

DER DEUTSCHSPRACHIGE POSTMODERNE HISTORISCHE ROMAN: W.G. SEBALDS *DIE RINGE DES SATURN* UND *AUSTERLITZ* ALS HISTORIOGRAPHISCHE METAFIKTIONEN

ROBIN HAUENSTEIN
Universität Wien
hauenstein.robin@gmx.net

ABSTRACT

Als besonders empfänglich für die Thematisierung vieler zentraler theoretischer Aspekte der literarisch-künstlerischen Postmoderne hat sich im literarischen Feld *die postmoderne Form des historischen Romans* gezeigt, die in verschiedenen Ausformungen, wie etwa der *historiographischen Metafiktion*, erkannt wurde. Diese neuen Tendenzen in der Gegenwartsliteratur bewegen sich im Spannungsfeld von Literatur und Historiographie, im Brennpunkt zweier Diskurse, die ähnliche und gleichwertige Bedeutungssysteme konstituieren, mittels derer wir die als Fakten interpretierten und narrativierten Geschehnisse der Vergangenheit zu verstehen suchen. Auch in der Prosa der deutschen Literatur ist spätestens seit den 80er Jahren zunehmend eine Bewegung hin zur Darstellung und Reflexion von unterschiedlichsten historischen Geschehen und Zuständen zu verzeichnen, die in engem Zusammenhang mit einer *Wiederkehr des Erzählens* steht, die sich von den Tendenzen der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur stark unterscheidet. Zu beobachten ist dabei auch eine grundlegende und steigende Tendenz zur *Metaisierung* im Bereich der historienaffinen Romane, somit eine Bewegung, welche die Entwicklung des historischen zum postmodernen historischen Roman im englischsprachigen Raum etwas versetzt nachzuzeichnen scheint. Dieser Beitrag untersucht vor diesem Hintergrund W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz* als exemplarische Beispiele dieser Spanne an neueren innovativen, kritischen, metafiktionalen Werken in der deutschen Literatur.

SCHLÜSSELBEGRIFFE: Historischer Roman; deutschsprachige historiographische Metafiktion; Postmoderne; Sebald.

THE GERMAN POSTMODERN HISTORICAL NOVEL: W.G. SEBALD'S *THE RINGS OF SATURN* AND *AUSTERLITZ* AS HISTORIOGRAPHIC METAFICTIONS

ABSTRACT

The *postmodern forms of the historical novel* have been found to be particularly receptive for the engagement with many of the central theoretical assumptions and aspects of cultural postmodernism, and they have been categorized with labels such as *historiographic metafiction*. These new tendencies in contemporary literature situate themselves within the discourses of literature and history/historiography: discourses that are similar to each other and equivalent in their function of narrating, thus enabling and enhancing our understanding and experience of past events. An increasing movement towards the representation and reflection of historical events and conditions has also been observable within German prose fiction since the beginning of the 1980s. This tendency seems to be closely related to a recurrence of actual *story telling* which is significantly different from the central aspects of German post-war literature. Furthermore, there seems to be an increasing tendency towards *metafictional* narration in the respective literary works referred to as German examples of the postmodern historical novel. Thus, the development from the historical to the postmodern historical novel in English fiction seems to be traced here. In the light of the above, this paper investigates W.G. Sebald's *Die Ringe des Saturn* and *Austerlitz* as significant examples of this range of contemporary innovative, critical and metafictional works in German literature.

KEY WORDS: Historical novel; German historiographic metafiction; postmodernism; Sebald.

1. LITERATUR, HISTORIOGRAPHIE, POSTMODERNE: NEUE TYPEN DES HISTORISCHEN ROMANS IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

Die theoretische wie die literarisch-künstlerische Postmoderne hat sich seit ihrem Beginn der Auseinandersetzung mit Fragen nach dem ontologischen Status, der Erkenntnismöglichkeit, der Produktion und Interpretation von Realität und Repräsentation gewidmet. Beide, Theorie wie Praxis, haben dabei auf die unausweichliche kulturelle Prägung jeglicher Diskurse und die Unmöglichkeit einer nicht durch Repräsentation vermittelten Realität verwiesen. Im Bereich der Literatur hat sich die Feststellung einer stetigen Repräsentation des Realen zur aktiven Forderung an die RezipientInnen gewandelt, sich der Prozesse der Repräsentation von Selbst und Welt und der Sinnggebung und Strukturierung von Erfahrung in unserer Kultur bewusst zu werden. Als besonders empfänglich für die Thematisierung dieser Aspekte hat sich im literarischen Feld die *postmoderne Form des historischen Romans* gezeigt, für welche im englischsprachigen Raum in den letzten Jahren geradezu eine Hochkonjunktur konstatiert wurde und die in verschiedenen Ausformungen wie dem *metahistorischen Roman* und der *fiktionalen Metabiographie*, dem *revisionistischen historischen Roman* und der *historiographischen Metafiktion* erkannt wurde (vgl. Nünning 1995, 2004).

Doch auch in der Prosa der deutschen Literatur ist spätestens seit den 1980er Jahren zunehmend eine Bewegung hin zur Darstellung und Reflexion von unterschiedlichsten historischen Geschehen und Zuständen zu verzeichnen, die in engem Zusammenhang mit einer *Wiederkehr des Erzählens* steht, die sich von den Tendenzen der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur stark unterscheidet (vgl. Förster 1999: 4ff.). Diese neue Bewegung führte weg vom authentischen und engagierten Schreiben, vom Misstrauen gegen die Fiktion, hin zu Re-konstruktion, Fiktionalität, semiotischer Potenzierung und Dialogizität (vgl. Kopp-Marx 2005: 33f.). Zu beobachten ist dabei auch eine grundlegende und zunehmende Tendenz zur *Metaisierung* im Bereich der historienaffinen Romane, somit eine Bewegung, die die Entwicklung des *historischen* zum *postmodernen historischen Roman* im englischsprachigen Raum etwas versetzt nachzuzeichnen scheint.

Diese neuen Tendenzen in der Gegenwartsliteratur bewegen sich im Spannungsfeld von Literatur und Historiographie, im Brennpunkt zweier Diskurse, die Bedeutungssysteme konstituieren, mittels derer wir die als Fakten interpretierten und als bedeutungsvoll herausgestellten Geschehnisse der Vergangenheit zu verstehen suchen. Diese höchst innovative wie auch kritisch-reflexive Form der Gegenwartsliteratur widerspiegelt dieserart den kulturellen Prozess der Transformation der archivierten Dokumente in historische Repräsentationen und schließlich Fiktionen. Im Verweis auf die Unmöglichkeit einer authentischen Geschichte und der Bewusstmachung der medialen Verfasstheit der Vergangenheit reflektiert sich in diesen Romanen die

Konstitution der gegenwärtigen kulturellen Praxis aus vorangehenden Darstellungen und somit die Einsicht der *Repräsentation von Geschichte* als *Geschichte der Repräsentation* (vgl. Baßler 1995, Hutcheon 2002: 55).

Die unverkennbare Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der Geschichte – folgend immer verstanden als Äquivalent für den „Versuch, ein Verhältnis zur Vergangenheit herzustellen“ (Goertz 2001: 118)¹ – im postmodernen historischen Roman entkräftet die Position von Kritikern der Postmoderne wie Fredric Jameson, für den diese einem Nachlassen des Interesses an Geschichtlichkeit gleichkommt (vgl. Jameson 1991), und bezeugt gerade deren *historische Bezogenheit*, die aber weder einem unschuldigen und naiven Geschichtsverständnis noch einer Fetischierung historischer Dokumente verhaftet ist. Das Verhältnis zur Vergangenheit dieser Literatur entspricht vielmehr dem bipolaren Charakter einer *Kultur der Evidenz*: die historischen Dokumente werden in ihrer Widerständigkeit als selektive Zeugen eines tatsächlich Stattgefundenen ernst genommen und die Präsenz historischer Erfahrung evoziert, das Bewusstsein und die Erkenntnis der medialen und narrativen Verfasstheit von Vergangenheit und somit jeder Art der Vermittlung vergangener historischer Erfahrung ist dabei jedoch nicht mehr zu hintergehen.

Historiographische wie literarische Narrative zeichnen sich aus als die wertvollsten Instrumente, die uns das Verstehen anderer, fremder (historischer) Erfahrung ermöglichen. Das literarische Narrativ steht dabei dem historiographischen in nichts nach, im Gegenteil. Es weist sich zwar durch einen anderen Anspruch an die Wahrhaftigkeit der Geschehnisse aus, doch bezüglich der historischen Erkenntnis und der Vermittlung historischer Erfahrung ist es ein dem historischen Text mindestens gleichrangiges Mittel zum Verständnis vergangener Geschehnisse und Zusammenhänge – und darin zeigt sich eine der vielen Gemeinsamkeiten des literarischen, fiktiven und des historischen Texts. Dies haben allen voran die Arbeiten der *Narrativists* bzw. der *deconstructionist historians* (vgl. Munslow 2006), die frühen Beiträge Hayden Whites, Louis Minks, aufgezeigt (vgl. White 1991, 1986, 1990, Mink 1978, 1987). Monika Fludernik hat vorgeschlagen, *Narrativität* in Texten als Funktion zu verstehen, welche vor allem durch die Evokation von „experientiality“ entsteht, und die folglich vor allem an die Darstellung menschlichen Bewusstseins gebunden ist (1996: 26ff.). Während Drama und Film somit in den Bereich prototypischer Narrativität rücken, wird der Geschichtsschreibung nurmehr beschränkte Narrativität zugestanden, sie verbleibt ein Narrativ, das nicht zu sich selbst gefunden hat (vgl. Fludernik 1996: 26). In ihrem neueren Beitrag relativiert Fludernik diesen Standpunkt jedoch insofern, als sie bezüglich dem Verhältnis von Fiktion und akademischer Geschichtsschreibung argumentiert,

¹ *Geschichte* kann nicht mehr als die Vergangenheit als solche bezeichnet werden, so wie es gegenwärtig auch „sinnvoller [ist], von der Referentialität als vom Referenten zu sprechen“ (Goertz 2001: 118).

die Evokation von historischer Erfahrung und somit Narrativität trete in Texten graduell auf; je akademischer ein historiographischer Text sei, desto weniger *experientiality* weise er auf, je fiktionaler, desto mehr (2010: 50).

