

Claudia Regina Peterlini

**LITERATUR ALS *BRICOLAGE*:
DAS MYTHOPOETISCHE VERFAHREN W. G. SEBALDS**

Florianópolis

2018



Claudia Regina Peterlini

**LITERATUR ALS *BRICOLAGE*:
DAS MYTHOPOETISCHE VERFAHREN W. G. SEBALDS**

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Letras-Alemão do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Língua Alemã.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa

Florianópolis

2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Peterlini, Claudia Regina
Literatur als Bricolage : das mythopoetische Verfahren
W. G. Sebalds / Claudia Regina Peterlini ; orientadora,
Maria Aparecida Barbosa , 2018.
26 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Alemão,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Letras Alemão. 2. W. G. Sebald. 3. Bricolage. 4.
Austerlitz. 5. Literatura Contemporânea em Língua Alemã. I.
, Maria Aparecida Barbosa. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Graduação em Letras Alemão. III. Título.

Claudia Regina Peterlini

**LITERATUR ALS *BRICOLAGE*:
DAS MYTHOPOETISCHE VERFAHREN W. G. SEBALDS**

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “Bacharel em Língua Alemã” e aprovado em sua forma final pelo Programa de Graduação em Letras-Alemão.

Florianópolis, 28 de novembro de 2018.

Prof. Dr. Werner Ludger Heidermann
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Evelyn Schuler Zea
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Izabela Dorzdowska-Broering
Universidade Federal de Santa Catarina

ZUSAMMENFASSUNG

Als ob W. G. Sebald auf jene archaische Geste des Schneides und Klebens zurückgreifen würde, stützt der Autor das Verfassen seiner literarischen Prosa auf präexistente Materialien, die er sammelt, aus historischen Dokumenten künstlerisch ausschneidet, kombiniert, und in seine Fiktionen hinstellt. Solche literarische Zusammensetzungsmethode, die von dem Schriftsteller selbst als *Bricolage* – nach dem von Lévi-Strauss geprägten Begriff – bezeichnet wurde, weckt in der Sebaldschen Prosa ein Spannungsverhältnis zwischen der Gesamtheit des Werkes und seiner wesentlichen fragmentarischen Struktur, zugleich zwischen dem Geschichtlichen und dem Fiktionalen. Die vorliegende Recherche geht von dem Sebalds Verständnis des Begriffes *Bricolage* aus und versucht, durch die Lektüre der Prosa *Austerlitz* (2001), seine Auswirkungen in der Sebaldschen Prosa umzugreifen und zu verstehen.

Schlüsselwörter: W. G. Sebald. Bricolage. Austerlitz.

RESUMO

Como se recorresse àquele gesto arcaico de recortar e colar, W. G. Sebald fundamenta a composição de suas prosas em materiais preexistentes, que ele colecciona, recorta artisticamente de documentos históricos e insere em suas ficções. Esse método de composição literária, o qual é qualificado pelo próprio autor como *Bricolage* – segundo o conceito delineado pelo etnólogo Lévi-Strauss –, descerra na prosa sebardiana um campo de tensão entre a totalidade da obra e sua estrutura fragmentária e, igualmente, entre o real e o ficcional. Desse modo, esta pesquisa parte do entendimento de Sebald acerca do conceito de *Bricolage* e procura abarcar e compreender suas implicações na prosa sebardiana através da leitura de Austerlitz (2001), sua última obra ficcional.

Palavras-chave: W. G. Sebald. Bricolage. Austerlitz.

INHALTVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG.....	1
2	DER VERLAUF DER FIKTIONALEN LITERATUR SEBALDS.....	3
3	<i>BRICOLAGE</i>	11
4	<i>AUSTERLITZ: EINE LEKTÜRE DER LITERATUR W. G. SEBALDS ALS BRICOLAGE</i>	17
5	SCHLUSSBEMERKUNGEN	24
	LITERATURVERZEICHNIS.....	25

1 EINLEITUNG

Winfried Georg Sebald, geboren im Mai 1944 in einem Alpendorf im Allgäu, wird als einer der prominenten Autoren der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur betrachtet. Trotz seines frühen Todes bei einem Autounfall im Jahre 2001 hat er eine umfangreiche Literatur produziert, die sein prosaisches und dichterisches Schaffen sowie ein reiches kritisches Material einschließt. Im Laufe seiner Tätigkeit als Kritiker hat Sebald einen partikulären Blick auf die literarische Kunst entwickelt, der ihn zur Entwicklung seines literarischen Schaffens angetrieben zu haben scheint. Sein literarisches Werk, insbesondere die prosaische Form, neigt dadurch zur Auflösung der angeblichen festgelegten Grenzen zwischen dem wissenschaftlichen und dem künstlerischen Wissen, zwischen dem Geschichtlichen und dem Fiktionalen, zwischen dem Vergangenen und der Gegenwart.

Gestützt auf Gedächtnisse, geschichtliche Fakten, biographische und autobiographische Einträge errichtet Sebald eine Poetik der Ruine der Vergangenheit, deren Lücken, zusammen mit den dokumentarischen Fasern, durch die Fäden der Imagination und der Fiktion ergänzt und gewebt werden. Diese Eigentümlichkeit der Sebaldschen Prosa stammt aus einem poetischen Verfahren, das die Realien der Geschichte mitbringt, bearbeitet und in die Anordnung der literarischen Raum hinstellt, als ob der Schriftsteller, durch die Fiktionalisierung, sie irgendwie lebendig in der Gegenwart erhalten möchte.

W. G. Sebald scheint dadurch auf „jene archaische Geste des Schneidens und Klebens“¹ zurückzugreifen, die sein literarisches Schaffen auf präexistente Materialien gründet, die aus ihrer Kontexte künstlerisch ausgeschnitten sind und in der Prosa kombiniert und eingefügt werden. Solche Materialien sind tatsächlich Fragmente, textuelle und nicht textuelle Stücke unter Texte, Fotografien, geschichtliche Fakten und individuelle Gedächtnisse, die die Prosa wesentlich als eine dezentrierte, disseminative und uneinheitliche Gesamtheit bilden. Diese Verfahrensweise weckt in der Sebaldschen Prosa die Spannungsverhältnisse zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen Hinstellen und Darstellen, zwischen Fragment und Gesamtheit und stellt ihres Fundament auf eine poetische und begriffliche Art, die von dem Schriftsteller selbst als *Bricolage* – im Sinne von Lévi-Strauss geprägten Begriff – verstanden werden kann.

Angesichts dieser Perspektive entfaltet sich die Betrachtungen über Sebalds Verfahren analytisch als ein doppeltes Kennzeichen der *Bricolage*, die teils das Arbeiten mit präexistenten

¹ Nach dem Essay „Schere und Klebstoff“ von Antoine Compagnon.

Elementen, als „fossile Zeuge der Geschichte“ betrachtet, und simultan die Konstruktion einer besonderen Denkungsart voraussetzt, die ihrerseits eine Art „mythischer Reflexion“ darstellt.

Dieser besonderen Art der Poetik Sebalds widmet sich die vorliegende Recherche, die vor allem versucht, eine Annäherung an die Prosa des Schriftstellers durch die Perspektive seiner partikulären Arbeitsweise zu vermitteln. Die letzte von dem Schriftsteller veröffentlichte Erzählung, nämlich *Austerlitz* (2001), wird hier als Muster eines ausgereiften literarischen Schaffens betrachtet, die explizit die Art mythopoetisches Verfahrens W. G. Sebalds verdichtet. Daraufhin gliedert sich die vorliegende Argumentation in drei Kapitel, die sich jeweils hinsichtlich der oben erwähnten Aspekte entfalten.

Der Verlauf der fiktionalen Literatur Sebalds zieht sich durch die Dimension der ganzen Produktion des Schriftstellers hindurch. Die Absicht dieser Arbeit ist zunächst, das gesamte Werk des Schriftstellers erkannt zu machen, dann, und hauptsächlich, den Zusammenhang zwischen seinem kritischem Werk und seinem prosaischen Schaffen zu beleuchten.

In dem sogenannten *Bricolage* Kapitel versuche ich den Begriff *Bricolage* – wie er von dem Ethnologen Claude Lévi-Strauss geprägt wurde – zu verstehen, und ebenfalls die Weise, wie die *Bricolage* sich in Beziehung zu Arbeitsweise Sebalds setzt.

In dem letzten Kapitel dieser Abschlussarbeit - TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) -, mit *Austerlitz: Eine Lektüre der Literatur W. G. Sebalds als Bricolage* betitelt, skizziere ich eine Annäherung von der Poetik Sebalds an die Prinzipien der *Bricolage*, und versuche zu verstehen, welche Auswirkungen sie auf das literarische Schaffen von W. G. Sebald hat.

2 DER VERLAUF DER FIKTIONALEN LITERATUR SEBALDS

Ich bin kein Schriftsteller im eigentlichen Sinne des Wortes. Als ich mit einundzwanzig einen Roman geschrieben und ihn meiner Freundin vorgelesen habe, ist sie eingeschlafen; ich gab es also auf.

W. G. Sebald²

Die verfrühte Aufgabe von dem literarischen Schaffen hat Sebald wahrscheinlich zum akademischen Wissensgebiet angetrieben. Sebald war lange Zeit ausschließlich mit der akademischen Arbeit tätig³. Eine Beschäftigung, die ihn als literarischer Kritiker gefestigt hat und die aber sich nicht von seiner eigenen Entwicklung als Schriftsteller distanzieren lässt. Es scheint offensichtlich nicht möglich zu sein, das literarische Werk von W. G. Sebald von seinem kritischen Verfassen zu trennen. Gemäß Comber (2017, S.5) ist die Entwicklung von W. G. Sebald als Autor, sei es als Akademiker, sei es als Schriftsteller, unter zwei Prämissen zu betrachten. Einerseits geht es um den Kontext, in dem Sebald schreibt. Der Kontext sei für den Stil und die Machart seiner Texte bestimmend. Andererseits, und losgelöst von Kontext oder Gattungsfragen, sei Sebalds Schreiben das Produkt einer poetischen Sensibilität und einer außergewöhnlichen Gelehrtheit von jemandem, der sich durch eine Verankerung in der literarischen Tradition in einem weiten kulturellen Beziehungsrahmen zu bewegen wisse. Sowohl der Kontext als auch die Bildung der Sensibilität und Gelehrtheit seines Schreibens verbinden sich mit seinen zusammenhängenden literarischen und kritischen Projekten.

