

**Jacek Kowalski**

Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny

im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu

j.kowalski@uthrad.pl

DOI <https://doi.org/10.24136/rsf.2021.003>

## **ZWISCHEN FIKTION UND WAHRHEIT - W.G. SEBALDS AUSTERLITZ ALS EIN ANTI-ROMAN**

**Abstract:** The aim of this article is to discuss the most important characteristics of the so-called anti-novel on the example of a literary work (the so-called literary "photo-text") by W.G. Sebald *Austerlitz*, which in the contemporary history of German-language literature is considered to be extremely original in terms of form and an unusual (unconventional) prose work drawing on numerous, non-literary means of artistic expression such as photography or film. At the same time, such an unusual (i.e. going far beyond the traditionally understood novelistic genre framework) and unambiguously unclassifiable prose form is a an original literary exemplification of the fight against oblivion in the context of the experience of war trauma and the hardships of searching for one's own identity in the postmodern era at the threshold of the twenty-first century, is strongly oriented towards the reader and the horizon of his reading expectations (Wolfgang Iser), and the border between literary fiction and truth seems to be almost abolished. When discussing the most important anti-novel features, reference was made to the definition of the term "anti-novel" and selected theories in the field of aesthetics of the reception of the medialized literary text (Dieter Wellershof).

**Keywords:** contemporary German-language literature, W.G. Sebald, anti-novel, correspondence of literature and other arts, fiction and non-fiction.

**Streszczenie:** Celem niniejszego artykułu jest omówienie najważniejszych cech charakterystycznych tzw. anty-powieści na przykładzie utworu literackiego (literackiego „foto-tekstu”) W.G. Sebalda *Austerlitz*, który w historii współczesnej literatury niemieckojęzycznej uchodzi za niezwykle oryginalne pod względem formy i nietuzinkowe (niekonwencjonalne) dzieło prozatorskie czerpiące z licznych, pozaliterackich środków artystycznego wyrazu jak fotografia czy film. Jednocześnie taka nietypowa (tj. wykraczająca dalece poza tradycyjnie rozumiane powieściowe ramy gatunkowe) i niedająca się jednoznacznie sklasyfikować forma prozatorska stanowi oryginalną literacką egzemplifikację walki z niepamięcią w kontekście doświadczenia traumy wojennej oraz trudów poszukiwania własnej

tożsamości w dobie ponowoczesnej u progu dwudziestego pierwszego wieku, jest mocno zorientowana na czytelnika i horyzont jego oczekiwań czytelniczych (Wolfgang Iser), a granica między literacką fikcją a prawdą wydaje się być niemal zniesiona. Przy omawianiu najważniejszych cech anty-powieściowych odwołano się do definicji pojęcia „anty-powieść” i wybranych teorii z zakresu estetyki recepcji literackiego tekstu zmedializowanego (Dieter Wellershof).

**Słowa kluczowe:** współczesna literatura niemieckojęzyczna, W.G. Sebald, anty-powieść, korespondencja literatury i innych sztuk, fikcja i nie-fikcja.

### **Einleitungswort**

Obwohl seit der Veröffentlichung von W.G. Sebalds letztem literarischem Text<sup>1</sup> Austerlitz (er entstand kurz vor seinem Tode bei einem Autounfall) 20 Jahre vergangen sind, ist er bis heute fortwährend ein „philologischer Lieblingsgegenstand der jüngsten deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“<sup>2</sup>. Das Prosastück Austerlitz ist ein typisches Musterbeispiel eines deutschsprachigen Literaturtextes, der sich aus der postmodernen Kultur speist.<sup>3</sup> Was ist typisch für die postmoderne Kultur, deren zahlreiche Definitionsversuche in der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur immer wieder zum Anstoß für gattungsspezifische Textuntersuchungen werden? Dazu gehören sicher solche Merkmale wie: das Prinzip des Doppelcodes (Widerspruch der Konventionen, z.B. Minimalismus in der Darstellung traditioneller Wertebilder) und der breit gefasste Begriff der Hybridisierung (Verwendung von nichtliterarischen Erzählmitteln wie Fotografien oder Eklektizismus, der sich oft in der Fülle der Mittel manifestiert, vor einem reichen Hintergrund des Wissens in Bereichen wie Biologie, Medizin, Psychologie und Philosophie, das Spiel mit Konventionen (Verwischen der Grenzen von Fiktion und Wahrheit, Modellierung des Textempfängers).<sup>4</sup> In diesem Zusammenhang müssen begriffliche Kategorien wie Fiktion (d.i. wirklichkeitsfingierte Aussage) und Wahrheit (bzw. Authentizität, d.i. wirklichkeitsrelevante Aussage) im Kontext der Anwendung von nicht-