Die verbindende Überzeugung der Narrativists, die für die neuen Formen des historischen Romans jedoch weiter von unbestrittener Aktualität ist, verbleibt, dass in der interpretativen Verfahrensweise und in der diskursiven und textuellen Widerspiegelung von früheren Diskursen und Texten kein grundlegender Unterschied zwischen dem literarischen und dem historischen Text besteht. Louis Montrose hat diesbezüglich auch aus der Sichtweise des *New Historicism* von der „historicity of texts“, der stets kulturell geprägten Spezifik und der kulturellen Einbettung von *allen* Textformen, sowie der „textuality of history“ gesprochen, der prinzipiellen Unmöglichkeit eines Zugriffs auf eine authentische Vergangenheit (Montrose 1989: 20). Repräsentation ist die notwendige Vorbedingung für die Konstitution von Bedeutung, und die eigentliche Erfahrung des Vergangenen entwächst nur der Erfahrung der Rezeption der historischen Repräsentationen (vgl. Fludernik 2010: 45).

Linda Hutcheon hat in ihren Werken *A Poetics of Postmodernism* und *The Politics of Postmodernism* die zentrale Bedeutung der theoretischen Positionen der Poststrukturalisten und der Narrativists für die postmoderne anglo-amerikanische Literatur und vor allem die historiographische Metafiktion als Tendenz in letzterer illustriert. Die historiographische Metafiktion bezeichnete bei ihr zunächst jede Form von postmoderner Literatur, was dann sogleich als unscharf zurückgewiesen und in der Forschung konkretisiert wurde. Demnach reflektiert sie als die ausgeprägteste kritische und metafiktionale Tendenz innerhalb des postmodernen historischen Romans am stärksten Fragen nach den Grenzen und der Art des Wissens über die Vergangenheit. Sie ist wie die postmoderne Architektur grundlegend historisch bezogen, hinterfragt in ihrem oft ironischen und kritischen Zugang zum historischen Material aber die Prämissen der traditionellen Geschichtswissenschaft und legt den Status des historischen Texts als Konstrukt und Interpretation offen: sie wehrt sich folglich gegen die generelle und vorschnelle Abgrenzung von Literatur und historischen Fakten, gegen die alleinige Inanspruchnahme von Wahrhaftigkeit durch die Historiographie und kann darüber hinaus ethische Aspekte des Umgangs mit der Historie vorbringen und einen mindestens gleichwertigen Einblick in vergangene Geschehnisse ermöglichen (vgl. Hutcheon 1988, 1989, 2002).

Die deutsche Literatur weist im Bereich des traditionellen historischen Romans bis hinein in die Gegenwartsliteratur eine große Tradition auf, wird aber vielleicht gerade deshalb im internationalen Vergleich kaum als erstes mit den eher spielerischen Formen und postmodernen Ausgestaltungen des Romangenres generell und schon gar nicht mit dessen historisch-fiktiver Ausprägung assoziiert. Dieses Bild muss jedoch revidiert werden. Gerade die

letzten Jahre haben eine Reihe von Werken von Autoren wie Marcel Beyer, Felix Philipp Ingold oder W. G. Sebald hervorgebracht, die der von Ansgar Nünning herausgearbeiteten Spanne von *historischer Fiktion* bis zu *historiographischer Metafiktion* zuzuordnen sind und in innovativer Weise, in unterschiedlich metafikcional-reflexivem Maße, mit dem Rückgriff auf Vergangenheit verfahren. Allgemein erscheint, dass die deutschsprachigen Werke, die sich im Bereich des postmodernen historischen Romans bewegen, hinsichtlich der Themenvielfalt wie ihrer narrativen Struktur den noch bekannteren britischen, amerikanischen und kanadischen Narrativen, dem pluralistischen Charakter einer postmodernen Poetik entsprechend, in nichts nachstehen, der starke Bezug auf die eigene Kultur- und Landesgeschichte jedoch auch hier zu konstatieren ist, was sich besonders in der vielfachen vorder- oder hintergründigen Auseinandersetzung mit dem Holocaust zeigt. Auffallend ist des Weiteren die tendenziell noch ausgeprägtere Reflektivität bezüglich der historischen Diskurse sowie der stark auffallende, teilweise nahezu übertriebene Einbezug von materiellen Dokumenten, vor allem Photographien (vgl. weiterführend Hauenstein 2013). Ein bekanntes, bisher jedoch nicht aus dieser Forschungsperspektive heraus betrachtetes Beispiel sind W.G. Sebalds Prosawerke *Austerlitz* und *Die Ringe des Saturn* (vgl. Hauenstein 2013).

2. „EINE ART METAPHYSIK DER GESCHICHTE“ – W.G. SEBALDS DIE RINGE DES SATURN UND AUSTERLITZ

Sebalds späte Prosawerke *Austerlitz* und *Die Ringe des Saturn*, in ihrer signifikanten *Hybridität* zugleich Biographik, *travelogues*, Architektur-, Gesellschafts-, Weltgeschichtsschreibung, dokumentarische Fiktion und vieles mehr, können aufgrund ihrer formalen und konzeptuellen Charakteristika als spezielle Form der historiographischen Metafiktion definiert werden, die in dieser Art im internationalen Vergleich einzigartig und somit auch nur in der deutschen Literatur zu finden ist.² Besonders auffallend gegenüber den englischsprachigen Pendanten ist ihr starker Bezug auf die verschiedenen historischen Diskurse, die extreme Vertextung und mediale Verwebung des Erzählganzen sowie der charakteristische, materielle Einbezug von Photographien. Die emphatische Rezeption und Anerkennung, die die Werke gerade im anglo-amerikanischen Raum erfahren haben, sind jedoch erklärbar durch das Ansehen, das der postmoderne historische Roman, insbesondere in der Ausprägung der historiographischen Metafiktion in Großbritannien und Nordamerika genießt, das Unverständnis und die erst zögerliche Annahme der Werke im deutschsprachigen Raum umgekehrt durch das tendenzielle

² Long hat dies in seiner Monographie zu Sebald, die diesen allerdings im Licht der Methode Foucaults genauer beleuchtet, bereits kurz angemerkt (vgl. Long 2007: 171).

Unverständnis der deutschen Kritik gegenüber metafikционаler Literatur beziehungsweise der darin oft zum Ausdruck kommenden generellen Geringschätzung der Verhandlung des Holocausts und der Geschichtsdarstellung mit selbstreflexiven Vorgangsweisen.

Dabei hatte gerade Hayden White eingewandt, dass die Haltung, der man in der Diskussion um die Darstellung des Holocaust oft begegnet(e) und die sich im Bereich der Argumentation einer prinzipiellen *medialen Undarstellbarkeit* desselben verorten lässt, „das Resultat einer Konzeption des Diskurses ist, die zu viel einem Realismus schuldet, der für die Darstellung von Ereignissen, die (wie der Holocaust) selbst von Natur aus „modern“ sind, unangemessen ist“ (White 2000: 162). White meint, dass die Darstellung der Shoah einen „moderne[n] Stil verlangt“, wie er bereits bei vielen AutorInnen zu finden sei. Wenn er jedoch zudem davon spricht, dass er diese neue Beschreibungsmöglichkeit als „eine Art von intransitivem Schreiben“ sehe, das zu verstehen sei „wie die Beziehung zu diesem Ereignis ausgedrückt im Medium“ (White 2000: 166) und sich zur Illustrierung auf einen mit *fictio*-Metareferenz (vgl. Wolf 2007) versehenen, die Medialität des Textes referenzierenden Ausschnitt aus Primo Levis *Das periodische System* bezieht, dann ist erkennbar, dass Sebalds historiographische Metafiktionen eine besonders moderne und spezifische Form dieser neuen Darstellungsmöglichkeiten sein könnten.

Die beiden Prosawerke Sebalds zeichnen sich dabei in ihrem spezifischen historiographischen Zugang, dessen Eigenheiten unter den Aspekten Assoziation, *Bricolage*, diskursives Netzwerk, ontologische Verunsicherung, Eklektizismus folgend näher illustriert werden sollen, auch durch die Aktivierung weiterer Merkmale aus, die die Besonderheit des Sebaldschen Zugangs unterstreichen. Zu ihnen gehören die Funktion der Photographien, die Magie der *Dinge*, die Reflexion der Zeit und der Erinnerung.