Hervorzuheben in diesem Zusammenhang ist vielleicht die Distanzierung des Autors von seinem Herkunftsland. Die Distanzierung hat ihm erlaubt, eine kritische Sicht auf die zeitgenössische Germanistik, die Geschichtsschreibung (Historiographie), die deutsche literarische Produktion der Nachkriegszeit und noch besonders auf sein eigenes Gedächtnis der Kindheit auszubilden.

Als Sebald Ende der sechziger Jahre in England ankam, um sich als Dozent zu etablieren, fing er an, seine wesentlichen Unruhen zu skizzieren. Seine veröffentlichte Masterarbeit über Carl Sternheim, die von 1966 bis 1968 an der *University Manchester* verfasst wurde, erschien im 1969 nach tiefer Überarbeitung eigener Fassung⁴ und kennzeichnet seine Stellungnahme gegen die Interpretationsmethoden der Literaturwissenschaftler (SCHÜTTE, 2017, S.101)⁵. Wie Sebald

² Im Gespräch mit Piet de Moor (1992). In: SEBALD, W. G. **Auf ungeheuer dünnem Eis**. Gespräche 1971 bis 2001. Editor: Torsten Hoffmann. Fischer: Frankfurt, 2012, p.71.

³ Ibidem, S.71.

⁴ So betitelte *Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der wilhelminischen Ära*.

⁵ SCHÜTTE, Uwe. Carl Sternheim. In: Öhlschläger, Claudia; NIEHAUS, Michael (Hg.). **W. G. Sebald-Handbuch**. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, 2017. S.101-104.

bereits im Vorwort schreibt, ist der Zweck „das von der germanistischen Forschung in Zirkulation gebrachte Sternheim-Bild zu revidieren“ (SEBALD, 1969, S.7 apud SCHÜTTE, 2017, S.101). Die Revision der Kritik in diesem Fall fällt auf die Betrachtung des Kontextes des Lebens von Sternheim und seiner literarischen Produktion, besonders auf das Problem des Antisemitismus und der jüdischen Assimilation. Dadurch zieht Sebald die sozio-psychologische Beziehung Sternheims im Kontext seines literarischen Schaffens und das immanente Verhältnis zwischen Autor und Werk in Betracht. Das ist eine besondere geschichtliche Perspektive, die von da an das kritische Werk von W. G. Sebald umschreiben würde, und die er dann für seine Doktorarbeit über Alfred Döblin entwickelte.

Eingereicht an der *University of East Anglia* (Norwich) 1973, wurde die Dissertation *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins* bis zu ihrer Publikation im 1980 lange umgearbeitet (NIEHAUS; SCHÄFER, 2017, S.104). Von außerhalb des akademischen Rahmens wäre Absicht Sebalds „keine Textanalyse, sondern kritische Diagnose“ des Werkes Döblins zu betreiben. Dafür beansprucht Sebald „eine Untersuchung des Verhältnisses von Idee und Ideologie, Fiktion und Mythos, Literatur und literarischem Material, in dem auf der Ebene der Texte das Dilemma des Autors nachweisbar ist“ (SEBALD, 1980, S.9 apud NIEHAUS; SCHÄFER, 2017, S.105). Die Gründlichkeit, mit der Sebald die aufgestellten Paare zu dimensionieren scheint, zeigt seine Neigung zu einer analytischen Sichtweise, die durch die Spitzfindigkeit des Textes das literarische Werk als ein dichtes Objekt wahrnimmt, dessen Komplexität die Auflösung ihrer disziplinären Grenzen seitens der literarischen Kritik fordert.

Was W. G. Sebald in seinen ersten großen Studien vorschreibt, wurde von ihm in den nächsten kritischen Entwürfen geprägt. Mit der Absicht die Fundamente der konventionellen literarischen Kritik in Frage zu stellen und das Postulat des Kanons zu revidieren, widmet sich Sebald vor allem denjenigen Werken, die als „kleine Literatur“⁶ bezeichnet werden können. In den im Jahre 1985 und 1991 erschienenen Aufsatzsammlungen *Die Beschreibung des Unglücks* bzw. *Unheimliche Heimat* versucht Sebald verschiedene Autoren und Erzählungen zu bringen. Diese Sammlung bildet seiner Meinung nach eine Tradition, die von der Kritik wenig betrachtet wurde und sich auf die deutschsprachigen literarischen Produktion in dem langen unbestimmten österreichischen Gebiet bezieht. *Die Beschreibung des Unglücks* wählt als Analysegegenstand „das Unglück des schreibenden Subjekts“ (SEBALD, 2012, S.11) mit einem kontextuellen und psychologischen Ansatz der Autoren in dem schriftlichen Aspekt ihrer Werke. Dazu betont Sebald, dass die österreichische Literatur nicht nur eine Vorschule der Psychologie sei, sondern

⁶ Nach dem von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägten Begriff.

in manchem auch Einsichten der Psychoanalyse im Voraus bringe (SEBALD, 2012, S. 9). Anders als die vorige Studie gehe *Unheimliche Heimat* ihrerseits eher um die gesellschaftliche Bedingtheit der literarischen Weltsicht (SEBALD, 2010, o.S), die sich um die Ideen von „Heimat“ skizziert. „Heimat“ wird bei ihm als ein Begriff verstanden, der im reziproken Verhältnis zu dem stehe, worauf er sich beziehe (SEBALD, 2010, S.8). Das heißt, auf der Grundlage seiner eigenen Negation – was die österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts hauptsächlich durchzieht, wenn man die jüdisch-stämmigen Autoren berücksichtigt.

Was man in diesen theoretischen Arbeiten von W. G. Sebald beobachten kann, ist einerseits die Annäherung an Themen, die er in seinen eigenen literarischen Werke behandeln würde – beispielweise die strittige Idee von Heimat durch das Betrachten seiner Selbsterfahrung, das jüdische Exil, die Verfolgung der Juden und folglich die *Shoab*. Andererseits ist auch zu beobachten, wie die Entwicklung einer Denkungsart und einer Schreibweise, Kohärenz aufweisen zu seinen fiktiven Werken. Die Lektüre von einer bestimmten Literatur prägt seine Denk- und Machart. Nicht nur das kritische Werk Sebalds stellt also eine intellektuelle Unterstützung seines literarischen Schaffens dar, sondern auch Essays zu seiner Poetik, insofern als er eine dichte und flüssige Schreibweise versucht, die durch Verknüpfung und Dialog vielfältiger und scheinbarer dissonanten Themen komponiert wird. Seine Analysemethode hilft demnach, der Lektüre eines literarischen Werkes dichter zu werden sowie das Werk auszubreiten, statt es in einem erklärenden und eindeutigen Argument abzuschließen. Außerdem weist sein Interesse an eine Revision der Literaturgeschichtsschreibung durch das Betrachten von Autoren und Erzählungen, die in irgendeiner Weise außer Acht gelassen wurden, hin, wie er sorgfältig die Geschichtsdarstellungsweise behandelt, die sich wiederum als Fundament seines literarischen Schreibens etabliert.

Innerhalb der beiden theoretischen Publikationen veröffentlicht Sebald das poetische Werk *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988) und auch seine erste Verfassung in Prosa. Bestehend aus vier Erzählungen unterschiedlicher Länge sei *Schwindel. Gefühle* (1990) eine Art fiktiver Text, teils biographisch, teils autobiographisch, teils handele es sich um Reiseberichte⁷, teils ein Erinnerungsbuch, in dem schon Eigentümlichkeiten seiner literarischen Mittel und Arbeitsweise bekannt werden.

Die wesentliche Präsenz eines Ich-Erzählers sowie eine Handlung, die durch das Verflechten erzählerischer Schichten verfasst wird, strukturieren diese „Art fiktiver Text“, die daneben durch vielfältige Hinweise auf Autoren des persönlichen Kanons Sebalds – beispielweise

⁷ W. G. Sebald im Gespräch mit Andreas Isenschmid (1990). op. cit., S.50.

Stendhal, Kafka und Ernst Herbeck –, wie auch das Einfügen heterogener dokumentarischen Bilder das komplexe Amalgam der fiktiven Textur kennzeichnen.

Schwindel. Gefühle bildet jedoch wahrscheinlich die Sebaldsche Erzählung, in der die Instanz des Erzählers eng die biografische Figur des Autors umgrenzt. Durch seine ständige Bewegung ergreift der Erzähler seine verlorenen Schritte der Vergangenheit wieder. Die Route schließt einen Besuch bei dem Schriftsteller Ernst Herbeck in Wien ein, den Sebald in der 80er Jahren abstattet hat, und sie endet mit *Il ritorno in patria* – ein klarer Hinweis auf die kleine Stadt Wertach, in der Sebald seine Kindheit erlebte. Als eine Art Reisebericht, in dem die Figur des Ich-Erzählers betont wird, ähnelt sich *Schwindel. Gefühle* in Form der dritten erschienenen Erzählung von W. G. Sebald, nämlich *Die Ringe des Saturn*, die im Jahre 1995 veröffentlicht wurde.