<sup>1</sup> Ich gebrauche bewusst den Terminus „ein literarischer Text“ statt der Gattungsbezeichnung „ein Roman“ hinsichtlich der Zielsetzung des vorliegenden Artikels – J.K.

<sup>2</sup> Bohley, Johanna: *Zur Poetik blinder Flecken in W.G. Sebalds Austerlitz im Kontext der Nachkriegszeit*. [in:] Golec, Janusz/Von der Lühe, Irmela (Hrsg.): *Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert*. Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften: Frankfurt am Main 2011, S. 161-176, hier S. 161.

<sup>3</sup> Man spricht sogar von einer „Sebald-Philologie“ – <https://www.wgsebald.de/phil.html> (Zugriff - 28.12.2021).

<sup>4</sup> Kowalski, Jacek: *Eine Sammlung von Kurzgeschichten oder ein Mikro-Roman – einige Bemerkungen zu gattungsspezifischen Merkmalen am Beispiel des Textes „Jakob schläft. Eigentlich ein Roman“ (1997) von Klaus Merz* [in:] „Radomskie Studia Filologiczne“ 1/9/2020, S. 63-72, hier S. 65-66.

literarischen Ausdrucksmitteln als eine bestimmte narrative Verfahrensweise herangezogen werden. Dabei wird im vorliegenden Artikel kurz auf die Erklärung des gattungsspezifischen Begriffs „Anti-Roman“ rekurriert. Das Ziel des vorliegenden Artikels ist es, den Literaturtext (bzw. den literarischen Foto-Text<sup>5</sup>) Austerlitz von W.G. Sebald in Bezug auf seine charakteristischsten Anti-Roman-Merkmale hin zu untersuchen. Bei der Besprechung dieser Anti-Roman-Merkmale werde ich mich auf die Text- und Medienästhetik von Dieter Wellershof beziehen.

### **Zwischen Fiktion und Wahrheit - zur Interdependenz der Begriffe im Kontext der Anwendung von nicht-literarischen Ausdrucksmitteln (Fotografie, Film)**

Die Fiktion bzw. Fiktionalität ist ein zentraler Begriff der literarischen Textproduktion. Die transparente Rolle der fiktiven Narration bleibt jedoch im Zeitalter der postmodernen (intermedialen) Kultur umstritten, insbesondere wenn in einen literarischen (fiktiven) Text außerliterarische Darstellungsmittel wie z.B. Fotografien eingebettet werden.<sup>6</sup> Die exakte Definition findet man im Metzler-Lexikon: „Bezeichnung für den erfundenen bzw. imaginären Charakter der in literarischen Texten dargestellten Welten“<sup>7</sup>. Das bedeutet praktisch in erster Linie, dass von einem dramatischen, erzählenden oder lyrischen Text kaum ein Wirklichkeitsbezug erwartet wird.<sup>8</sup> Jedoch, wie Anne Kathrin Hillenbach unterstreicht, können historische Romane und biographische Texte einen expliziten Bezug zur außerliterarischen Wirklichkeit aufweisen<sup>9</sup>. Oft erweist sich die traditionell verstandene literarische Fiktion als kommunikationsfern. Gleichzeitig sollte man sich bewusst sein, dass bei einer offenen Komposition eines literarischen Textes, d.h. bei einem Text, der eine wirklichkeitsfingierte Aussage darstellt und nicht-literarische Mittel verwendet, z.B. authentische Fotografien, die historische und kulturelle Ereignisse illustrieren, der Erwartungshorizont<sup>10</sup> des potenziellen Lesers zunimmt. Im Kontext von Wort-Bild-Beziehungen an der Grenze zwischen Fiktion und Wahrheit kann man interessante Bemerkungen in den theoretisch-literarischen Schriften von Dieter Wellershof (1925-2018) finden. In seinen literaturtheoretischen Essays hat sich der Schriftsteller und

<sup>5</sup> Steinaecker, Thomas von: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Aleksander Kluges und W. G. Sebalds*. Transcript: Bielefeld 2007, S. 13.