3. „...ERINNERTE ICH MICH, EINMAL GELESEN ZU HABEN...“ – ERINNERUNG, INTERTEXT, MONTAGE: ERLEBTE GESCHICHTE

Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertigte, wie er sozusagen aus der Zerstreutheit heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde. (Sebald 2011a: 23)

Die „erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse“, seiner Erinnerungen und Assoziationen in den „ausgewogensten Sätzen“, die der Erzähler Austerlitz zuschreibt, sie bildet auch die Erzählweise Sebalds, die damit implizit metafikционаl eben dies ist, was für den Erzähler wiederum bei den Ausführungen Austerlitzens aufblitzt und erfahrbar wird: „[D]ie schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte, [...] in der das Erinnernte noch einmal lebendig [wird]“ (Sebald 2011a: 22f.). Sebald, beziehungsweise

seine Erzähler verknüpfen in *Austerlitz* und den *Ringten des Saturn* persönliche Erinnerungen, biographische Exkurse, historische Anekdoten, Natur-, Architektur-, Gesellschaftsgeschichte, literarische Verweise und vieles mehr zu einem *historischen Panorama*, das sich aus den verschiedensten Intertexten und Diskursen zusammensetzt, dabei aber gut postmodern stets dem Detail, dem Marginalen, dem oft *Ausgefallenen* verpflichtet bleibt, um dieserart als Gegenentwurf zum normierten historiographischen Diskurs an den Rändern der Geschichte den Versuch der Erfahrung einer geschichtlichen Erkenntnis und Wahrheit zu machen, die in letzterem unzugänglich bleibt.³

Das Faszinierende dieser Darstellung ist bei aller Bewunderung der zweifellos beachtlichen „Sachkenntnisse“ der montierten historischen Geschichten und damit der genauen Rechercharbeit des Autors vor allem die Art, wie sie narrativiert und in diesem Erzählvorgang miteinander verbunden werden. Dafür bietet etwa folgender Auszug ein typisches Muster:⁴

Gerade als sich der Trauerzug auf den Friedhof von Cutiau zubewegte, brach die Sonne durch den Dunstschleier über dem Mawddach, und eine Brise strich das Ufer entlang. Die wenigen dunklen Figuren, die Gruppe der Pappelbäume, die Lichtflut über dem Wasser, das Massiv des Cader Idris auf der anderen Seite, das waren die Elemente einer Abschiedsszene, die ich sonderbarerweise vor ein paar Wochen wiederentdeckte in einer der flüchtigen Aquarellskizzen, in denen Turner oft notierte, was ihm vor Augen kam [...] Das nahezu substanzlose Bild, das die Bezeichnung *Funeral at Lausanne* trägt, [...] Was mich jedoch an dem Aquarell Turners besonders anzog, sagte Austerlitz, das war nicht allein die Ähnlichkeit der Lausanner Szene mit der von Cutiau, sondern die Erinnerung, die sie in mir hervorrief, an den letzten Spaziergang, den ich gemeinsam mit Gerald gemacht habe im Frühsommer 1966 durch die Weinberge oberhalb von Morges an den Ufern des Genfer Sees. Im Verlauf meiner weiteren Beschäftigung mit den Skizzenbüchern und dem Leben Turners bin ich dann auf die an sich völlig bedeutungslose, mich aber nichtsdestotrotz berührende Tatsache gestoßen, daß er, Turner, im Jahr 1798, auf einer Landfahrt durch Wales, auch an der Mündung des Mawddach gewesen ist und daß er zu jener Zeit genauso alt war wie ich bei dem Begräbnis von Cutiau. (Sebald 2011a: 162ff.)

Der exemplarische Ausschnitt zeigt die assoziative und scheinbar zufällige Bewegung, die in den beiden Werken Sebalds die Kombination der verschiedenen Erzählungen kennzeichnet und die immer wieder fassbar wird in Abwandlungen der Wendung „[...] erinnerte ich mich, einmal gelesen zu haben“ (Sebald 2011a: 55). Im hier erwähnten Beispiel ist es eine mehrstufige Assoziation, die den Erzählvorgang steuert: Die Erzählung der Beobachtung des Trauerzugs, die in einen biographischen Exkurs Austerlitzens eingebettet ist, führt zur Assoziation eines Turner-Bildes, das seinerseits die Erinnerung an

³ Die These der genuinen Postmodernität wird für die Aspekte der transtextuellen Versatzstücke und die Hinwendung zum Peripherischen auch von Claudia Albes und Öhlschläger gestützt (vgl. Albes 2002, Öhlschläger 2006: 235).

⁴ Für eine umfassende Darstellung der intertextuellen Bezugsformen bei Sebald vgl. Schedel (2004).

einen Spaziergang am Genfer See generiert, bevor die narrative Bewegung zur Bemerkung über die Beschäftigung mit Turners Biographie zurückkehrt, die dann zudem eine merkwürdig zufällige, doch für Sebald typische biographische Parallele herstellt. In dieser Weise funktioniert die narrative Verbindung der historischen und persönlichen Geschichten, die in einem als postmodern zu bezeichnenden Eklektizismus zusammenmontiert werden, so dass ein riesiges Netzwerk an unterschiedlichen Intertexten entsteht, das sich dabei auch auf engstem Raum bereits mehrfach überlagern kann und eine Häufung verschiedener Stimmen erzeugt.

Die verschiedenen Intertexte evozieren zugleich *geschichtliche Präsenz* und stiften ein *kulturelles Gedächtnis*, denn „[d]as Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität“ (Lachmann 1990: 35, vgl. auch Meyer 2012: 76f.). Das Ziel der mäandernden erzählerischen Reproduktionsarbeit ist jedoch zu keinem Punkt fixiert und die einander durchdringenden einzelnen Verflechtungen sind auch mit *dissoziativen Elementen* versetzt, mit Unterbrechungen, Leerstellen und Nicht-Repräsentierbarem, die durch ihre aufschiebende Wirkung jedoch nur wieder bewirken, dass die zahllosen narrativen Fäden stets wieder neu und *anders* aufgenommen werden können. Der fragmentarische Charakter der Erzählung auf Seiten des Diskurses repräsentiert dieserart auf Seiten der *Story* und der Implikation die immer gegebene Unvollständigkeit und *semantische Offenheit jeder geschichtlichen Repräsentation* (vgl. Öhlschläger 2006: 239f.).

Das Prinzip, das die Korrespondenzen im Werk Sebalds hervorruft, ist so weder in Bezug zu einer modernistischen Weltanschauung der Ganzheitlichkeit aller Dinge zu sehen, noch als rezeptive strukturalistische Vorgehensweise oder als Systematik der Enzyklopädie. Die Methode ist vielmehr in einem *postmodernen Licht* zu sehen: Als konstruiert zufällige, willkürliche, auch irrational geleitete und damit subjektive, eklektizistische *Montage*, als *Bricolage*, wie Sebald selbst zum Ausdruck brachte. Lévi-Strauss bezeichnet die Tätigkeit als „intellektuelle Bastelei“, die sich von der „nicht vorgezeichneten Bewegung“ herleitet, die das Verb *bricoler* ursprünglich betont (Lévi-Strauss 1994: 29). Demgemäß ist die Bricolage nicht zweckgerichtet, ihre Wirkung ist vielmehr „das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten [...], den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen“ (Lévi-Strauss 1994: 30):

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. (Sebald 2012a: 84)

Durch diese „Form von wildem Arbeiten“, in der sich Konstruktion und Destruktion verbinden, ergibt sich aus einer Anordnung scheinbar zusammenhangsloser Gegenstände ein neuer, subjektiv hergestellter Zusammenhang, *eine neue Struktur*, die aber immer auch von ihrer baldigen

Auflösung bestimmt ist, da das eben Konstruierte jederzeit wieder der Destruktion und Neukonstruktion anheimfallen kann. Ein implizit metafiktionales Bild dieses Vorgangs webt Sebald etwa in die Erzählung über die irische Familie Ashbury in den *Ringten des Saturn* ein: „Die Arbeiten, die [die Ashburys] verrichteten, hatten durchweg etwas Plan- und Sinnloses an sich“ (Sebald 2011b: 251), erinnert sich der Erzähler seines Aufenthaltes auf dem alten Landsitz, so wie ihm auch erscheint, dass die drei Schwestern wohl nicht

[...] wußten, weshalb sie in einem der Nordzimmer, wo sie Unmengen von Stoffresten angehäuft hatten, jeden Tag ein paar Stunden damit verbrachten, vielfarbige Kissenbezüge, Bettüberwürfe und dergleichen mehr zusammenzunähen. (Sebald 2011b: 252)

Die Verwebung der Stoffe wird dabei bewusst in Verbindung gesetzt mit der Evokation vergangener Geschehnisse, denn „[d]ie Bewegung, mit der sie nach jedem Stich seitwärts den Faden in die Höhe zogen, erinnerte mich an Dinge, die so weit zurücklagen, daß es mir bang wurde um die noch verbleibende Zeit“ (Sebald 2011b: 252). Die mögliche Schönheit und die Vollkommenheit des Ergebnisses dieser seltsamen und planlosen Arbeit ersieht der Erzähler jedoch an einem „spinnennetzartig“ verwobenen „Brautkleid“. Die ziellose, verwebende Tätigkeit der Ashbury-Schwester spiegelt so das Vorgehen des Erzählers selbst, der die verschiedenen Intertexte zu einem außergewöhnlichen Ganzen verweben möchte, das aber jederzeit wieder vor der „Zertrennung“ stehen kann (vgl. auch Schedel 2004: 80f.):

Möglich auch, daß ihnen in ihrer Phantasie etwas von solch außergewöhnlicher Schönheit vorschwebte, daß die fertigen Arbeiten sie unfehlbar enttäuschten, dachte ich, als sie mir bei einem meiner Besuche in ihrer Werkstatt ein paar der Zertrennung entgangene Stücke zeigten, denn eines davon zumindest, ein aus Hunderten von Seidenfetzchen zusammengesetztes, mit Seidenfäden besticktes oder vielmehr spinnennetzartig überwobenes Brautkleid, [...] war ein beinahe ans Lebendige heranreichendes Farbenkunstwerk von einer Pracht und Vollendung, daß ich damals meinen Augen so wenig traute wie heute meiner Erinnerung. (Sebald 2011b: 253)

Auf die Darstellung von Vergangenheit bezogen bedeutet das Vorgehen der Bricolage, dass die unterschiedlichen historischen, gesellschaftlichen, kulturellen wie persönlichen Versatzstücke in eine neue, erst im Erzählvorgang produzierte Ordnung gebracht werden, die aber gerade durch diese subjektive, imaginative Komponente immer wieder Voraussetzungen für das *Aufblitzen einer geschichtlichen Erfahrung* und einen *geschichtlichen Sinnzusammenhang* schaffen, der im nächsten Moment freilich bereits vorbeigehuscht sein kann, da er sich als solcher wieder aufgelöst hat, wie denn geschichtliche Repräsentation überhaupt nie auf eine privilegierte und stabile Bedeutung zu fixieren ist.