In *Die Ringe des Saturn* ihrerseits wird der Laufgang durch die englische Küste intensiv durch erzählende Ablenkungen eingefügt, die sich insbesondere auf die verschleierte Geschichte des Vergangenen ausdehnen. Die vertiefenden Abschweifungen fallen jedoch immer noch auf das melancholische Schauen des Erzählers zurück, der also die zentrale Figur dieser Prosa bleibt. Der Gehalt und die Erzählungsweise von *Die Ringe des Saturn* markieren zwei wichtige Aspekte. Zunächst die wahrnehmbare Entwicklung des Schreibens Sebalds in Richtung einer häufigen Einbettung und Artikulation vielfältiger Geschichte und der Auflösung der Grenzen zwischen faktualen und fiktionalen Texten. Dann markiert die Sorge von Sebald um die fantasmatische Dimension und den unerreichbaren Charakter der Vergangenheit, folglich mit dem Problem der Geschichtsdarstellung.

Diese substanzielle Sorge des Autors um die Vergangenheit und um die Geschichte (die die vorherigen erwähnten kritischen Werke durchzieht) findet außerdem starke Resonanz in den literarischen Werken *Die Ausgewanderten* (1992) und *Austerlitz* (2001). Beide Bücher wurden durch die Kritik an die deutsche Nachkriegsliteratur angetrieben.

Diese Kritik hätte Sebald zur Konzeption eines „Rekonstruktionsprojekt“ geführt, den er schon im Jahr 1980 auf der Basis neuer Archivfunde begonnen hat (SCHÜTTE, 2014, S.267). Die sogenannte *Rekonstruktion der Erinnerung* wurde allerdings nicht verwirklicht (SCHÜTTE, 2014, S.368), sondern wurde wie ein kohärenter Faden in kritischen Essays, die unter dem Titel *Luftkrieg und Literatur* gesammelt und im Jahr 1999 veröffentlicht wurden, durchgezogen. Laut Sebald hätten die Autoren der Nachkriegszeit versagt, eine Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit zu leisten, deren literarische Werke „die Unfähigkeit einer ganzen Generation deutscher Autoren, das, was sie gesehen hatte, aufzuzeichnen und einzubringen in unser Gedächtnis“ bestätigten (SEBALD, 2011, p.9). Sebald begreift das Erfassen oder die Darstellung

jener Gegenwart als eine moralische Aufgabe, hauptsächlich bezüglich auf die Zerstörung der deutschen Städte, die tatsächlich durch ein „Sich-Ausschweigen“, das heißt eine „Absenz“ dargestellt würde, die, nach Sebald auch für andere Diskursbereiche von Familiengesprächen bis hin Geschichtsschreibung bezeichnend sei (SEBALD, 2011, p.66). Ausgehend von diesem „einstimmigen Schweigen“ im Bereich der Historiographie sowie der Literatur lenkt Sebald seine intellektuelle Tätigkeit auf eine Erweiterung des Problems der Katastrophe und der Vergessenheit, um ebenso „stummen Katastrophen“⁸, anonyme Gedächtnisse und Schicksale im Exil von Überlebenden der Nazi-Verfolgung einzuschließen. Auf diese Angelegenheit konzentriert sich Sebald grundsätzlich beim Schreiben der Prosa *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz*.

Zerstört das Letzte / Die Erinnerung nicht – so lautet das Epigrap in *Die Ausgewanderten* wie ein Rätsel, das stillschweigend ein literarisches Projekt eröffnet und das dialektische Verhältnis zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen Destruktion und (Re)Konstruktion anzeigt. Ein Verhältnis, das eine oder andere Weise dem ganzen intellektuellen Lauf von W. G. Sebald zugrunde liegt und das eine bestimmte und konkrete Reife in *Austerlitz* zu erreichen scheint. Gestützt auf Gedächtnisse, geschichtliche Fakten, biographische und autobiographische Einträge baut Sebald eine Poetik der Ruine der Vergangenheit, deren Lücke, zusammen mit den dokumentarischen Fasern, durch die Fäden der Imagination und der Fiktion ergänzt und gewebt werden. Die vier Erzählungen, die *Die Ausgewanderten* bilden, drehen sich um den Versuch des Erzählers den Verlauf des Lebens von vier Menschen zu rekonstituieren. Die handelnden Personen, obwohl sie sich voneinander in Zeit und Raum entfernen, haben gemeinsam gebrochene Gedächtnisse, exilierte Leben im Schatten ihrer verdrängten Vergangenheiten. Lebensgeschichten, die irgendwie durch das Leben des Erzählers durchziehen, und als ein Anspruch des Vergangenen, in seiner Gegenwart zu berühren scheinen. Dieses Leitmotiv wird ebenso in *Austerlitz* behandelt. Im Gegensatz zu *Die Ausgewanderten* dreht sich *Austerlitz* um eine einzige Figur, deren verdrängte Vergangenheit nach und nach in Erscheinung tritt, damit endlich auf das Grauen der deutschen nationalsozialistischen Diktatur stößt.

In Bezug auf Sebalds Verfahren geht Uwe Schütte davon aus, dass der Autor eine literarischen Rekonstruktion authentischer Lebensweg von Exilanten vor dem Hintergrund des poetologischen Programms einer behutsamen, taktvollen Erfindung der Wahrheit verfolge

⁸ Nach dem Ausdruck von Márcio Seligmann-Silva “catástrofes silenciosas” in dem *Essay Era da destruição – era da memória: W. G. Sebald* (S.120). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O Local da Diferença**: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005. S. 119 -120.

(SCHÜTTE, 2014, S.377). Sebald zieht seinerseits in Betracht, dass in seiner Prosa darum gehen würde, die Zeitzeugen zum Reden zu bringen [...]; nicht nur als freundliche Sozialgeste, sondern als Verlängerung des jeweils aussterbenden Gedächtnisses in die Gegenwart⁹. Da die Fiktion auch eine Form der Popularisierung sei, die den „Vorteil“ mit sich bringt, daß die Themen einem sehr viel weiteren Lesekreis zugetragen würden, als es etwa einer historischen Monographie möglich wäre¹⁰. Auf diese Art und Weise erlaubt seine Poetik dem Gedächtnis eine imaginative Potenz. Dadurch interveniert das Fiktionale in dem Wirklichen, als ob das Vergangene auf neue Basen wiederaufgebaut würde, als Möglichkeit ihn lebendig in Gegenwart zu erhalten. Wenn der Autor das belegbare Wahre übersteigt und für memorialistischen Ausdruck die Form der Fiktion wählt, bedeutet es offensichtlich, dass Sebald die Fiktion als ein mögliches Mittel erfasst, das die Wahrheit der verdrängten Vergangenheiten umfassen und ihre Behandlungsmöglichkeiten erweitern kann. Ausdrücklich in diesen Behandlungsmöglichkeiten der Wahrheit besteht die Besonderheit der Sebaldschen literarischen Komposition, die das Faktische und das Fiktive „in einem Verhältnis der Mehrdeutigkeit“ (SEITZ, 2011, S.27) bildet und das kritische Verhältnis des Schriftstellers mit dem Ergreifen, Begreifen und mit dem Erzählen des Vergangenen erkennen lässt.

Zwischen dem Wirklichen und dem Fiktionalen fördert das Verhältnis der Mehrdeutigkeit in Sebalds Erzählung ein Spannungsfeld, das sich um die subtilen Grenzen zwischen Geschichte und Erzählen, ebenso zwischen Hinstellen und Darstellen, herstellen lässt. Wie gewöhnlich fügen sich in den Texten die Realien ein, die sich nicht nur auf geschichtliche Fakten und persönliche Gedächtnisse beziehen, sondern auch auf Fotografien, Auszüge aus Zeitungen und literarische sowie nicht-literarische Texte, Postkarten, alte Landkarten und so weiter. Präexistente Elemente, tatsächlich Fragmente, die der Autor aus bestimmten Kontexten zieht, bearbeitet und nach anderer oder neuer sinnvoller Anordnung im literarischen Raum hinstellt, um sie endlich in dem zweifelhaften Kosmos der Fiktion unterzutauchen.

Diese Vorgehensweise schafft absichtlich in der Sebaldschen Prosa ein weiteres Spannungsverhältnis, das sich zwischen der Einheit des Werkes und seiner grundsätzlichen fragmentarischen Struktur bildet und folglich zwischen der Fiktion und den irgendwie autonomen Wirklichkeiten dieser Fragmente. Gestaltet von fremden Materialien wird die Erzählung eine Art Montage, deren Fragmente jedoch durch das künstlerische Gewebe miteinander verschmelzen, um ein Amalgam vielfältiger verschleierte Referenzen zu formen. Diese anscheinend formelle Zusammensetzungsmethode, die das Ausschneiden aus der

⁹ W. G. Sebald im Gespräch mit Sigrid Löffler (1993). op. cit., S.83.

¹⁰ W. G. Sebald im Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage (2001). op. cit., S.202.

Wirklichkeit und die Kombination in dem literarischen Raum voraussetzt, konstituiert das Mittel, mit dem vielfältige Geschichten in der Erzählung hineingelegt und integriert werden. In *Austerlitz*, indem das Vergangene der Hauptfigur Jacques Austerlitz nach und nach ans Licht kommt, werden zusätzlich Geschichten erzählt, insofern Orte, Räume und Objekte auch als Zeitzeugen von verschleierte Vergangenen betrachtet werden. Durch einen konzentrierten und minutiösen Blick des Erzählers auf das Winzige werden Räume und Objekte den Grund für die Entwicklung langer Chroniken der Dauer. Solche erzählte Geschichten sind durch die Realien motiviert, als ob sie nicht ganz von ihren originellen Kontexten befreit würden. Die Erzählung zeigt sich auf diese Weise geschichtlich dezentriert, disseminativ und uneinheitlich, obwohl sie durch eine angebliche Einheit dargestellt wird. Der Erzähler in *Austerlitz* tritt entsprechend wie eine besondere Figur auf, die, verantwortlich für das Verknüpfen des Geschehens, sich an Benjaminischen Historiker nähert, welcher auf einige Hierarchien verzichten sollte (DIDI-HUBERMAN, 2015, S.117) und dazu, wie ein Chronist die Ereignisse erzähle, ohne große und kleine zu unterscheiden (BENJAMIN, 1942)¹¹. Damit trage diese Figur der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben sei (BENJAMIN, 1942).