<sup>6</sup> Hillenbach, Kathrin-Anne: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Transcript: Bielefeld 2012, S. 38-39.

<sup>7</sup> Zit. nach Hillenbach, Kathrin-Anne: *Achim, Barsch, Fiktion/Fiktionalität*. [in:] Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. Stuttgart 2004, S. 39.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S. 39.

<sup>10</sup> Zur Theorie von Wolfgang Iser: Burzyńska, Anna/Markowski Paweł Michał: *Teorie literatury XX wieku*. [Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts - Übersetzung J.K.], Znak: Kraków 2006, S. 99-102.

Literaturtheoretiker Dieter Wellershof (1925-2018) mit realistischer Literatur befasst und hat sog. Irritationsstrategien differenziert, die die Natur eines postmodernen Literaturtextes besser veranschaulichen sollen. Was verstand Dieter Wellershof unter der Kategorie *Irritation*? Ihm ging es in erster Linie um die leserorientierte Vermittlung von Erfahrungen bei der Textlektüre: „Der Mangel an Eindeutigkeit und die poetische Unbestimmtheit eines Textes sollen zur Enttäuschung der Erwartungen des Lesers, zur Irritation seiner Sichtweise und seiner Einstellungen führen.“<sup>11</sup> Nach Wellershof sollen die Friktionen zwischen der Weltsicht des Lesers und der Textwelt zur Verlängerung des Wahrnehmungsprozesses führen.<sup>12</sup> Darstellungstechnisch kann man auch *Austerlitz* als eine irritierende Art der Textlektüre betrachten, denn dieser Text ist sehr stark leserorientiert und stimuliert dank des angewendeten zahlreichen Fotomaterials stark die Wahrnehmungsprozesse des Lesenden. Trotz innovativer (untypischer, nicht konventioneller) Erzähltechnik ist *Austerlitz* kein einfaches Buch. Wie die Literaturkorrespondentin Sabine Kieselbach feststellte:

Sebald selbst hat "Austerlitz" ein "Prosabuch unbestimmter Art" genannt. Er spielt mit Zitaten, Fotos und Bildern, die er in seine Texte montiert hat. Kapitel gibt es nicht, auch keine Absätze. Eine mitunter verwirrende Lektüre, auf die man sich unbedingt einlassen sollte. Kein Autor nach ihm hat die Grenzen und die Möglichkeiten der erzählenden Literatur so radikal aufgezeigt.<sup>13</sup>

Dieter Wellershof erklärt die Irritation (bzw. das Irritationsverständnis) als „perspektivische Sicht eines Außenseiters, dessen Wahrnehmung der scheinbar bekannten Welt von der Norm abweicht.“<sup>14</sup> Was die Darstellungstechnik in *Austerlitz* mit der Text- und Medienästhetik von Dieter Wellershof verbindet, ist die Tatsache, dass die Erinnerung an die Lebenswelt (eine konkrete Lebensgeschichte) auf literarischer Ebene nicht mehr darstellbar (transparent) sei.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Zit. nach: Bügner, Torsten: *Lebenssimulationen. Zur Literaturtheorie und fiktionalen Praxis von Dieter Wellershof*. Deutscher Universitätsverlag: Wiesbaden 1993, S. 121.

<sup>12</sup> Ebd., S. 121.

<sup>13</sup> <https://www.dw.com/de/w-g-sebald-austerlitz/a-44899438> (Zugriff 30.12.2021).