Sebalds Methode ist der Einsicht geschuldet, dass Geschichte „nicht so abläuft, wie die Historiker des 19. Jahrhunderts [...] das erzählt haben, also nach irgendeiner von großen Personen diktierten Logik, also nach irgendeiner Logik

überhaupt“ (Sebald 2012a: 187). Geschichte, so Sebald, sei vielmehr als „ein Driften“ zu verstehen, in ihrer Beschreibung geht es „um Verwehungen, um naturhistorische Muster, um chaotische Dinge, die irgendwann koinzidieren und wieder auseinanderlaufen“ (Sebald 2012a: 187). Die Beschreibung dieser Phänomene, die Literatur wie Geschichtsschreibung zu leisten habe, sei aber nicht mehr „auf systematische Weise möglich“ (Sebald 2012a: 187). Daher bietet sich die Strategie der Bricolage an, deren Bewegungen niemals vorauszubestimmen und damit unsystematisch sind.

Lévi-Strauss Gedanken zur Bricolage verbinden sich in seinem Werk neben Betrachtungen zur narrativen und subjektiven Verfasstheit von Geschichte mit kritischen Betrachtungen zur Entwicklung und Aberration der menschlichen Vernunft, einem tiefen *Fortschrittspessimismus*, der vor allem auf Rousseau zurückverweist, von welchem wiederum eine direkte Linie zu Sebald und dessen Rezeption der *Kritischen Theorie* führt. Auch Sebald verfolgt, wie folgend genauer beleuchtet, geschichtskritisch die Auswirkungen der Aufklärung, das Umschlagen der menschlichen Vernunft in Unvernunft, der Zivilisation in deren Selbstzerstörung, analysiert diese Unglücksgeschichte einerseits direkt, wie in einigen der eingefügten Biographien, andererseits indirekt anhand der hinterlassenen und vorzufindenden *Spuren der Zerstörung*, die den Verlauf der Geschichte nicht erklärbar, doch zumindest beschreibbar machen (vgl. Seitz 2011: 72ff.). Im Zuge dieser Beschreibung hofft Sebald dem „Geheimnis“ auf die Spur zu kommen, das sich hinter dem „Paradox“ birgt, dass die Menschheit „zur Herstellung von Zerstörung die kompliziertesten und phantastischsten Dinge zu organisieren“ weiß, nicht aber „zur Verbesserung der Gesellschaft oder der Lebensverhältnisse“ (Sebald 2012a: 186). Von diesem ethischen Standpunkt aus montieren die Sebaldschen Erzähler immer neue Geschichten und Intertexte, die dem vermeintlichen zivilisatorischen Fortschritt sowie der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung eine konträre, subjektive historische Erfahrung gegenüberstellen, die naturgemäß gerade nicht durch die wissenschaftliche, systematische Objektivität bestimmt ist, die Sebald für wenig zweckdienlich hält. Eine wichtige Funktion haben daher zum einen die transtextuell verwobenen Biographien, wie bereits Schedel ausgemacht hat (2004: 124-25). Beispielhaft dafür sind etwa die biographischen Ausführungen zu Joseph Conrad und seinen Erlebnissen im von Belgien kolonialisierten Kongo in den *Ringen des Saturn*.

Zum anderen erscheint die die Gestalten der Zerstörung fokussierende Geschichtserzählung bei Sebald aber als *Aufdeckungsarbeit*, welche sich der Aufarbeitung der Diskurse und Strukturen verschrieben hat, die zu den zahllosen Katastrophen der Menschheitsgeschichte, allen voran dem Holocaust, geführt haben und bis heute nachwirken, die somit hinter dem *Palimpsest*, als

das die diaphane Gegenwart gesehen wird, auch weiter lesbar sind.⁵ In *Austerlitz* vollzieht sich diese Aufdeckungsarbeit anhand der Architekturgeschichte, deren Zeugnisse bereits die Zeichen ihres späteren „Dasein[s] als Ruinen“ (Sebald 2011a: 32) tragen und so in ihrem Rückfall in den Bereich der Naturgeschichte bereits vorausbestimmt sind. In den *Ringen des Saturn* ist es neben der menschlichen Architektur vor allem die Naturgeschichte selbst, an der die Zeichen der *Zerstörung* und der *Melancholie* nachgewiesen werden, was bereits im Titel und im Epigramm zu den Ringen des Saturns als Bruchstücke eines zerstörten älteren Mondes anklingt.⁶ Wichtig erscheint dabei, dass Sebald die Melancholie als „eine Form des Widerstands“ versteht und somit die „Beschreibung des Unglücks“, der Zerstörung, immer auch die „Möglichkeit zu seiner Überwindung“ einschließt (Sebald 2012b: 12, vgl. auch Löffler 2012).

Beispielhaft für die bei Sebald den Diskurs der Architektur- wie Naturgeschichte prägende zivilisatorische Zerstörung ist zum einen etwa Austerlitzens Ausführung über die baugeschichtliche Veränderung des Areals der heutigen Liverpool Street Station: Einst Erholungs- und Freizeitgebiet, dann Ort eines Klosters, wird es die Heimat des bekannten Krankenspitals von Bedlam, so dass Austerlitz sich fragt, „ob das Leid und die Schmerzen, die sich dort über die Jahrhunderte angesammelt haben, je wirklich vergangen sind“ (Sebald 2011a: 191), und auf dessen einstigen benachbarten Gräberfeldern später die Elendsquartiere der Stadt entstehen, die im 19. Jahrhundert den neuen Bahnhofsbauten weichen müssen, bis Ende der 1980er Jahre gehörend zu den „finstersten und unheimlichsten Orte“ Londons (Sebald 2011a: 188), wo Austerlitz 1939 mit einem Kindertransport ankommt und wo er sich später „durch eine dumpfe Benommenheit hindurch [der] Zerstörung bewusst [wird], die das Verlassensein“ in ihm angerichtet hat (Sebald 2011a: 202). Als Sinnbild des *Rückfalls der Zivilisation*, der Architektur in den Bereich der Natur kann wiederum etwa die Beschreibung der einst bedeutsamen Ortschaft Dunwich an der englischen Ostküste gefasst werden, die über die Jahrhunderte nach und nach im Meer versank:

Das heutige Dunwich ist der letzte Überrest einer im Mittelalter zu den bedeutendsten Hafensplätzen Europas zählenden Stadt. Mehr als fünfzig Kirchen, Klöster und Spitäler hat es hier einmal gegeben, Werften und Befestigungsanlagen, eine Fischerei- und Handelsflotte mit achtzig Fahrzeugen und Dutzende von Windmühlen. All das ist untergegangen und liegt, über zwei, drei Quadratmeilen verstreut, unter Schwemmsand und Schotter draußen auf dem Boden des Meers. (Sebald 2011b: 187)

⁵ Long hat das an Foucault angelehnte Vorhaben Sebalds entsprechend als Genealogie der Moderne als einer *époque de longue durée* bezeichnet (vgl. Long 2007: 170).

⁶ Vgl. zum Melancholie-Diskurs bei Sebald weiterführend Löffler (2012).

Die Schönheit und Vollkommenheit der Natur erscheint vor allem in *Austerlitz* als Gegen- und Ruhepol inszeniert. Austerlitzens Schulfreund Gerald beispielsweise, bei dem jener öfter zu Besuch ist, wohnt „etwas außerhalb des Seestädtchens Barmouth in einem Landhaus [...], an dem schönsten Platz, [...] an der gesamten walisischen Küste“ (Sebald 2011a: 119). Das dortige Panorama ist atemberaubend und „grenzte wahrhaftig ans Überwirkliche“ (Sebald 2011a: 142):

Wie oft bin ich nicht am offenen Fenster gestanden, ohne einen Gedanken fassen zu können vor diesem niemals sich wiederholenden Schauspiel. [...] In einem perlgrauen Dunst lösten sämtliche Formen und Farben sich auf; es gab keine Kontraste, keine Abstufungen mehr, nur noch fließende, vom Licht durchpulste Übergänge, ein einziges Verschwimmen, aus dem nur die allerflüchtigsten Erscheinungen noch auftauchten, und seltsamerweise, [...] ist es gerade die Flüchtigkeit dieser Erscheinungen gewesen, die mir damals so etwas wie ein Gefühl für die Ewigkeit gab. (Sebald 2011a: 142f.)

Die düsteren Darstellungen der Errungenschaften der menschlichen Zivilisation sind als eine dem historiographischen Diskurs entgegengesetzte *postmoderne Dekonstruktion von teleologischer Geschichtsrepräsentation* zu lesen, die die kulturelle Fortschrittsgeschichte als „Verfallsprozeß präsentiert, an dessen Ende die Renaturalisierung der Zivilisation steht“ (Albes 2002: 280). Die Beschreibung der geschichtlichen Verfallsprozesse sowie die Struktur der Wanderung entlang der Ostküste Englands korreliert in den Ringen des Saturn zudem mit den philosophischen Ausführungen Thomas Brownes, mit denen eine fortwährende Auseinandersetzung stattfindet. Barbara Hui hat darauf hingewiesen, dass die Wanderung so geradezu als Fallstudie des pessimistischen, fortschrittskritischen Browne'schen Konzepts von Geschichte inszeniert wird (vgl. Hui 2010: 288):

[Es] hat auch für Thomas Browne nichts Bestand. Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung. Es verläuft nämlich die Geschichte jedes einzelnen, die jedes Gemeinwesens und die der ganzen Welt nicht auf einem stets weiter und schöner sich aufschwingenden Bogen, sondern auf einer Bahn, die, nachdem der Meridian erreicht ist, hinunterführt in die Dunkelheit. (Sebald 2011b: 35f.)