Diese Arbeitsweise von W. G. Sebald lässt sich deshalb besonders als ein Erzählprinzip betrachten, das historiographische Ansprüche bloß stellt. Das von Sebald in seinem kritischen sowie literarischen Schaffen aufgezeigte Begreifen der geschichtlichen Vergangenheit und darüber hinaus seine Darstellung vonseiten der Geschichtswissenschaft scheinen in den Grundlagen seiner Poetik zu sein. Der Schriftsteller bringt die Geschichte der literarischen Kunst näher und gibt den Eindruck, an die Grenzen der geschichtlichen Erzählungen und in den Lücken der historiographischen Konstruktionen, die Stelle seiner Literatur zu verstehen. Das heißt ein poetisches Verfahren, das die Realien der Geschichte mitbringt, bearbeitet und in die Anordnung der literarischen Erzählung hinstellt, „um Geschichte unter einem bestimmten Blickwinkel erzählbar zu machen“ (SEITZ, 2011, S.12).

Die vorliegende Recherche dreht sich gezielt auf die Konstruktion dieses Blickwinkels. Sie geht von dem Prinzip aus, dass Sebald zu einem Verfahren greift, das geschichtliche Materialien in einer gewissenhaften poetischen Methode kombiniert, somit die Realien veränderbar zu sein, um sie durch neue und andere Konstellationen in die Gegenwart mitbringen zu können. Nach diesem Prinzip versteht man, dass die Arbeitsweise W. G. Sebalds in engem Zusammenhang mit seinem ständigen Anliegen der Geschichtsdarstellung steht und dessen

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Über den Begriff der Geschichte* (1942). Zugriff unter: <<https://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>>

prosaisches Gestalten ein Produkt dieses Verhältnisses ist. Eine Lektüre der Sebaldschen Literatur setzt einige Prämissen der Arbeitsweise des Schriftstellers voraus, über die die Rede ab jetzt sein wird.

Wie vorher betrachtet, scheint Sebald seine Literatur auf einen Anspruch von Vergangenen zu stützen, um dies in die Gegenwart herzubringen. Zu diesem Zweck verwendet der Schriftsteller präexistente Materialien, die, indem sie aus ihrer Kontexte künstlerisch ausgeschnitten sind, die Spannungsverhältnisse im Sebalds Werk zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen Hinstellen und Darstellen, zwischen Fragment und Gesamtheit stehen. Dadurch ist insgesamt von Bedeutung in Sebalds Werk der Zusammenhang zwischen dem „was“ seiner Materialien und dem „wie“ seiner Erzählungstechnik (HUTCHINSON, 2009, S.290). Diese Relation zieht durch eine bedeutsame und begriffliche Art durch und stammt aus einer Betrachtung des Autors, der erklärt, nach dem System der *Bricolage* zu arbeiten – im Sinne von Lévi-Strauss¹². Die klare Anspielung auf die Arbeit des *Bricoleurs*, wie ihn der Ethnologe geprägt hat, stimuliert das Ansprechen dieser Figur als ein mögliches Vorbild, das dazu fähig ist, die Sebaldsche Poetik beleuchten zu können. Diese Perspektive entfaltet sich analytisch um ein doppeltes Kennzeichen der *Bricolage*, das teils das Arbeiten mit präexistentelementen – oder „fossile Zeuge der Geschichte“ – und simultan die Konstruktion einer besonderen Denkungsart – die des wilden Denkens – voraussetzt, die ihrerseits eine Art „mythische Reflexion“¹³ der Realität darstellt.

¹² W. G. Sebald im Gespräch mit Sigrid Löffler (1993). Op. cit., S.84.

¹³ Nach Lévi-Strauss in *O Pensamento Selvagem* (2012).

3 BRICOLAGE

Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie irgendwie zusammenreimen.

W.G.Sebald¹⁴

Das oben von Sebald dargestellte Verständnis der *Bricolage* lässt die Arbeitsweise des Schriftstellers vorhersehen. Eine Tätigkeit, die sich auf akkumulierte Fundstücke stützt, die Sebald wie in einem handwerklichen Schaffen zusammenzutragen und zu kombinieren scheint, bis sie *irgendwie* Signifikanz erlangen. Wie vorher betrachtet, greift Sebald zu einem heterogenen Repertoire an Bildern und Texten zurück, um die Unterstützung seiner Poetik zu bilden. Die Untersuchung des Nachlass Sebalds in Marbach von dem brasilianischen Forscher Douglas Pompeu (2014) illustriert das verbleibende Ganze des literarischen Verlaufes von W. G. Sebald. Es sind insgesamt 68 Kisten, einige von denen von dem Schriftsteller selbst gelassen und organisiert, in denen man Elemente finden kann, die in seiner Prosa fragmentarisch verfasst werden. Hinsichtlich des Archivs Sebalds ist relevant die Möglichkeit, wie Pompeu (2014) zum Vorschein kommen lässt, in jedem Objekt – unter Fotografien, Postkarten, literarische und nicht-literarische Auszügen, Zeitungsausschnitten sowie einige Anmerkungen – Indizien des Handhabens des Autors zu finden; neben der Möglichkeit auf die Herkunft oder die Entstehung von einigen von ihnen zurückzugehen. Dadurch wäre es bedeutsam zunächst Sebald substantiell als einen Sammler von Dingen, hauptsächlich von vergangenen Dingen zu erkennen und vor allem einen „Sammler von Ähnlichkeiten“, der bei „Familienähnlichkeiten“ und „Analogien“ vorgeht (POMPEU, 2014, S.81). Viele der Bilder könnten nach bestimmtem Thema oder Herkunft als Gruppe angeordnet werden, wie unter anderem Familienfotos, Porträts, Ruinen, Landschaften, Schmetterlinge, Zugtickets (POMPEU, 2014, S.132). Diese Eigentümlichkeit des Autors verweist eigentlich auf die Tätigkeit des Sammelns, wie Walter Benjamin es beschreibt, bei dem der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst werde um in die denkbar innigste Beziehung zu seinesgleichen zu treten (BENJAMIN, 1991, S.271)¹⁵. Für jeden Sammler sei es von Bedeutung nicht nur sein Objekt, sondern auch dessen ganze Vergangenheit, ebensowohl die zu dessen Entstehung und sachlicher Qualifizierung gehöre wie die Details aus dessen scheinbar äußerlich Geschichte, wie Vorbesitzer, Entstehungspreis, Wert usw.

¹⁴ W.G.Sebald im Gespräch mit Sigrid Löffler (1993). Ibidem.

¹⁵ Walter Benjamin: Der Sammler. In: **Gesammelte Schriften**, Bd.V. Frankfurt, 1991. Seite 269-280.

(BENJAMIN, 1991, S.274)¹⁶. Dies alles hat für den Sammler Gewicht, der bei den Objekten seiner Sammlung sich in einen Entdecker neuer Quellen verwandelt. Dies alles hat vor allem für Sebald Gewicht, der betrachtet, dass für ihn die Objekte Mahnmale seien, in den stummen, sprachlosen Geschichte kondensiert seien¹⁷.

Inmitten der gesammelten Dinge, die ihm zur Verfügung stehen, überlegt und schafft der Schriftsteller die Grundlage seine Fiktion. Auf der Suche nach stummen Geschichten und unten liegenden Bedeutungen handelt Sebald, als ob er jedes Objekt verhören würde und versucht vorherzusehen, welche Arten von Verhältnissen die Objekte darstellen könnten, mit der Absicht, wahrzunehmen, welche neue Bedeutung sie zugewiesen und konstruiert werden könnten. Der folgende Ausschnitt in *Schwindel.Gefühle* illustriert das Sebaldsche Verfahren:

Ich saß an einem Tisch nahe der offenen Terrassentür, hatte meine Papiere und Aufzeichnungen um mich her ausgebreitet und zog Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die mir derselben Ordnung anzugehören schienen (SEBALD, 2008, 112 apud GRAY, 2017, p.124)¹⁸.

Diese Verfahrensweise, die eine handwerkliche mit gesammeltem Materialien und simultan eine imaginative Tätigkeit annimmt und versucht, verschiedene Elemente in Korrelation zu bringen, stellt im engerem Sinn das „wilden Arbeiten“ des *Bricoleurs* beziehungsweise das sogenannte „mythische Denken“ dar.

Anhand Lévi-Strauss sei Grundlage des wilden Denkens das Versuchen, durch die Gruppierung der Dinge und Lebenswesen, einen Ordnungsprinzip in die Welt einzuführen (LÉVI-STRAUSS, 2012, S.25). Solche „Forderung nach Ordnung“ konstituiere nicht nur die Grundlage des sogenannten wilden Denkens, sondern die Grundlage jedes Denkens, (LÉVI-STRAUSS, 2012, S.26) einschließlich die wissenschaftliche Denkweise und dadurch ist tatsächlich keine „primitive Denkweise“ zu betrachten, sondern primär eine Anschauungsform. Diese Betrachtung zeigt sich hier relevant insofern, als Sebald seine Tätigkeit wie eine „primitive Form der Beschäftigung“ identifiziert, die mit der prätechnischen Form der Recherche korrespondiere, die seine Arbeit im Gegensatz zu „akademischen Methoden“ zugrunde liege¹⁹. Nach Ansicht Sebalds müsse man auf eine diffuse Weise recherchieren, bei der man vielmehr einem diffusen Instinkt folge²⁰, damit man bestimmten zufälligen Spuren folgen kann und dann „eigenartige

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ W. G. Sebald im Gespräch mit Jean-Pierre Rondas (2001). Op. cit., S.214.

¹⁸ GRAY, Richard T. Intertextualität/Vernetzung. In: ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Hg.). **W. G. Sebald-Handbuch**. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, 2017. S.122-129.