<sup>14</sup> Bügner, Torsten: *Lebenssimulationen. Zur Literaturtheorie und fiktionalen Praxis von Dieter Wellershof*. Deutscher Universitätsverlag: Wiesbaden 1993, S. 122.

<sup>15</sup> Forscher von Sebalds literarischem Werk sehen in seiner ungewöhnlichen fototextuellen Technik oft eine angebliche Episode aus dem Leben des Schriftstellers. Es geht um die angebliche Entdeckung eines Fotoalbums des Vaters des Schriftstellers, das W.G. Sebald als ein junger Mensch selbst gefunden haben soll. Dies waren Fotos vom Polenfeldzug 1939. Das Lächeln der deutschen Soldaten auf den Fotos vermischte sich mit der allgegenwärtigen Zerstörung und gleichzeitig mit einer so

Somit sei die Irritations- und Erfahrungsvermittlung durch die „ungewohnte Organisation und Selektion“ des Textmaterials zu erreichen.<sup>16</sup> Jedes der unten aufgelisteten Bauelemente der Erzählstruktur, die für einen medialisierten Text (und somit für einen Anti-Roman) typisch sind, lässt sich problemlos in *Austerlitz* nachweisen<sup>17</sup> (Bearbeitung nach Torsten Bügner):

1) Handlung und Plot:

- „riskante, erschreckende und wahrscheinliche Lagen“
- „Diskontinuitäten, Widersprüche, Unvorhersehbarkeiten, Leerstellen und Prozessplanung mit einbezogenem Zufall“
- „Offene Schlüsse“
- „Widersprüche“
- „überraschende Wendungen“ (ebd.)<sup>18</sup>

2) Makrostruktur des Textes und Montage:

- „Motivwiederholungen, verbunden mit irritierenden Veränderungen“
- „Zerstörung der Zusammenhänge, zum Beispiel der gewohnten zeitlichen, räumlichen und kausalen Verknüpfungen“
- „Sprünge, Lücken“
- „Überblendungen, Schnitte“<sup>19</sup>

3) Zeit und Handlungsdichte:

- „Auflösung ... der Chronologie“
- „Zeitdehnung und Zeitraffung“
- „Wechsel zwischen .... Bewegung und Stillstand (nach – J.K.) langer und kurzer Einstellung“<sup>20</sup>

4) Perspektive:

- „subjektive Blickführung“

---

charakteristischen Stille und Abwesenheit von Erinnerung, die von diesen Fotos geprägt war. Dieser Vorfall könnte auch als eine Antwort auf die Frage benutzt werden, warum W.G. Sebald in *Austerlitz* die jüdische Identitätssuche in der Nachkriegswelt ausdrücklich postapokalyptisch darstellen wollte. Vgl. dazu: Hopkinson, Amanda: *Historia pamięci czy pamięć historii?* [Eine Geschichte der Erinnerung oder eine Erinnerung an Geschichte? - Übersetzung J.K.] - Przeł. Magda Heydel. [in:] „*Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. W.G. Sebald: Antropologia, literatura, fotografia*” [Kontexte – Polnische Volkskunst. W.G. Sebald: *Anthropologie, Literatur, Fotografie* - Übersetzung J.K], nr 3-4, 2014, S. 53-56, hier S. 54.

<sup>16</sup> Bügner, Torsten: *Lebenssimulationen. Zur Literaturtheorie und fiktionalen Praxis von Dieter Wellershof*. Deutscher Universitätsverlag: Wiesbaden 1993, S. 122.

<sup>17</sup> Bei der Besprechung beziehe ich mich auf die wichtigsten Merkmale des Anti-Romans *Austerlitz*.

<sup>18</sup> Bügner, Torsten: *Lebenssimulationen. Zur Literaturtheorie und fiktionalen Praxis von Dieter Wellershof*. Deutscher Universitätsverlag: Wiesbaden 1993, S. 123.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd.