Auch die menschliche Katastrophe des Holocausts wird in den *Ringen des Saturn* mitunter besonders prägnant anhand der Parallelisierung mit zwei Exkursen evoziert, die die (negative) Einflussnahme der Zivilisation auf die Natur beschreiben. Im dritten Kapitel ist es die Erinnerung an einen Lehrfilm aus der Schulzeit der 30er Jahre und eine „Naturgeschichte der Nordsee“ aus dem 19. Jahrhundert, die den Erzähler zu einer genauen Darstellung der Heringe und ihrer Jagd durch die Fischer der englischen und deutschen Küste führen. Direkt an diese Schilderung schließt sich die Erinnerung an den Zeitungsartikel über den Tod des Majors George Wyndham Le Strange an, der während des Zweiten Weltkrieges an der Befreiung Bergen-Belsens beteiligt war, was durch die Einfügung eines Bildes mit zugedeckten Leichen in einem

Wald bekräftigt wird. Dadurch wird eine provokante semantische Parallele gezogen, denn das Bild verweist auf die zuvor eingefügte Abbildung zum Heringsfang mit tausenden von übereinanderliegenden toten Fischen in einer Lagerhalle zurück. Zudem stellt der naturgeschichtliche Exkurs auch sprachlich einen Bezug zu den im KZ Umgekommenen her, wenn von den brutalen Versuchen des Inspektors des Fischmarkts von Rouen als „äußerste Zuspitzung der Leidensgeschichte einer ständig von Katastrophen bedrohten Art“ (Sebald 2011b: 74) sowie davon die Rede ist, dass „die Güterwagen der Eisenbahn [...] den ruhelosen Wanderer des Meeres auf[nehmen], um ihn an die Stätten zu bringen, wo sich sein Schicksal erfüllen wird“ (Sebald 2011b: 71, vgl. Öhlschläger 2006: 185ff.).

Als ähnliche Kombination erweisen sich auch die Ausführungen des Erzählers zum *Seidenbau* im letzten Kapitel, die zudem in Verbindung mit dem Unterrichtsfilm zur Heringsfischerei gebracht werden; der Erzähler findet auf der Kreisbildstelle seines Herkunftsorts die Filme zur Fischerei wie zum deutschen Seidenbau als Teil einer Serie vor. Der Film zum Seidenbau erweist sich dabei als faschistische Wiederaufnahme eines Programms, das wiederum ins 19. Jahrhundert zurückreicht, zum „1826 vorgelegten *Lehrbuch des Seidenbaus für Deutschland*“ (Sebald 2011b: 342). Die Ausführungen zum Film enden mit der signifikanten Beschreibung der „Abtötung“ der Mengen an Raupen, die „über einem beständig am Sieden gehaltenen eingemauerten Waschkessel“ „[d]rei Stunden liegenbleiben“; so lange, „bis das ganze Tötungsgeschäft vollendet ist“ (Sebald 2011b: 348).

Die in ihren überraschenden Wendungen immer wieder neue und scheinbar endlose Fäden weiterspinnende Methode Sebalds, die in den *Ring* bereits im Bild der webenden Ashbury-Schwester reflektiert wurde, wird dabei im späteren Werk wie schon Sebalds Erzählweise *implizit metafikional* auch auf die Figur Austerlitzs übertragen, der dem Erzähler in seinem Haus in der Londoner Alderney Street offenbart, dass er die dort auf seinem Tisch geordnet aufliegenden selbstgemachten Photographien „ähnlich wie bei einer Partie Patience“ verwende und sie dieserart „übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung“ (Sebald 2011a: 175f.). Ebendiese „Familienähnlichkeiten“ sucht Austerlitz auch in seiner zu enormem Umfang ausgewachsenen baugeschichtlichen Studie zu entziffern und bloßzulegen, die

[...] bis heute einem ihm selber nicht recht verständlichen Antrieb gehorche, der irgendwie mit einer früh schon in ihm sich bemerkbar machenden Faszination mit der Idee eines Netzwerks, [...] verbunden sei. (Sebald 2011a: 52f.)

Die dieser netzwerkkonstitutiven Kombinationsweise bei allen eventuellen *Familienähnlichkeiten* eigene *Zufälligkeit* spiegelt sich zudem auch in der Beziehung der beiden zentralen Figuren in *Austerlitz*. Die aufreizend zufälligen Aufeinandertreffen der beiden Protagonisten, mit denen Sebald

ironisch eine Funktion der Trivilliteratur einmontiert, ziehen sich durch die ganze Erzählung (vgl. auch Veraguth 2012: 36).

4. EIN HISTORIOGRAPHISCHER GEGENENTWURF

Sebalds Vernetzungsstrategie nach irrationalen Impulsen, „eine Art Metaphysik der Geschichte“, ist einerseits als Versuch zu lesen, die Historiographie kritisch zu reflektieren, und andererseits dem historiographischen Diskurs einen alternativen Text gegenüberzustellen, der die Geschichtsdarstellung und -erfahrung auf anderen Wegen sucht. Diesem *historiographischen Gegenentwurf* geht es nicht um die ohnehin unmögliche mimetische Repräsentation des Vergangenen, sondern um die subjektive Erfahrung von Geschichte im Vorbewusstsein, und sodann durch die Mitteilung und Erzählung dieser Erfahrung im Bewusstsein des Individuums, folglich des Erzählers, Austerlitzens (vgl. Fuchs 2004: 55ff.). Es geht um die speziellen Momente, in denen so etwas wie geschichtliche Erkenntnis aufzublitzen scheint wie „ein Schatten der Wirklichkeit“, so die Worte Austerlitzens, der das Vorhaben der Wahrheitsfindung entsprechend der Bedeutung der Photographie im Werk mit der Entwicklung von Photographien in der Dunkelkammer vergleicht:

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 die Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt. (Sebald 2011a: 117)

Dieses Auftauchen als Möglichkeit einer geschichtlichen Erfahrung ist folglich zutiefst schwierig und selten zu fassen, doch das „wilde Denken“ versucht in der Assoziierung und der fortwährenden Konstruktion und Destruktion den Ähnlichkeiten und Verbindungen, den „Verwehungen“, den „irgendwann koinzidieren[den] und wieder auseinanderlaufen[den]“ (Sebald 2012a: 187) Phänomenen und Verläufen der Geschichte aufzuspüren, und diese Augenblicke der bewussten Erfahrung herzustellen. Zugleich erklärt sich hier die Verbindung zu den für Sebald zentralen Themen der Zeit und der Erinnerung. Es ist nicht die messbare, objektivierte Zeit, die zum Thema wird, sondern vielmehr die subjektive Zeiterfahrung im Sinne der *temps durée* Bergsons (vgl. Bergson 1994). Zudem wird die kennzeichnende Verbindung von Erinnerungen mit den anderen Intertexten im Werk Sebalds verständlich durch dasselbe Grundvorhaben: für das individuelle Bewusstsein sind Erinnerungen wie historische Bezugnahmen ontologisch gleichgestellt, allein beide ermöglichen bei der nötigen Aufmerksamkeit die Begegnung mit den „Schatten der Wirklichkeit“, sei es bezogen auf die eigene oder die kollektive Geschichte. Diese vorbereiteten Momente können durch das Narrativ sinngemäß und bewusst erfahrbar, verlebendigt, werden. Die Figuren Sebalds

unternehmen also eine *Art zweite Suche nach der verlorenen Zeit* (im Falle von Austerlitz natürlich auch bezüglich der eigenen Vergangenheit), in welcher der Wunsch nach einer erhöhten Präsenz des Historischen immer wieder erkennbar wird, selbst wenn die Geschichte bei Sebald immer durch die Zäsur des Holocausts gekennzeichnet ist, auf den das Davor unaufhaltsam hintrieb und in der das Danach kaum bis gar keine Rolle mehr spielt, es sei denn als noch andauernde Zeichen der Strukturen der Katastrophe, den „Schmerzensspuren“ der Geschichte (Sebald 2011a: 24).

Sebald hat seinen alternativen historiographischen Diskurs, den er selbst auch als „Metaphorisierung“ bezeichnet hat, aus dem Bewusstsein der Unzulänglichkeit des normativen, akademischen historiographischen Diskurses heraus entwickelt. Wenngleich seine ausschließliche Zuschreibung von tropologischen Merkmalen an die Fiktion allein auf der Grundlage der Arbeit der Narrativists, der theoretischen postmodernen Historiographie, gerade entschieden zurückgewiesen werden muss, ist seine Feststellung einer erhöhten Zugänglichkeit des Historischen durch die Mittel der Fiktion auch bezüglich seines Werks nur zu bestätigen:

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. (Sebald 2012a: 85)

Die Unzulänglichkeit der traditionellen Historiographie wird in *Austerlitz* und den *Ringern des Saturn* nicht nur implizit metafictional reflektiert, sondern auch explizit verhandelt. Im Fokus dieses Bezuges stehen durchgehend die „großen“ entscheidenden Schlachten der „Weltgeschichte“ und ihre Wiedergabe in Malerei und Erzählung. Indem Sebald bei seiner Kritik gerade diese bekannten, hundertfach medial repräsentierten Ereignisse in den Blick nimmt, macht er seine Ablehnung umso wirkungsvoller und stellt sie in den Schatten seines eigenen Versuchs, Geschichte zur Erfahrung zu bringen. In den *Ringern* ist es der Erzähler selbst, der die Rotunde mit dem Riesenrundgemälde auf der historischen Gedenkstätte von Waterloo betritt und dort das dreidimensionale Panorama betrachtet, das ihm zum Inbegriff einer vermeintlich objektiven, mimetischen Geschichtsdarstellung wird:

Das also, denkt man, indem man langsam im Kreis geht, ist die Kunst der Repräsentation der Geschichte. Sie beruht auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war. (Sebald 2011b: 151f.)

