds polybiographisches Erzählen », in Peter Braun/ Bernd Stiegler (Hrsg.) *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld, transcript Verlag, 2012, p. 349- 376.

BARTHES, Roland : « Sade, Fourier, Loyola » (juin 1971) in R. B. *Œuvres Complètes III, 1968-1971*. Paris, Seuil, 2002, p. 711-868 (sur les biographèmes).

BARTHES, Roland : *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Seuil, 1980 (ou ds *Œuvres Complètes V*).

BENJAMIN, Walter : « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », W. B. *Abhandlungen. Gesammelte Schriften I. 2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, 433-508.

BENJAMIN, Walter : « Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus », in *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, S. 509-691.

BENJAMIN, Walter : « Ausgraben und Erinnern », in *Denkbilder. Gesammelte Schriften IV. I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, S. 400.

BENJAMIN, Walter : « Über den Begriff der Geschichte IX », in *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, S. 697-698.

CAMPOS, Lucie : *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*. Paris, classiques Garnier 2012.

CARRÉ, Martine : *W.G. Sebald. Le Retour de l'auteur*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008.

DITTBERNER, Hugo : « Der Ausführlichste oder : ein starker Hauch Patina. W.G. Sebalds Schreiben », in Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.) *W.G. Sebald. in Text + Kritik* 158 (März 2012. 2., aktualisierte Auflage/ 1. Auflage 2003), S. 6-14.

ECKER, Gisela: « 'Heimat' oder die Die Grenzen der Bastelei », in Michael Niehaus / Claudia Öhlschläger (Hrsg.) *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, S. 77-88.

FINKE, Susanne: « W.G. Sebald – der fünfte Ausgewanderte. », in Franz Loquai (Hg.): *W.G. Sebald*. Eggingen, Edition Isele, 1997, S. 214-227.

FISCHER, Gerhard (Ed.) : *W.G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2009.

FREUD, Sigmund : « Jenseits des Lustprinzips » in Mitscherlich et al (Hrsg.) *Studienausgabe*. Bd 3. 1989, S. 213-272.

FREUD, Sigmund : « Erinnern, wiederholen, durcharbeiten », in Mitscherlich et al. (Hrsg.) *Studienausgabe* Bd 11 1989, S. 205-215.

GÖRNER, Rüdiger : « Im Allgäu, Grafschaft Norfolk. Über W.G. Sebald in England », in Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.) *W.G. Sebald. in Text + Kritik* 158 (März 2012. 2., aktualisierte Auflage/ 1. Auflage 2003), S. 23-29.

GÖRNER, Rüdiger (Ed) : *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*. München, iudicium, 2003.

HALBWACHS, Maurice : *Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925.

HALBWACHS, Maurice : *La mémoire collective*, 1950.

HIRSCH, Marianne : *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, London, Harvard University Press, 1997.

JABLONKA, Ivan / WIEWORKA, Annette : *Nouvelles Perspectives sur la Shoah*. Paris, PUF, 2013.

KLIBANSKY, Raymond/ PANOFSKY Erwin/ SAXL, Fritz : *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*. Traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard. Gallimard, Paris, 1989 (1964 pour la 1<sup>ère</sup> version en anglais).

KÖRTE, Mona : « ‘Un petit sac’ W.G. Sebalds Figuren zwischen Sammeln und Vernichten », in Marcel Atze / Franz Loquai (Hg) *Sebald. Lektüren*. Eggingen, Edition Isele, 2005, p. 176-194.

LASSALLE, Didier / WEISSMANN, Dirk, « Introduction. Ex(tra)territorial : du droit aux littératures, langues et cultures », in ID. (dir.), *Ex(tra)territorial : les territoires littéraires, culturels et linguistiques en question / Reassessing Territory in Literature, Culture and Languages*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « IFAVL », 2014, p. 9-23.

LAUTERWEIN, Andrea : *Essai sur la mémoire de la shoah en Allemagne fédérale (1945-1990)*. Paris, Kimé, 2005.

NABOKOV, Vladimir : *Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie*. Deutsch von E. Zimmer [*Speak, Memory*, 1966]. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1995.

NÜNNING, Ansgar (Hrsg.) *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Weimar, Stuttgart, J.B. Metzler, 2008.

SCHLEY, Fridolin : *Kataloge der Wahrheit. Zur Inszenierung von Autorschaft bei W.G. Sebald*. Göttinge, Wallstein Verlag, 2012.

SCHMUCKER, Peter : *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald*. Berlin/ Boston, De Gruyter, 2012.

SCHULTE, Christian / SIEBERS, Winfried (Hrsg.) : *Figuren der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Wien, LIT, 2013.

SIMON, Claude : *Le Jardin des plantes*. Paris, Ed. Minuit, 1997.

SIMON, Ulrich : « Der Provokateur als Literaturhistoriker. Anmerkungen zu Literaturbegriff und Argumentationsverfahren in W.G. Sebalds essayistischen Schriften », in Marcel Atze / Franz Loquai (Hg.): *Sebald. Lektüren*. Eggingen, Edition Isele, 2005, S. 78-104.

SONTAG, Susan: „Ein trauernder Geist“, aus dem Englischen von Sabine Hübner, in *Akzente* 1/2003 (*W.G. Sebald zum Gedächtnis*), S. 88-95.

SONTAG, Susan : *Über Fotografie [On Photography 1977]* Deutsch von Mark V. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1980.

STAROBINSKI, Jean : *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1989 (Conférences, essais et leçons du Collège de France).

WINTERMEYER, Ingo / MARTIN, Sigurd (Hrsg.) : *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

ZISSELSBERGER, Markus (Ed) : *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*. New York, Campen House, 2010.