¹⁹ W. G. Sebald im Gespräch mit Sven Boedecker (1995). Op. cit., S.118.

²⁰ Ibidem.

Dinge“ finden, die man auf rationale Weise nie vorfinden könne²¹. Die besondere Recherchemethode stellt für Sebald das charakteristische Bauen des Materials seiner Prosa dar, das auch ein vortechnischen Ablauf sei, in dem man einfach probiere – wenn man es ordentlich mache–, wie man das zusammenkriege²².

Die Arbeitsweise Sebalds ist dann als *Bricolage* zu bezeichnen, wie Lévi-Strauss den Begriff geprägt hat, dessen Grundsatz das Verhältnis der handwerklichen Tätigkeit des *Bricoleurs* zu dem Bilden des mythischen Denkens umschließt. Auf diese Art und Weise erscheine die mythische Reflexion wie eine intellektuelle Art der Bastellei (LÉVI-STRAUSS, 2012, S.38), die im Fall der Poetik Sebalds – man kann es überlegen – eine partikuläre Kosmologie gründet, die sich durch die Übertretung der Grenzen des Faktischen bildet, um in dem erzählenden Schrift eine mögliche und potenzielle Wahrheit aufzubauen. Die Weise, wie Sebald diese erzählende Wahrheit ästhetisch aufbaut, geht auf die Weise zurück, wie der *Bricoleur* sich bei einer Gesamtheit von Überresten menschlicher Werke verhält. Nach Lévi-Strauss (2012, S.33) ist der *Bricoleur* derjenige, welcher mit seinen Händen arbeite und dafür indirekte Mittel verwende, d. h. bestehende und heterogene Elemente, die nach dem Prinzip „das kann immer noch gebrauchen“ eingeholt oder konserviert werden. Der *Bricoleur* scheint folglich ein Sammler zu sein, der seine Fundstück aufhebe, um sie bei passender Gelegenheit zu verwenden (SEITZ, 2001, S.69). Dadurch „ist der erste Schritt des *Bricoleurs* retrospektiv: er muss auf eine bereits konstituierte Gesamtheit von Werkzeugen und Materialien zurückgreifen“ und mit denen eine „Art Dialog treten“, damit er verstehen kann, was jedes seiner Objekte bedeuten könnte und so dazu beiträgt, eine zu realisierenden Gesamtheit zu definieren (LÉVI-STRAUSS, 2012, S.35). Die Eigentümlichkeit der Tätigkeit des *Bricoleur* ist also durch ihre Instrumentalität begrenzt, indem jedes Element eine Gesamtheit von konkreten und zugleich möglichen Beziehungen darstelle (LÉVI-STRAUSS, 2012, S.34). Konkret, wegen des materiellen Wesens der Elemente, und mögliche, weil das Produkt seiner Tätigkeit von der inneren Anordnung der Bestandteile abhängt und ebenfalls von den Bedeutungen, die der *Bricoleur* den Elementen zuweist. Darüber betont jedoch der Ethnologe, dass diese Möglichkeiten immer durch die partikuläre Geschichte jedes Element begrenzt und durch das, was in ihm prädeterniert fortbesteht (LÉVI-STRAUSS, 2012, S.35). Man versteht dadurch, dass die Elemente, die dem *Bricoleur* zur Verfügung stehen, keine reinen Objekte sind, sondern in sich Spuren ihres vorangehenden Vorhandenseins enthalten, sie sind tatsächlich bereits ausgearbeitet Elemente. Dies scheint wahrscheinlich das verbindende Verhältnis Sebalds zu seinem Fundstück, dessen Elemente er herumwühlt, auswählt, aufstellt und sie nach einer

²¹ W. G. Sebald im Gespräch mit Jean-Pierre Rondas (2001). Idem., S. 213-214.

²² W. G. Sebald im Gespräch mit Sven Boedecker (1995). Idem., S.118.

bestimmten Anordnung zueinander in Beziehung setzt, in der die sozusagen Unreinheiten dieser Objekten irgendwie berücksichtigt werden.

Das Handeln mit bestehenden und vorherigen ausgearbeiteten Elemente, damit absichtlich eine neue und sinnhafte Gesamtheit bilden, kennzeichnet also die Tätigkeit des *Bricoleurs* und folglich die *Bricolage* in der praktischen Ebene. Dieses Verfahren erreicht noch weitere Substanz, wenn es auf die intellektuelle Ebene hingebacht wird, auf die das Bilden des mythischen Denkens sich stützt. Sowie die *Bricolage* in der praktischen Ebene besteht die Eigenart des mythischen Denkens darin,

strukturiert Gesamtheiten zu erarbeiten, nicht unmittelbar mit Hilfe anderer strukturierter Gesamtheiten, sondern durch Verwendung der Überreste von Ereignissen: 'odds and ends', würde das Englische sagen, Abfälle und Bruchstücke, fossile Zeugen der Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft (LÉVI-STRAUSS, 2012, S.38)²³.

Solche Eigenheit des mythischen Denkens ermöglicht es, über das Verhältnis des Schriftstellers zu seinem Fundstück wiederum nachzudenken. Für W. G. Sebald besteht seine Sammlung nicht bloß aus von ihren primitiven Funktionen und Bedeutungen gelöste Objekten, sondern aus einem reichlichen materiellen Archiv, das „ihn zum Finder von neuen Quellen macht“ (BENJAMIN, 1980, S.502)²⁴. Dem Schriftsteller dienen als Materialien nicht nur Dinge, sondern „sprachlose Geschichte“ der gesammelten Dinge, auch die Zeitzeugen, Gedächtnisse und geschichtliche Fakten, die, wie „Materialien des *Bricoleurs*“, als signifikante Bilder funktionieren. Das heißt:

[...] *sie haben gedient*: als Wörter einer geformten Reden, die von der mythischen Reflexion ‚demoniert‘ wird, so wie ein Bastler einen alten Wecker demoniert; und *sie können noch dienen*, zum gleichen Gebrauch oder zu einem anderen Gebrauch, sofern man sie ihrer ersten Funktion entkleide (LÉVI-STRAUSS, 2012, S.52).²⁵

Zur Illustration der Logik des mythischen Denkens bringt Lévi-Strauss das Bild des Kaleidoskops. Das heißt, ein Instrument, das aus Abfälle und Bruchstücke enthalte, mittels derer sich strukturelle Arrangements herstellen lassen würde. Die Bruchstücke entstammen einem Prozeß des Zerbrechens und der Zerstörung, die im Grunde zufällig war [...] (LÉVI-STRAUSS, 2012, S.52). Das mythische Denken geht auf diese Weise in einem ständigen Zerlegen

²³ Das Zitat auf Deutsch befindet sich in SEITZ, 2012, S.67 nach LÉVI-STRAUSS, Claude (1973, S.35).

²⁴ In Essay *Eduard Fuchs: der Sammler und der Historiker*. In: WALTER, BENJAMIN. **Gesammelte Schriften**. Rolf Tiederman (Org.). Vol. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980, S.465-505.

²⁵ Idem, S.69 nach LÉVI-STRAUSS (1973, S.49).

bestehender Elemente vor, das sinnlose isolierte Fragmente zur Folge hat, und in der Rekombination der entstehenden Fragmente – das signifikante Material des *Bricoleurs* – in einer neuen und sinnhaften Gesamtheit. Die Signifikation der Gesamtheit bildet sich dadurch aus der Verständlichkeit des Arrangements heraus, das nach Kontiguität–, Analogien–, bzw. Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen den heterogenen Elementen beschafft wird.

Gemäß der Art des Handelns des mythischen Denkens ist es möglich über das Verfahren Sebalds nachzudenken. Durch das Demontieren werden die bestehenden Elemente, also die Realien, in ihren Funktionen und Bedeutungen veränderbar, was dem Schriftsteller ihre Rekombination nach einer möglichen Beziehungsordnung ermöglicht, in der die Imagination²⁶ für die Artikulation dieser Beziehungen verantwortlich wird. Abhängig von vorhandenen Materialien gründet sich daher die Poetik Sebalds auf die relationalen Möglichkeiten, die seine Fundstücke öffnet. Mittels der Spuren der Dinge und mittels ihrer signifikanten Beschaffenheit gestaltet Sebald, durch die Sprache beziehungsweise die Imagination, den literarischen Raum wesentlich als Stelle einer Art kosmischer Ordnungsdarstellung, in dem „unsinnliche Analogien, unsinnliche Korrespondenzen“ (BENJAMIN, 1980, S.208)²⁷ substantiiert und legitimiert werden können. Das scheint dasselbe Verfahren zu sein, das dem Schriftsteller ermöglicht, die Faktizität und die Geschichtlichkeit der Objekte zu erforschen, um eine mögliche Art der Geschichtserzählung zu entwickeln. Dazu besteht sicherlich die Arbeitsweise des Schriftstellers „im Einhalten einer genauen historischen Perspektiv [...] und in der Vernetzung, in der Manier der *nature morte*, anscheinend weit auseinander liegender Dinge“ (SEBALD, 2003, S.243 apud ÖHLSCHLÄGER, 2017, S.294)²⁸.

Die Arbeitsweise Sebalds scheint durch eine Anschauung der Geschichte durchzuziehen, die vor allem versteht, dass die „geschichtliche Wirklichkeit als solche nicht verfügbar ist“ und daher sie im Text erst erzeugt werden müsse (SEITZ, 2012, S.91). Und noch, dass die Geschichte nicht stagnierende ist, sondern dem Durchwühlen und Wiedererzählen, der Demontage und Remontage unterworfen. Nach Sebalds Angesichts, „wenn wir uns vorstellen wollen“, was ein bestimmtes Ereignis in der Vergangenheit möglicherweise gewesen ist, „dann sind wir darauf angewiesen, eine Form von archäologischer Arbeit zu unternehmen [...] und aus den

²⁶ Die Imagination ist im Sinne der Sebalds Verfahrensweise auch nach Walter Benjamin zu betrachten, wie jenes „quasi göttliches Vermögen, das [...] enge, intime, geheime Verbindungen von Dingen, ihre Korrespondenzen und Analogien [...] aufdeckt“ – Zitiert in DIDI-HUBERMAN, 2015, S.135 und auf Deutsch gefunden auf der folgenden Webseite:

< <https://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/1923> > . Zugriff in 07.Nov.2018.