Es ist der Gedanke der einstigen Existenz der Vergangenheit, die aber bereits damals immer nur perspektivisch wahrgenommen werden konnte, und die auch zum gegenwärtigen Zeitpunkt stets nurmehr dieserart nacherzählt werden kann (alles andere wäre eine „Fälschung der Perspektive“), die zudem trotzdem keine geschichtliche Erkenntnis zu vermitteln vermag. Auch die

Darstellung der Schlacht von Sole Bay von 1672 zieht in den *Ringen* die Kritik des Erzählers auf sich. Wiederum ist es die distanzierte, aber angeblich alles wiedergebende Position der Maler, die versagt, da sie weder einen „wahren Eindruck“ der einstigen Geschehnisse zu vermitteln vermag noch die dabei „erlittene Pein“ nachträglich erfahrbar machen kann (vgl. Schedel 2004: 166f.):

Selbst gefeierte Seeschlachtenmaler wie Storck, van der Velde oder de Louthenbourg, von denen ich einige der *Battle of Sole Bay* gewidmete Erzeugnisse im Marinemuseum von Greenwich genauer studiert habe, vermögen, trotz einer durchaus erkennbaren realistischen Absicht, keinen wahren Eindruck davon zu vermitteln, wie es auf einem der mit Gerät und Mannschaften bis zum äußersten überladenen Schiffe zugegangen sein muß, [...] Es kann zu jener Zeit auf der Welt nur wenig Städte gegeben haben mit soviel Seelen, als ausgelöscht wurden in einer solchen Schlacht. Die erlittene Pein, das gesamte Werk der Zerstörung übersteigt um ein Vielfaches unser Vorstellungsvermögen. (Sebald 2011b: 95f.)

Als Reaktion auf die distanzierte Warte solcher historischer Darstellungen gehen die beiden Werke Sebalds daher den umgekehrten Weg und suchen die Vermittlung des Vergangenen mitsamt seiner aktualisierten Erfahrung nicht über das „Große“ und Unbeteiligte, sondern über das Persönliche, Zufällige, Eklektizistische, Periphere, also die Montage „kleiner“ Geschichten, *petits récits*, und schaffen mit diesen Mitteln eine *neue Erzählung der Geschichte*, die ihre Verfahren radikal offenlegt und ausstellt. Die explizite Kritik am historiographischen Diskurs in *Austerlitz* kommt bezeichnenderweise in den Ausführungen von Austerlitzens Geschichtslehrer Andre Hilary zur Sprache, der selbst von der „Wahrheit irgendwoanders“, außerhalb des traditionellen historiographischen Diskurses und dessen Korrespondenzanspruch, den historischen „Großtaten“ (Sebald 2011a: 105) spricht, und sich somit der Problematik der eigenen Redeweise bewusst scheint.

Sebalds Erzählweise bedient sich der Mittel des postmodernen Erzählens, die aber aufgrund der von ihnen erzielten Effekte auch einen der Hauptangriffspunkte des Sebaldschen Schreibens für die deutschsprachige Kritik gebildet haben. Einen Eindruck dieses allgemeinen Effekts vermittelt in konzentriertem Maße beispielsweise die Schlusspassage in den *Ringen des Saturn*:

Heute, da ich meine Aufzeichnungen zum Abschluß bringe, schreibt man den 13. April 1995. Es ist Gründonnerstag, der Tag der Fußwaschung und das Namensfest der Heiligen Agathon, Carpus, Papyrus und Hermengild. Auf den Tag genau vor dreihundertsiebenundneunzig Jahren wurde von Heinrich IV. das Edikt von Nantes erlassen; wurde in Dublin, vor zweihundertdreiundfünfzig Jahren, das Messias-Oratorium Händels uraufgeführt; Warren Hastings, vor zweihundertdreiundzwanzig Jahren zum Gouverneur von Bengalen ernannt; in Preußen, vor einhundertdreizehn Jahren, die antisemitische Liga gegründet und ereignete sich, vor vierundsiebzig Jahren, das Massaker von Amritsar, als der General Dyer zur Statuierung eines Exempels das Feuer eröffnen ließ auf eine fünfzehntausendköpfige aufständische Menge, die zusammengelaufen war auf dem unter dem Namen Jallianwala Bagh bekannten Platz.

Nicht wenige der damaligen Opfer mögen beschäftigt gewesen sein in dem damals in der Gegend von Amritsar wie in Indien überhaupt auf den einfachsten Grundlagen sich entwickelnden Seidenbau. Vor nunmehr fünfzig Jahren auf den Tag wurde in den englischen Zeitungen gemeldet, daß die Stadt Celle gefallen sei und daß die deutschen Truppen vor der unaufhaltsam vordringenden Roten Armee das Donautal hinauf sich im vollsten Rückzug befänden. Ja, und zuletzt, wie wir am Morgen früh noch nicht wußten, ist Gründonnerstag, der 13. April 1995 auch der Tag, an dem Claras Vater, kurz nach seiner Einlieferung in das Coburger Spital, aus dem Leben geholt wurde. Indem ich jetzt, wo ich dies niederschreibe, nochmal unserer beinahe nur aus Kalamitäten bestehende Geschichte überdenke, kommt es mir in den Sinn, daß einst für die Damen der gehobenen Stände das Tragen schwerer Roben aus schwarzem Seidentaft oder schwarzer Crepe de Chine als der einzige angemessene Ausdruck der tiefsten Trauer gegolten haben. So soll beispielsweise [...]. (Sebald 2011b: 349f.)

Durch die erzählerische Imagination und Assoziation *auf gleicher Ebene* vom Biographischen zur Gesellschafts-, Kultur-, Welt- und Lokalgeschichte zurück zum Biographischen und von dort wieder zum historischen Detail: Was hier auf engstem Raum geradezu exemplarisch zum Ausdruck kommt, bestimmt die Werke Sebalds auch im Großen. Durch die Netzwerkstrukturen, die die unterschiedlichsten fiktiven, historischen und biographischen Aspekte miteinander verbinden, wird auch eine Art Gleichstellung der verschiedenen Geschichten und Thematiken erzielt, deren eine der Holocaust ist, dessen Spuren in *Austerlitz* und den *Ringern des Saturn* auch dort zu entziffern sind, wo er nicht explizit verhandelt wird. Mit dieser formalen Gleichstellung hat sich die deutschsprachige Kritik erst sehr schwer getan.

Ein weiterer Effekt, den Sebalds Erzählvorgang (bewusst) produziert, ist die sich ergebende Ununterscheidbarkeit von Realitätsbezug und Fiktion und damit eine ebenfalls repräsentativ postmoderne *ontologische Unsicherheit*. Auch sie wurde aufgrund des Holocaust-Bezugs, vor allem in *Austerlitz* und den *Ausgewanderten*, zum Stein des Anstoßes.⁷ Es gibt wenige Interviews mit Sebald, in denen die Frage nach der Authentizität und den Grenzen des Erlaubten nicht auftaucht, wobei dieser nicht müde wird zu betonen, dass gerade die Unsicherheit über die Trennlinie zwischen Fiktion und Realität das „Geheimnis der Fiktion“ ausmache:

Das [Ineinander von Fiktion, Zitat, fingiertem Zitat, Anm. RH] halte ich aber für sehr produktiv. Ich werde auch oft gefragt, ob die Lebensläufe, die ich erzähle, authentisch sind oder nicht. Das ist ja das Geheimnis der Fiktion, daß man nie genau weiß, wo die Trennungslinie verläuft. (Sebald 2012a: 181)

⁷ Diese Spezifik der deutschen Kritik ist im Ausland bezeichnenderweise auf Unverständnis gestoßen; Jean-Pierre Rondas etwa hat eine Frage an Sebald im belgischen Radio folgend eingeleitet: „Merkwürdigerweise sind einige (vor allem deutsche) Kritiker der Meinung, daß so eine eminent literarische Methode wie die hier beschriebene nicht länger literarisch ist, sobald es sich um die Erinnerung an den Holocaust handelt.“ (Sebald 2012a: 215).

Die experimentelle, Diverses verwebende sowie Faktisches fikionalisierende, ästhetisierende Vorgangsweise ist auch der Erinnerungs- und Trauerarbeit keineswegs abträglich, vielmehr ist die „Fikionalisierung [...] Teil der Memoria“, die Sebald „im Interesse eines kollektiven und kulturellen Gedächtnisses“ narrativ stiftet (Meyer 2012: 80f.). Während die englischsprachige Literatur(-kritik) die Verbindung formal experimentelleren Schreibens mit der Thematik des Holocausts gerade durch Werke im Bereich des postmodernen historischen Romans kennen- und schätzen gelernt hat – zu nennen wären hier etwa D.H. Thomas' *The White Hotel* oder auch Timothy Findleys *Famous Last Words* – und allgemein mit metareflexiven Charakteristika besser vertraut ist, wurden Sebalds Arbeiten im deutschsprachigen Raum von der Kritik vielfach als zu anmaßend empfunden oder mit der Bezeichnung der Oberflächlichkeit versehen. Dass sie im Gegenteil in ihrem speziellen, im Bereich der postmodernen historiographischen Konzepte einzuordnenden Zugang zur Vergangenheit, zur Memoria und zum geschichtlichen Verstehen sowohl neuartig wie beispielhaft tiefgründig sind, wurde dabei hierzulande erst lange erst übersehen oder ignoriert.

Die postmoderne Lust am Spiel, dem Spiel mit der Authentizität, den Grenzen des Fiktiven, dem historisch Nahen und Entlegenen, dem Zentrum und der Peripherie, dem Ernsthaften und Komischen, der Vielfalt der Stimmen und Diskurse, der Bilder und Verweise, der Montage und der Erzählfkraft verbindet sich bei Sebald mit der Ernsthaftigkeit eines alternativen historiographischen Vorhabens, in dessen Zuge auch die traditionelle Geschichtsschreibung selbst metafictional reflektiert und sodann verabschiedet wird. Was zugunsten dessen zurücktritt, sind fiktionale Aspekte wie Plot und Figurencharakterisierung: Während die erzählerische geschichtliche Assoziationskraft die kausale Abfolge eines Plots größtenteils ersetzt, vollzieht sich die Charakterisierung dementsprechend als Diskursivierung des Subjekts über die enzyklopädischen Erzählkomplexe und das Archiv, im Falle Austerlitz vor allem die Baugeschichte (vgl. Long 2007: 149ff.). Erzeugt wird dadurch, in *Austerlitz* noch intensiviert durch die nahezu durchgängige indirekte Wiedergabe der Reden, der Eindruck einer scheinbar körperlosen, unvermittelten Stimme, die in dieser Art in der internationalen literarischen Landschaft einzigartig ist (vgl. O'Connell 2011). Diese Stimme hält die Pluralität der Intertexte und Einzelgeschichten zusammen, kann aber trotz erlesener Auswahl deren Bedeutungskonstitution nicht fixieren.