²⁷ In Essay *Lehre vom Ähnlichen* . In: WALTER, BENJAMIN. **Gesammelte Schriften**. Rolf Tiederman (Org.). Vol. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980, S.204-210.

²⁸ ÖHLSCHLÄGER, Claudia. Jan Peter Tripp. In: ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Hg.). **W. G. Sebald-Handbuch**. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, 2017. S.294-297.

aufgefundenen „Splitters und Fragmenten“ versuchen, „das Ganze in irgendeiner Form zu rekonstruieren“²⁹. Die *Bricolage* zeigt sich dadurch in Sebalds Verfahren als eine mögliche erzählerische Konstruktionslogik, die als Mittel zur Rekonstruktion des Vergangenen funktioniert. Solche Rekonstruktion entfernt sich ihrerseits von den traditionellen historiographischen Konstruktionen, deren Vorgehen auf ein kausales und zeitlich lineares Verknüpfen der großen Ereignisse der Vergangenheit basiert. Dazu versteht man, dass die Sebaldsche literarische Zusammensetzungsmethode im Grunde eine Art Mythopoetik ist, die das Verknüpfen der geschichtlichen Fakten oder der Abfälle der Fakten nach der Ordnungslogik des mythischen Denkens voraussetzt. In der literarischen Erzählung bildet die Bezugsherstellung zwischen heterogenen Elementen die Weise des Verknüpfens der erzählten Ereignisse und folglich, man kann es überlegen, den Wahrheitsprinzip der fiktionalen Realität.

Die Kritik des Schriftstellers im Bezug auf die von ihm bezeichnete „Kunst der Repräsentation der Geschichte“³⁰ dehnt sich ebenfalls in gewissem Maße auf seine Unruhe angesichts der wissenschaftlichen bzw. rationalen Denkungsart aus. Als Gegengewicht dazu erscheint die mythische Denkungsart für Sebald eine Logik, die ihm ermöglicht, die Beschränkungen der wissenschaftlichen Kenntnis zu zerreißen. Das Verständnis Sebalds über den Begriff *Bricolage* scheint sich deswegen noch durch eine partikuläre Wahrnehmung der Weise zu ziehen, wie die Fakten oder die Ereignisse der Realität geschehen. *A quoi bon la littérature?* Das fragt sich Sebald selbst und antwortet, „daß wir uns erinnern begreifen lernen, daß es sonderbare, von keiner Kausallogik zu ergründende Zusammenhänge gibt“ (SEBALD, 2003, S.247 apud MEYER, 2017, S.63)³¹. Der mythopoetische Charakter der Sebaldschen Literatur nimmt demzufolge die Konstruktion einer möglichen Verständlichkeit der Realität an. Eine Art Mythische Reflexion, die Sebald vor allem in seiner letzten veröffentlichten Prosa erforscht hat, nämlich *Austerlitz*, auf die die Argumentation sich von jetzt an konzentriert.

²⁹ W. G. Sebald im Gespräch mit Andrea Köhler (1997). Op. cit., S.163.

³⁰ „Sie beruht auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war“ (SEBALD, 2010, S.129).

³¹ MEYER, Sven. „Campo Santo“ und weitere andere Prosa. In: ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Hg.). **W. G. Sebald-Handbuch**. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, 2017. S.58-65.

4 AUSTERLITZ: EINE LEKTÜRE DER LITERATUR W. G. SEBALDS ALS BRICOLAGE.

[Das] hat schon insofern einen Zug ins Archaische, als es offensichtlich von einer Sammlertätigkeit bestimmt wird, die jedes gefundene Objekt, jedes Fragment der Natur und jedes Bruchstück zertrümmerter Geschichte, das dem Autor unter die Hände kommt, als Baumaterial in den Prozeß der Rekonstruktion eines in zunehmendem Maß im Verschwinden begriffenen Lebens einbringt. Der Roman wird derart zu einem Laboratorium der seltsamsten Formen und Deformationen, wo zwar nichts kategorisiert und geordnet ist, wo aber der scheinbar wertloseste Gegenstand jeder Zeit zur Weiselzelle einer poetischen Evolution werden kann, die in dem Augenblick einsetzt, in dem zwei völlig disparate Elemente mit einem Gleichheitszeichen zum ersten Glied einer endlosen, alles miteinander verbindenden Kette verbunden werden. Nicht anders als das von Lévi-Strauss beschriebene wilde Denken verfolgt der schöpferische Instinkt, der hier am Werk ist, das Ziel, auf möglichst kurzem Weg zu einem allgemeinen Verständnis des Universums zu gelangen. [...] Der Erfindungskraft, die sich in derlei Fusionen beweist, entdeckt die unserem angelernten Wissen nicht zugänglich qualitativen Aspekte der Wirklichkeit (SEBALD, 2012, S.149)³².

Als ob Sebald sein literarisches Schaffen eingeläutet hätte, erkundet der Autor den Begriff *Bricolage* in Essay zu dem Roman von Gerhard Roth mit dem von ihm benannten literarischen „mythopoetischen Verfahren“. Die Verwendung geschichtlicher Rohmaterialien in einer gewissen memorialistischen Absicht; die Sicht nach den Kleinen, nach jenen vergessenen und scheinbar leblosen Gegenstände; die Korrelationen zwischen auseinander liegenden Dingen, die einen Ordnungsprinzip folglich eine partikuläre Bedeutung der Wert darstellt, bilden alle zusammen die Mutmaßung der Sebaldschen Fiktion. Das literarische Verfassen des Schriftstellers verdichtet jedoch alle dieser Voraussetzungen in einem minutiösen Handeln mit seinen Baumaterialien, mit den Realien, und auf die Weise, wie sie in der Erzählung gewebt werden.

Darin besteht die komplexe und ziemlich rätselhafte Beschaffenheit der Prosa Sebalds, die in *Austerlitz* wahrscheinlich eine noch weitere Substanz erhält, indem sie scheint, die Prinzipien ihrer eigenen Konstruktion zu äußern. In *Austerlitz* ist es so, als ob Schriftsteller, Erzähler und die Figur Jacques Austerlitz zu derselben Vernetzungsstruktur, die die Prosa bildet, angehörend wären, deren Konturen sich nie vollständig umreißen lassen. Sie stellen sich vermischt und gleichzeitig fragmentiert dar, und sie zeigen sich sinnhaft deutlicher, nur wenn sie in der Gesamtheit betrachtet werden. Sowie andere hingestellte Fragmente, deren Darstellungen eine Art bedeutende Vernetzung formen, die in der einen oder anderen Weise auf das Erinnern des schicksalhaften nationalsozialistischen Zeitalters verweisen.

³² In dem Essay *In einer wildfremden Gegend – zu Gerhard Roths Romanwerk 'Landläufiger Tod'*. In: SEBALD, W.G. **Unheimliche Heimat**. 4.Ed. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2012, S. 145-161.

Wenn man die Hauptfigur der Erzählung in Betracht zieht, kann man das bemerkenswerte Verfahren des Schriftstellers bei der Konstruktion der Prosa wahrnehmen. Hinter der Figur Jacques Austerlitz verbirgt sich das Vorbild eines realen Menschen, das dem Schriftsteller bekannt wäre, und dessen Lebenslauf in vielen Aspekten enge Entsprechungen mit dem fiktionalen erzählten Lebenslauf behalten würde³³. Natürlich ist nicht der Punkt in dieser Forschung, zu notieren, was tatsächlich in der Fiktion aus dem Wirklichen besteht. Bedeutungsvoll ist die Darstellung der Figur in der Prosa, die durch die Fiktionalisierung neue Konturen erlangt.

Erstens scheint Sebald in der Prosa mit dem Namen der Figur zu spielen. Um den Namen Austerlitz herum gibt es eine Reihe weitverstreuter bzw. vielfältiger Referenzen, die in der Prosa in Beziehung stehen und die einer partikulären Konstellation entsprechen, die wiederum zur einen stillschweigenden Umschreibung der verdrängten Vergangenheit der Figur führt. Die Anspielung auf Fred Astaire, einen Schauspieler, dessen Geburtsname Frederick Austerlitz seine jüdische Abstammung aufdeckt, die sich im Prinzip unwichtig zeigt, wirkt auf die Erzählung wie ein zufälliges Indiz für die nachfolgende Entdeckung der Herkunft Austerlitzs. Dann erscheinen noch Referenzen auf einen *small place in Moravia, site of a famous battle* und ständig auf den *Gare d'Austerlitz*, wie ein Schatten, der die Figur durch seine Spaziergänge in Paris begleitet, die zusammen auf das Tschechien der Gegenwart verweisen, in dem Austerlitz konkrete Spuren seiner Vergangenheit und der Schicksale seiner Eltern finden würde. Alle diese hingestellten bzw. dargestellten Elemente tragen zu einer Öffnung des Textes auf historische Dimensionen bei, die entweder vielleicht die Erzählung selbst übersteigen oder sich mit anderen Elementen der Erzählung beziehen – oder noch die beiden Möglichkeiten gleichzeitig. Außerdem spielt der Schriftsteller auch mit dem Schall des Namens der Hauptfigur. Die wiederkehrende Präsenz des Namens „Austerlitz“, sowie die Erwähnung auf die „Auschwitz Quelle“ in Marienbad erscheinen in ihren – von Sebald gefundenen oder erfundenen – klanglichen Ähnlichkeiten wie verzerrte Echos des Namens „Auschwitz“³⁴, das in der Erzählung als eine Art spektrales Bild des exilierten Schicksals der Figur auftritt.

So wie diese fragmentierten bzw. verstreuten Elemente, die sich in der Erzählung wie Indizien der Präsenz der abwesenden Vergangenheit Austerlitzs verhalten und sich in Form verstreuter oszillierenden Lichter zeigen, damit am Ende das Leben der Figur beleuchten, scheint das fragmentarische Ganze der Erzählung sich um einen Verständnis der spektralen Vergangenheit, deren Präsenz in Gegenwart wahrgenommen und erlebt wird, zu bilden. „Es

³³ W. G. Sebald im Gespräch mit Jean-Pierre Rondas (2001). Op. cit., p.212.

³⁴ Nach Betrachtung von Daniel Weidner in „Holocaust“. In: ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Hg.). **W. G. Sebald-Handbuch**. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, 2017. S.232-239.

scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht [...]“ (SEBALD, 2013, S.269). Die Konstruktion solches Verständnisses eines „qualitativen Aspekt der Wirklichkeit“ stellt vielleicht eine Art mythisches Panorama dar, das, verbunden mit der Sorge um die geschichtliche Darstellung, das Verfassen des Erzählens stützt.

Das dichte und fast ununterbrochene Erzählen in *Austerlitz* entwickelt sich um die Instanz eines Ich-Erzählers, der sich damit beschäftigt, über die Geschichte und Gedächtnisse der Figur Austerlitz zu berichten. Mittels einer memorialistischen Geste erinnert der Erzähler an die über zwanzig Jahre hindurch verstreute Begegnungen mit Austerlitz, deren Berichte der Figur Stimme für seine Geschichten und Gedächtnisse geben und ebenfalls auf die reisenden Schritten des Erzählers, die ihn zu solchen Begegnungen verleiteten, zurückgehen. Die erste Begegnung zwischen den beiden Figuren im Jahr 1967 in „der sogenannten *Salle des pas perdus* in der Antwerpener Central Station“ scheint bereits die umherziehende Beschaffenheit des Erzählers und Austerlitz hinzuweisen, deren erzählte Wege sich wie die Fäden verhalten, mit denen die Handlung gewebt wird. Die Erzählung ereignet sich hierdurch in eine Art Rahmenerzählung, die, inmitten des Gedankens eines Ich-Erzählers, sich in sich selbst entfaltet sowie auf rückblickende verschachtelte Geschichten ausbreitet. Solche verschaltete Geschichten umfassen nicht nur die Vergangenheit Austerlitzs, sondern auch zerstreute und stumme Geschichten von Orten, Städten und Gebäuden.

In einem Abschnitt der Prosa denkt der Erzähler, indem er die Zielsetzung seines eigenen Erzählens beleuchtet, darüber nach:

[...] 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 niemand je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden [...] (SEBALD, 2013, S.39).

Stimme dem scheinbaren Leblosen geben, scheint eine der Voraussetzungen des Erzählers bei seinem Exkurs in der Vergangenheit. So beschäftigen sich sowohl der Erzähler als auch Austerlitz mit dem Konkreten der Welt, mit der „Verschlossenheit der Dinge“³⁵ und ihrer

³⁵ Wie Austerlitz seine Sorge bzw. Beschäftigung erklärt (SEBALD, 2013, S.116).

„geheimnisvollen Autonomien“, die wahrscheinlich nur ein „metaphysische Augen“³⁶ ist dazu fähig, sie zu durchdringen. Das ist das Augen, das der Erzähler dem von Austerlitz zuschreibt.

Die besinnliche Haltung Austerlitzs gegenüber den Dingen, hauptsächlich den architektonischen Exemplaren des 19. Jahrhunderts, mit denen die Figur sich beschäftigt, zeigt ein Augen, das die „krummen Rissen und Sprüngen der vergangenen Zeit“ (SEBALD, 2013, S.238) entdeckt. Die Weise, wie Austerlitz über die Geschichtlichkeit eines architektonischen Artefaktes erzählerisch nachdenkt, nähert sich an „eine Art Metaphysik der Geschichte“, „in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde“, wie der Erzähler so bezeichnet (SEBALD, 2013, S.22). Austerlitz behauptete noch davon zu wissen, den „Schmerzesspüren, die sich „in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen“ (SEBALD, 2013, S.24). Vielleicht ist es durch dieses Augen, das während die Dinge durchdringt, lässt sich ebenfalls von den Dingen durchdringen, dass Austerlitz (angetrieben von einer „ihm selber nicht recht verständliche“ Faszination mit der Idee eines Netzwerks) versuchte, ungleiche Gebäude Typologien unter „Familienähnlichkeiten“ zwischen einander zu verbinden (SEBALD, 2013, S.52). Dann ebenfalls dadurch konnte er detailliert über ihre Geschichten sprechen, inder ihre verschleierte Vergangenheit an die Oberfläche mitbringen, als ob er das gegenwärtige Vorhandensein der architektonischen Artefakten mittels des Durchdringens der zeitliche Dichte der Dinge erfüllen möchte. Das Reden Austerlitzs von der *Liverpool Street Station* illustriert diese Wahrnehmung:

Ich wußte, daß auf dem Gelände, über welchem der Bahnhof sich erhob, dereinst bis an die Mauern der Stadt heran Sumpfwiesen sich ausgedehnt hatten, die während der kalten Winter der sogenannten kleinen Eiszeit monatelang gefroren waren [...]. Später wurden in den Sumpfwiesen nach und nach Drainagen gezogen, Ulmenbäume gepflanzt, Krautgärten Fischweiher und weiße Sandwege angelegt, auf denen die Bürger am Feierabend spazieren konnten, und bald wurden auch Pavillons und Landhäuser gebaut, [...]. Auf dem Grund des heutigen Haupttrakts des Bahnhofs und des Great Eastern Hotel, so erzählte Austerlitz weiter, stand bis in das 17. Jahrhundert das Kloster des Ordens der heiligen Maria von Bethlehem, [...]. Beinahe zwanghaft, sagte Austerlitz, habe ich mir, wenn ich in dem Bahnhof mich aufhielt, immer wieder vorzustellen versucht, wo in dem später von anderen Mauern durchzogenen und jetzt abermals sich verändernden Raum die Kammern der Insassen dieses Asyls gewesen sind, und oft habe ich mich gefragt, ob das Leid und die Schmerzen, die sich dort über die Jahrhunderte angesammelt haben, je wirklich vergangen sind, ob wir sie nicht heute noch, wie ich bisweilen an einem kalten Zug um die Stirn zu spüren glaubte, auf unseren Wegen durch die Hallen und über die Treppen durchqueren. Ich bildete mir auch ein, die Bleichfelder sehen zu können, die sich von Bedlam westwärts erstreckten, [...]. Dort, wo einmal die Bestattungs- und Bleichfelder waren, auf dem Areal der 1865 erbauten

³⁶ Nach der Betrachtung von W. G. Sebald über das wilde Denken in dem erwähnten Essay zur Roman von Gerhard Roth (2012, S.158).

Broadstreet Station, kamen 1984 bei den im Zuge der Abbrucharbeiten vorgenommenen Ausgrabungen unter einem Taxistand über vierhundert Skelette zutage. [...]. Über die solchermaßen mit dem Staub und den Knochen zusammengesunkener Leiber versetzte Erdschicht hinweg war im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts die Stadt gewachsen in einem immer verwinkelter werdenden Gewirr fauliger Gassen und Häuser, zusammengebacken aus Balken, Lehmklumpen und jedem sonst verfügbaren Material für die niedrigsten Bewohner von London. Um 1860 und 1870 herum, vor Beginn der Bauarbeiten an den beiden nordöstlichen Bahnhöfen, wurden diese Elendsquartiere gewaltsam geräumt und ungeheure Erdmassen, mitsamt den in ihnen Begrabenen, aufgewühlt und verschoben, damit die Eisenbahntrassen, die auf den von den Ingenieuren angefertigten Plänen sich ausnahmen wie Muskel- und Nervenstränge in einem anatomischen Atlas, herangeführt werden konnten bis an den Rand der City (SEBALD, 2013, S.190-194)³⁷.

Wie Materialien der Dauer werden Räume in der Erzählung als Zeitzeugen des Vergangenen betrachtet und lesbar als Geschichte, weil sich in ihnen „Spuren gegenwärtiger und vergangener Zeiten überlagern“ (SEITZ, 2011, S. 125). Nach Stefan Seitz (2011, S.129) schildere Austerlitz die Geschichte des Bahnhofs nicht nur als die Vorgeschichte seines Bauorts, sondern die Liverpool Street Station selbst erscheint ihm als eine Art Fotoplatte der Geschichte, in der es möglich ist, wie bei einem archäologischen Vorgehen, verschiedene nebeneinander Zeitschichten zu erahnen. Das untersuchende Augen Austerlitzs dringt auf diese Weise die Dinge herein, als ob Rissen eröffnet, durch den das Vergangene sich in die Gegenwart stürzen kann.

Es ist mittels dieser durch den Raum geweckten zeitlicher Erfahrung, dass die Vergangenheit Austerlitzs anfängt, ihm spontan in den Sinn zu kommen. In dem aufgelassenen *Ladies Waiting Room* des Bahnhofs *Liverpool Street Station* begreift Austerlitz, daß es in diesem Wartesaal gewesen sein müßte, daß er in England angelangt wäre vor mehr als einem halben Jahrhundert³⁸ (SEBALD, 2013, S.201). In dem verlassenen Wartesaal – in dem Austerlitz sich befragt, ob er „in das Innere einer Ruine oder in das eines erst im Entstehen begriffen Rohbaus geraten war“ (SEBALD, 2013, S.199) –, dass er sich entscheidet, die Lücke seiner eigenen Vergangenheit zu rekonstituieren.