5. „DIE SCHATTEN DER WIRKLICHKEIT“: PHOTOGRAPHIEN UND GEGENSTÄNDE

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 die Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie

festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt. (Sebald 2011a: 117)

Auffallend an den Prosawerken Sebalds ist, dass sie stets mit Photographien versehen sind, wobei die Quantität mit fortgeschrittener Schaffensphase steigt, so dass Sebalds hier betrachtetes letztes Werk *Austerlitz* die meisten dieser stets schwarz-weiß gehaltenen, oft vage bleibenden Bilder enthält. Auf konzeptueller Ebene haben sie die Funktion von Relikten, durch die noch „ein Schatten der Wirklichkeit“ zu erhaschen ist, ein Funken geschichtlicher Erfahrung, der jedoch immer von der *Verdunkelung* bedroht ist, vom Vorbeistreichenlassen des geeigneten Augenblicks *epiphanischen Charakters*. In diesem Sinne stehen sie den Erinnerungen nahe, „die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln“ (Sebald 2011a: 117). Als Austerlitz etwa das Album mit alten Bildern aus Elias' überflutetem Geburtsdorf Llanwddyn ansieht, werden ihm die sichtbaren Personen so vertraut, „als lebte [er] bei ihnen auf dem Grund des Sees“ (Sebald 2011a: 181f.). Vera, Austerlitzens Kindermädchen, spricht ihrerseits

[...] von dem Unergründlichen, das solchen aus der Vergessenheit aufgetauchten Photographien zu eigen sei. Man habe den Eindruck, sagte sie, es rühre sich etwas an ihnen, [...] als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns, daran, wie wir, die Überlebenden, und diejenigen, die nicht mehr unter uns weilen, vordem gewesen sind. (Sebald 2011a: 266)

Die Photographien und Bilder funktionieren als Verweise auf das „Vergangensein der Vergangenheit“ (Sontag 2007: 72), als Spuren einer vorangegangenen Existenz von Personen, Dingen und Geschehnissen. Als Spuren sind sie aber dem Verschwinden ausgesetzt. Nicht die Stabilität und Beständigkeit der Photographie wird von Sebald akzentuiert, sondern ihre Vergänglichkeit und Flüchtigkeit. Sie korrelieren mit der bei Sebald stets bedrohten, vor dem endgültigen Vergessen zu rettenden persönlichen Erinnerung (vgl. Duttlinger 2004: 158). So spricht Austerlitz denn auch von der „Denk- und Erinnerungsarbeit“ (Sebald 2011a: 176), die mit der Anordnung seiner Photographien wie bei einer „Partie Patience“ einhergeht und in der bereits ein metareflexiver Verweis auf das das Werk bestimmende Muster des „wilden Denkens“, der Bricolage, ausgemacht wurde. Wie die verschiedenen Intertexte stellen auch die von Sebald teils ausgewählten, teils aufgefundenen und selbsterzeugten Bilder in ihrer zufällig-assoziativen Anordnung einen neuen Zusammenhang her. Sebald hat in seinen Gesprächen immer wieder vom Appellcharakter der Photographien gesprochen: „Jedes Bild fragt, spricht, fordert auf“ (Sebald 2012a: 167). Die Bilder sind sowohl Ausgangspunkt des Erzählens wie Erzählinhalt selbst in der Funktion als Substitution des Narrativs.

Auf konzeptueller Ebene versinnbildlichen die Photographien somit die Radikalisierung des Geschichtsverständnisses bei Sebald: Es ist immer nur in der subjektiven Konstruktion möglich und ergibt sich durch die semiotische

Gesamtkombinatorik des sprachlichen Text- und Erzählganzen sowie dem visuellen Teil des Bildganzen, wobei mit den Photographien und Bildern auch ein Gefühl für das Vergangene einhergeht, dem etwa das enzyklopädische Wissen, das *Archiv*, nicht beikommen kann. In *Austerlitz* wird dies in Austerlitzens Suche nach seiner Vergangenheit selbst zum Ausdruck gebracht. Nicht sein enormes, enzyklopädisches baugeschichtliches Wissen ermöglicht ihm eine Empfindung für das Gewesene und für seine eigene Vergangenheit, sondern erst das Aufspüren von Bildern, Orten und Dingen, die ihm auch seine unterbliebenen und verdrängten Erinnerungen und Erfahrungen ersetzen müssen.⁸ Erst die zusätzliche Verlebendigung des Aufgefundenen und Erinnernten durch deren Erzählung ermöglicht, als erst irrationaler, dann rationalisierter Teil des Zugangs zur Vergangenheit, der den bereits rationalen, diskursiven, textuellen Teil parallelisiert, eine Erkenntnis und Sinnggebung derselben.

Auf formaler Ebene betrachtet erzeugen die Photographien eine ontologische Unsicherheit bis hin zum *ontological vertigo* und dienen folglich einer Leserverwirrung, die auch auf eine Detektivarbeit hin ausgelegt ist. Der intendierte Effekt ergibt sich aus dem Zusammenspiel zwischen dem Einsatz der abgebildeten Photographien und Dokumente als Realitätseffekte und dem metafikionalen Aufbrechen der realistischen Illusion – aber auch der Bestätigung der vor-fiktionalen Existenz der Bilder im entsprechenden außerfiktionalen Kontext. Sebald hat auf dieses bewusste Verwirrungs- und Verunsicherungsspiel mehrfach selbst hingewiesen:

Also, viele dieser Dokumente sind tatsächlich Dokumente [...], fiktive Geschichten über diese grauenhafte Geschichte zu erzählen wäre mir sehr fern gelegen. Andererseits gibt es sicher die eine oder andere Fotografie, das eine oder andere Dokument, was in anderer Absicht hineingegeben wird, wo also wirklich ... das ist Fälschungsmotiv [sic], das heißt: auch die Verunsicherung des Lesers, um die es dabei geht. Der soll sich ja überlegen: Was ist wahr an diesen Geschichten, nicht? (Sebald 2012a: 99)

Hutcheon hat betont, dass die oft zu beobachtende Hinwendung zu Photographien und photographischen Vorlagen für die historiographische Metafiktion allgemein signifikant sei, da die kritische Auseinandersetzung mit der photographischen Repräsentation auch in engem Zusammenhang mit der Verhandlung der Macht und der Grenzen der narrativen Repräsentation stehe, wie es hier auch bei Sebald der Fall ist (vgl. Hutcheon 2002: 44f.). Sebalds postmoderne ontologische Verunsicherungstaktik steht damit ebenfalls im

⁸ Die Photographien funktionieren auch als Substitute der nie gemachten oder verdrängten traumatischen Erfahrungen Austerlitzens und unterstützen als Ersatzerfahrungen somit dessen Auseinandersetzung mit der eigenen traumatischen Vergangenheit auf eine Weise, die sich ohne jene nicht vollziehen könnte; vgl. zum Zusammenhang zwischen Photographie und Trauma besonders Duttlinger 2004. Zum Zusammenhang zwischen Photographie und Erinnerung generell v.a. Horstkotte 2009.

Dienst des historiographischen Vorhabens, der Anstiftung der Lesenden zur historiographischen Denk- und Detektivarbeit. In *Austerlitz* stellt sich neben die exemplarische fiktionale Konstruktion des Erzählers, der wie in anderen Werken Sebalds mit Merkmalen der Biographie, beziehungsweise der visuellen photographischen Erscheinung desselben ausgestattet wird, als zusätzliche ontologische Verwirrung noch die Tatsache, dass Austerlitz selbst als Photograph eingeführt und durch die Erzählung als Urheber vieler Photographien positioniert wird, die in der Erzählung (auch lange nach ihrer Exegese) auftauchen. Oft scheint diese Bilder ein Gefühl von Intimität zu begleiten, das auch die persönlichen verbalen Äußerungen der Figuren bei Weitem übertrifft und ihr Genügen in Frage stellt. Doch während die Bilder in beiden Werken in ihrer Vergänglichkeit und Flüchtigkeit akzentuiert werden, wird die Schrift in ihrem „rätselhafte[n] Überdauern“ pointiert (vgl. Sontag 2007: 72):

Jedesmal, wenn ich eine dieser Aufzeichnungen entziffere, wundere ich mich darüber, daß eine in der Luft oder im Wasser längst erloschene Spur hier auf dem Papier nach wie vor sichtbar sein kann. Als ich an jenem Morgen, nachdenkend über das rätselhafte Überdauern der Schrift, vorsichtig den Deckel des Logbuchs schloß, fiel mir, etwas abseits auf dem Tisch, ein dicker, zerfledderter Foliant in die Augen, [...] (Sebald 2011b: 116)

Für die Gegenstände selbst gilt dabei dasselbe wie für die Bilder: Auch sie dienen als eine Art *aide-memoire* und sind mit Geschichte versehen, die es zu dechiffrieren und erzählen gilt, um die Welt von ihrer eigenen stetigen *Ausleerung* bestmöglich zu bewahren und einen Einblick in die Vergangenheit zu ermöglichen:

Selbst jetzt, wo ich mich mühe, mich zu erinnern [...] löst sich das Dunkel nicht auf, sondern verdichtet sich bei dem Gedanken, wie wenig wir festhalten können, was alles und wieviel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden [...] (Sebald 2011a: 38f.)

Sebalds Poetik der „Buchstaben und Zeichen aus dem Setzkasten der vergessenen Dinge“ (Sebald 2011a: 222), die die irrationale Besonderheit dieses historiographischen Zugangs markiert, und damit auch das immer nur individuell herzustellende Verständnis von Geschichte herausstellt und radikalisiert, birgt jedoch sicherlich auch die Gefahr der Wahrnehmung der Vergangenheit als melancholischem Stilleben in sich, für welche Sebald vor allem von der deutschen Kritik bezichtigt wurde.⁹ Doch es sind gerade die

⁹ Repräsentativ dafür beispielsweise die Rezension in der *Zeit* von Iris Radisch, die unter dem Zwischentitel „Der Holocaust und die Hirschhornknöpfe“ in *Austerlitz* „schieren Aberglauben“ und „schwarzen Kitsch“ ausmacht (2001).