Der zitierte Abschnitt und die ergänzenden Überlegungen kondensieren darüber hinaus die Weise, wie die literarische geschichtliche Erzählung sich bildet. Geschichten, die in der Geschichte ineinandergefügt werden, als ob sie Rissen in der webenden Linearität wären, in den

³⁷ Die in dem Broadstreet Station gefundene Skelette und die von „den Ingenieuren angefertigten Plänen“, die sich „wie Muskel- und Nervenstränge in einem anatomischen Atlas“ ausnahmen, werden durch zwei Bilder illustriert, die von Sebald aus dem Katalog *Broadgate and Liverpool Street Station* (1991) ausgeschnitten wurden (POMPEU, 2012, S.148).

³⁸ Die Erzählung gedenkt hier stillschweigend der Liverpool Street Station als Ankunftsort vieler jüdischen Kinder, die, durch die so genannte *Kindertransport*, aus Deutschland, Polen, Tschechien und Österreich zwischen den Jahren 1938 und 1939 gebracht wurden.

sich Vergangenheit und Gegenwart miteinander verflechten. Das erscheint dadurch als eine Form anachronischen Erzählens, die den vermeintlichen Gegensatz zwischen dem Synchronen und dem Diachronen der Geschichte verwischt. Solcher Charakter der Erzählung geht auf eine weitere Eigentümlichkeit des mythischen Denkens zurück, nämlich sein „Wesen nach zeitlos“, das die Welt zugleich als synchronische und diachronische Totalität erfassen wolle (LÉVI-STRAUSS, 2012, S.306)³⁹. Das Problem der Zeit wird außerdem in dem Erzählen wiederkehrend vorgebracht, besonders von Austerlitz, der behauptete, dass die Zeit von allen unsere Erfindung weitaus die künstlichste sei (SEBALD, 2013, S.149). Für die Figur, es sei immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume (SEBALD, 2013, S.269). Da in dem Raum verschiedene Zeiten sich überlagern, widerspricht er dem Konzept einer zeitlichen Linearität (SEITZ, 2011, S.127) und ermöglicht deswegen eine weitere potenzielle zeitliche Existenz. Die chronologische Zeit, deren Wirkung eine in dem Gefühl eines sukzedan irreversibeln *continuum*s untertauchende zeitliche Erfahrung ist, wird so in der Erzählung mittels einer anderen zeitlichen Erfahrung im Betracht gezogen. Eine wiederum anachronische Erfahrung, die durch das Erinnern des Menschen und der Dinge ermöglicht wird.

Parallel, aber nicht weniger mit dem Wesen des mythischen Denkens verbunden, ist es möglich die erzählende Verfahrensweise nach den Prinzipien des Benjaminischen Historikers zu verstehen. Welcher für den das geschichtliche Gegenstand, betrachtet als Gesamtheit von Ereignissen, nicht von einem Knäuel purer Faktizität, sondern von der gezählten Gruppe von Fäden gebildet werde, die den Einschub einer Vergangenheit in die Textur der Gegenwart darstellen (BENJAMIN, 1980, S.479). Auf diese Art und Weise, neben den Gedächtnissen der Figur, erscheinen weitere Vergangenheiten inmitten der erzählenden Ereignisse in der Gegenwart der Prosa.

Als Austerlitz sich an den Justizpalast von Brüssel erinnert, dessen Stufen „die größten Anhäufung von Steinquadern in ganz Europa darstellte“ (SEBALD, 2013, S.46), über seine Vergangenheit und die labyrinthischen Geheimnisse überlegt, scheint die Geschichte des architektonischen Artefakts demontiert werden zu sein, damit bestimmte geschichtliche Aspekte dem Erzählen dienen können. Anhand Pompeu (2012, S.149), sowohl das Bild, das das Erzählen begleitet, als auch viele der geschichtlichen Fakten und sogar apokryphen Geschichte, die von Austerlitz erzählt wird, wurden von Sebald aus einer Ausgabe der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ausgeschnitten. Unterstrichen in solcher Ausgabe befindet sich ein Kommentar über ausführliche

³⁹ Das Zitat auf Deutsch befindet sich in SEITZ, 2012, S.70 nach LÉVI-STRAUSS, Claude. **Das Wilde Denken**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S.301.

Zeichnungen, das der Führer der nationalsozialistischen Diktatur persönlich angefertigt hätte, während der deutschen Soldaten durch Belgien marschiert seien. Diese unausgesprochene Tatsache, die irgendwie die Anwesenheit einer solchen deutschen Vergangenheit markiert, scheint sich trotzdem mit einer vorherigen Passage der Erzählung zu verbinden. Über die Monumentalität des Justizpalasts in Brüssel betrachtet Austerlitz, daß die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen würden und konzipiert seien von Anfang an im Hinblick auf ihre nachmaliges Dasein als Ruinen (SEBALD, 2013, S.32) – was nicht ohne Grund auf eine der Prämissen des Schwungs zur Monumentalen in der nationalsozialistischen Diktatur verweist und die von dem Architekt Albert Speer als „Ruinenwerttheorie“ entworfen wurde.

Die zitierte Passage in *Austerlitz* hält noch im Laufe des Erzählens, soweit die Räume, wie die ehemaligen großen Festungen – unter denen das frühere jüdische Ghetto Theresienstadt, in dem Austerlitz das tragische Schicksal seiner Mutter entdeckt –, als Ruinen, Resten der Geschichte der menschlichen Vernunft überwiegend dargestellt werden, denen Materien immer noch Spuren des nationalsozialistischen Zeitalters behalten. Sie fällt allerdings als Echo stärker ein, wenn sie in Verbindung mit der Darstellung der neuen Nationalbibliothek Frankreichs betrachtet wird. Das neue Gebäude, das in seinem Monumentalismus offenbar von dem Selbstverewigungswillen des Staatspräsidenten inspiriert würde (SEBALD, 2013, S.392), stellt sich aus, unter seinem „cartesischen Gesamtplan“, als „die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit“ (SEBALD, 2013, S.404). Sein Fundament enthüllt den Boden, auf dem die neue Bibliothek errichtet wurde, als „bis zum Kriegsende ein großes Lager, in dem die Deutschen das gesamte von ihnen aus den Wohnungen der Pariser Juden geholte Beutegut zusammenbrachten“ (SEBALD, 2013, S.406).

5 SCHLUSSBEMERKUNGEN

Ausgehend von dem Prinzip, dass das poetische Verfahren W. G. Sebalds in seiner fiktionalen Prosa in engem Zusammenhang mit einem ständigen Anliegen der Geschichtsdarstellung, das in der einen oder anderen Weise den Verlauf der Literatur Sebalds markiert, steht und dessen prosaisches Gestalten ein Produkt dieses Verhältnisses ist, entwickelte sich diese Recherche um die Arbeitsweise des Schriftstellers herum mit der Absicht, die Eigentümlichkeit seiner Poetik in Betracht zu ziehen und damit eine mögliche Annäherung an seine Literatur zu skizzieren.

Von dem Begriff *Bricolage*, der von dem Ethnologe Lévi-Strauss geprägt wurde, war es möglich, sich an die Grundlagen der poetischen Arbeitsweise des Schriftstellers zu nähern, die sich auf die Prosa *Austerlitz* (2001) konzentrierte. Das von W. G. Sebald letzten veröffentlichten Prosawerk scheint die Prämissen des mythischen Denkens zu verdichten, in dem Sebald zu einem Verfahren greift, das geschichtliche Materialien in einer gewissenhaften poetischen Methode kombiniert, die die Veränderbarkeit der Realien zulässt, um sie durch neue und andere Konstellationen in die Gegenwart mitbringen zu können. Die *Bricolage* zeigt sich dadurch in Sebalds Verfahren als eine mögliche erzählerische Konstruktionslogik, die als Mittel für einen Versuch zur Rekonstruktion des Vergangenen funktioniert.

LITERATURVERZEICHNIS

BENJAMIN, Walter. **Über den Begriff der Geschichte** (1942). Disponível em: <<https://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>>. Acesso em 13.out.2018.

_____. Eduard Fuchs: der Sammler und der Historiker. In: WALTER, BENJAMIN. **Gesammelte Schriften**. Rolf Tiederman (Org.). Vol. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

_____. **Gesammelte Schriften**. Rolf Tiederman (Org.). Vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

_____. **O Anjo da História**. Organização e Tradução de João Barrento. 2ªEd. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**. História da Arte e Anacronismo das Imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HUTCHINSON, Ben: „Seemann” oder „Ackermann”? Einige Überlegungen zu Sebalds Lektüre von Walter Benjamins Essay “Der Erzähler”. In: Brill, **Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik**, V. 72, 2009, pp. 277-295, DOI: 10.1163/9789042027824_019. Disponível em: <http://booksandjournals.brillonline.com/content/books/b9789042027824s019>.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 12ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Org.). **W.G.Sebald Handbuch**. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, 2017.

POMPEU, Douglas Valeriano. **As sombras do real em Austerlitz**: investigação sobre a fotografia em W. G. Sebald. 2012. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

POMPEU, Douglas Veleriano. Uma oficina poética de lembranças. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 24, n. 2, p. 77-94, ago. 2014. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6942>>. Acesso em: 24 ago. 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.24.2.77-94>.

SCHÜTTE, Uwe. **Interventionen**. Literaturkritik als Widerspruch bei W.G. Sebald. München: Richard Boorberg Verlag, 2014.

SEBALD, W.G. **Os Emigrantes**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Vertigem. Sensações**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Austerlitz**. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2013.

_____. **Anéis de Saturno**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Unheimliche Heimat.** Essays zur österreichischen Literatur. 4.Ed. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2012.

_____. **Guerra aérea e Literatura.** Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Auf ungeheuer dünnem Eis.** Gespräche 1971 bis 2001. Editor: Torsten Hoffmann. Fischer: Frankfurt, 2012.

_____. **Die Beschreibung des Unglücks.** Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

SEITZ, Stephan. **Geschichte als Bricolage** - W.G.Se bald und die Poetik des Bastelns. Göttingen: V&R Unipress, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O Local da Diferença:** Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.