„Form und Verschlossenheit der Dinge“ (Sebald 2011a: 116), die Austerlitz interessieren und denen auch das Interesse des Sebaldschen Vorhabens gewidmet ist, dessen diskursive Seite der transtextuellen Vernetzung und intellektuellen historischen Sinngebung erst durch die irrationale und wiederum je subjektive Komponente der einfühlsamen Entschlüsselung, Narration und damit Sinngebung der aufgefundenen und aufgesuchten Gegenstände und Bilder der *vergessenen*, doch *nicht unwiederbringlich verlorenen Zeit* komplettiert wird.

Die unterschiedlichen Versatzstücke in diesen beiden Werken, sei es die an die Methode Foucaults angelehnte *Archäologie* der historischen, zur Katastrophe führenden Spuren in Bau- und Naturgeschichte, das detektivische Aufsuchen von Relikten der Vergangenheit, die Evokation scheinbar symbolistischer *correspondances* oder die Aktivierung der modernistischen *mémoire involontaire* erklären die unterschiedlichen Ansätze und Einordnungen in der Forschung. Der hier explizierte Ansatz sieht die diversen, zuweilen heterogenen Aspekte der Werke als Ausdruck einer ihm inhärenten postmodernen Poetik, die sich gerade durch die eklektizistische Ordnung konstituiert. Zusammen mit der Hybridität der Genres und der Diskurse, den metafikcionalen Elementen, dem Pastiche des Erzähltons des 19. Jahrhunderts und vor allem dem geschichtsreflexiven, alternativen Historiographiediskurs, der mittels einer intermedialen, assoziativen, stark narrativen Netzwerkästhetik operiert, lassen sich diese beiden Texte im Sinne des Konzeptes der historiographischen Metafiktion verstehen.

Als besonders charakteristisch und außergewöhnlich an der Sebaldschen Form, die in dieser Ausgestaltung in der englischsprachigen Literatur nicht zu finden ist, kann dabei neben ihrem starken Einbezug photographischer Dokumente auch ihr doppelter, einerseits diskursiv-textueller, andererseits als irrational, gefühlsbetont gestalteter Zugang auf Vergangenheit ausgemacht werden. Der *Doppelung* dieses Zugangs entspricht auch die bewusst evozierte ontologische Unsicherheit, das Changieren zwischen Fakt und Fiktion, Präsenz und *Pastness* des Vergangenen in der Photographie, zwischen Überdauern und Ungenügen der Schrift. Von der etwaigen Empfindung eines solchen Ungenügens spricht auch die folgende letzte Passage im Licht der *Zentralität der Erinnerung* noch einmal, die der Erzähler in den *Ringen des Saturn* den französischen Vicomte notieren lässt. Sie endet mit dem Objekt der Suche bei Sebald, des Autors, der Charaktere, der LeserInnen – der „Spur einer Vergangenheit“:

Wahr ist allerdings auch, daß ich mich meiner Erinnerungen, die so oft und so unversehens mich überwältigen, anders nicht als durch das Schreiben zu erwehren vermag. Blieben sie verschlossen in meinem Gedächtnis, sie würden schwerer und schwerer wiegen im Laufe der Zeit, so daß ich wohl zuletzt zusammenbrechen müßte unter ihrer ständig zunehmenden Last. Monate- und jahrelang liegen die Erinnerungen schlafend in unserem Inneren und wuchern im stillen fort und fort, bis sie von

irgendeiner Geringfügigkeit heraufgerufen werden und auf seltsame Weise uns blind machen fürs Leben. Wie oft habe ich darum meine Erinnerungen und die Übertragung der Erinnerung in die Schrift als ein erniedrigendes, im Grunde verdammenswertes Geschäft empfunden! Und doch, was wären wir ohne Erinnerungen? Wir wären nicht imstande, die einfachsten Gedanken zu ordnen, das gefühlvollste Herz verlöre die Fähigkeit, einem anderen sich zuzuneigen, unser Dasein bestünde nur aus einer endlosen Abfolge sinnloser Augenblicke, und es gäbe nicht die Spur einer Vergangenheit mehr. (Sebald 2011b: 302f.)

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- SEBALD, W.G. (2011a⁵), *Austerlitz*, Frankfurt am Main, Fischer.
- SEBALD, W.G. (2011b¹¹), *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt am Main, Fischer.
- SEBALD, W.G. (2012a³), „Auf ungeheuer dünnem Eis“, *Gespräche 1971 bis 2001*, Frankfurt am Main, Fischer.
- SEBALD, W.G. (2012b⁶), *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt am Main, Fischer.

Sekundärliteratur

- ALBES, C. (2002), „Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W. G. Sebalds ‚englischer Wallfahrt‘ *Die Ringe des Saturn*“, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 46, 279-305.
- BABLER, M. (1995), „Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur“, in Baßler, M. (Hrsg.), *New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main, Fischer, 7-28.
- BERGSON, H. (1994), *Zeit und Freiheit*, Hamburg, EVA.
- DUTTLINGER, C. (2004), „Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*“, in Long, J.J. und Whitehead, A. (Hrsg.), *W.G. Sebald – A Critical Companion*, Edinburgh, EUP, 155-171.
- FLUDERNIK, M. (1996), *Towards a 'Natural' Narratology*, London, Routledge.
- FLUDERNIK, M. (2010), „Experience, Experientiality, and Historical Narrative. A View from Narratology“, in Breyer, T. und Creutz, D. (Hrsg.), *Erfahrung und Geschichte. Historische Sinnbildung im Pränarrativen*, Narratologia, Contributions to Narrative Theory, Berlin, de Gruyter, 40-72.
- FÖRSTER, N. (1999), *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft.
- FUCHS, A. (2004), „Die Schmerzesspuren der Geschichte“, *Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau.
- GOERTZ, H.-J. (2001), *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*, Stuttgart, Reclam.
- HAUENSTEIN, R. (2013), *Historische Meta-Fiktionen. Postmoderne Formen des historischen Romans: Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Dissertation Univ. Wien.
- HORSTKOTTE, S. (2009), *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau.
- HUI, B. (2010), „Mapping Historical Networks in *Die Ringe des Saturn*“, in Zisselsberger, M. (Hrsg.), *The undiscover'd Country: W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, Rochester, NY, Camden House, 277-298.

- HUTCHEON, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge.
- HUTCHEON, L. (1989), „Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History“, in O'Donnell, P. und Davis, R.C. (Hrsg.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, John Hopkins UP, 3-32.
- HUTCHEON, L. (2002): *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge.
- JAMESON, F. (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC, Duke UP.
- KOPP-MARX, M. (2005), *Zwischen Petrarca und Madonna: der Roman der Postmoderne*, München, Beck.
- LACHMANN, R. (1990), *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1994⁹), *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- LÖFFLER, S. (2012²), „Melancholie ist eine Form des Widerstands. Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift“, *TEXT+KRITIK*, 158, 103-111.
- LONG, J.J. (2007), *W.G. Sebald – Image, Archive, Modernity*, Edinburgh, EUP.
- MEYER, S. (2012²), „Fragmente zu Mementos. Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald“, *TEXT+KRITIK*, 158, 75-81.
- MINK, L.O. (1978), „Narrative Form as a Cognitive Instrument“, in Canary, R.H. Und Kozicki, H. (Hrsg.), *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 129-149.
- MINK, L.O. (1987), „History and Fiction as Modes of Comprehension“, in Mink, L.O. et. al. (Hrsg.), *Historical Understanding*, Ithaca, NY, Cornell UP, 42-60.
- MONTROSE, L. (1989), „Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture“, in Veaser, H.A. (Hrsg.), *The New Historicism*, London, Routledge, 15-36.
- MUNSLow, A. (2006²), *Deconstructing History*, London, New York, Routledge.
- NÜNNING, A. (1995), *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 2 Bde, Trier, WVT.
- NÜNNING, A. (2004), „Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluß“, in Maler, A. et. al. (Hrsg.), *Europäische Romane der Postmoderne*, Frankfurt am Main, Lang, 9-35.
- O'CONNELL, M. (2011), „Why You Should Read W.G. Sebald“, *The New Yorker*, [Abgerufen am: 14.12.2011]. Unter: <<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2011/12/why-you-should-read-w-g-sebald.html>>.
- ÖHLSCHLÄGER, C. (2006), *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i. Br., Rombach.
- RADISCH, I. (2001), „Der Waschbär der falschen Welt“, *Die Zeit*, 15.
- SCHEDL, S. (2004), *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist? Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- SEITZ, S. (2011), *Geschichte als bricolage – W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen, V&R Unipress.
- SONTAG, S. (2007), „Ein trauernder Geist“, in Sontag, S., *Worauf es ankommt. Essays*, Frankfurt am Main, Fischer, 63-72.
- VERAGUTH, H. (2012²), „W.G. Sebald und die alte Schule. ‚Schwindel. Gefühle‘, ‚Die Ausgewanderten‘, ‚Die Ringe des Saturn und ‚Austerlitz‘: Literarische

Erinnerungskunst in vier Büchern, die so tun, als ob sie wahr seien“, *TEXT+KRITIK*, 158, 30-42.

WHITE, H. V. (1986), *Auch Klio dichtet. Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart, Klett-Cotta.

WHITE, H. V. (1990), *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main, Fischer.

WHITE, H. V. (1991), *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main, Fischer.

WHITE, H. V. (2000), „Historische Modellierung (*emplotment*) und das Problem der Wahrheit“, in Kiesow, R.M. und Simon, D. (Hrsg.), *Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Zum Grundlagenstreit in der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 142-167.

WOLF, W. (2007), „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“, in Hauthal, J. et al. (Hrsg.), *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, Berlin, de Gruyter, 25-64.