- „Wechsel zwischen Totale und Detail, Nähe und Ferne, Schärfe und Verschwommenheit des Blickfeldes“
  - „plötzlicher Wechsel der Perspektiven“
  - „Isolierung von Details“
  - „Beschränkung des Bewusstseinsfeldes“
  - „fremdartige Beschreibungen“
  - „Wechsel von Innen- und Außenwelt“<sup>21</sup>
- 5) Bezug auf Leserwissen
- „problematisierte Erfahrungsprämissen“
  - „Engpässe mit Informationsentzug“
  - „Leerstellen“
  - „Verneinung von Erwartungen“
  - „Mehrdeutigkeiten“
  - „Strukturen, die Ungewißheit erzeugen“
  - „Täuschungen, Schocks“<sup>22</sup>

Der Begriff der Authentizität (Wahrheit) bezüglich eines literarischen Textes wird in Verbindung mit nichtliterarischen (außerliterarischen Ausdrucksmitteln), d.h. mit in einem literarischen Text abgebildeten Fotografien gebracht. Im Kontext des literaturwissenschaftlichen Gebrauchs einer Fotografie im Erzähltext ist zu behaupten, dass es sich dabei nicht mehr um die Entscheidung handelt, ob fiktional oder nichtfiktional erzählt wird, sondern um die Tätigkeiten des Textrezipienten (des Betrachters einer Fotografie) bei der Textinterpretation, d.h. bei der Textlektüre.<sup>23</sup> Wie die A.K. Hillenbach feststellt:

Der Begriff „authentisch“ wird hier im Sinne einer Bedeutung von Wahrhaftigkeit, Objektivität, Ähnlichkeit und überprüfbarer Referenz der außermedialen Wirklichkeit begriffen. Im Folgenden wird gezeigt werden, dass fotografische Authentizität phänomenologisch anzuzweifeln ist, aber auf Rezipientenseite eine immer noch entscheidende Rolle spielt. Das Authentische der Fotografie wird im Wesentlichen durch drei Tatsachen begründet:

<sup>21</sup> Bügner, Torsten: *Lebenssimulationen. Zur Literaturtheorie und fiktionalen Praxis von Dieter Wellershof*. Deutscher Universitätsverlag: Wiesbaden 1993, S. 123-124.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Kowalski, Jacek: *Nähe und Ferne. Fotografische Implikationen und Anwendungsbereiche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Verlag der Technologisch-Humanistischen-Kazimierz-Pulaski-Universität in Radom: Radom 2015, S. 15.

Zum ersten durch Zeugenschaft, weil sich am Ort des Geschehens eine Kamera (und höchstwahrscheinlich auch ein sie bedienender Fotograf) befunden haben muss, zum zweiten durch die Tatsache, dass das fotografische Bild auf physikalischen, optischen und chemischen Naturgesetzen beruht, und zum dritten durch die Tatsache, dass der Referent im Moment des Fotografierens tatsächlich vor der Kamera zu finden war.<sup>24</sup>

Das Modell der Interpretation der Welt mit Hilfe des Wortes und mit Hilfe eines fotografischen Bildes aktualisiert demzufolge die Rollen des Senders und des Empfängers, die noch "undefiniert" bleiben, d.h. sich an einer gewissen Kommunikationskreuzung befinden. Die Kombination von Fiktion (oder Bio-Fiktion<sup>25</sup>) und Authentizität kann als eine Art Erzählverfahren verstanden werden, das auf der Synthese von fiktionalen (erzählten) und nicht-fiktionalen Elementen (dokumentarisch, z.B. in Form von entlehnten Zitaten, Fotografien, plastischen Darstellungen von Kunstwerken, Tonaufnahmen) besteht. Die Wahrheit liegt oft verborgen und ist meistens schwer fassbar, vielseitig und subjektiv.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Hillenbach, Kathrin-Anne: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Transcript: Bielefeld 2012, S. 40.

<sup>25</sup> Was versteht man unter Bio-Fiktion? Dabei handelt es sich um eine hybride Erzählform, die biographische und fiktionale Erzählelemente miteinander kombiniert. Fiktion wird der biographischen Erzählelementen unterstellt. Dieser Begriff wurde erstmals 1990 von dem französischen Forscher Alain Buisine verwendet. Bio-Fiktion ist eine postmoderne Form der Biographie, die immer die subjektive Rolle/Position des Autors offenbart. Die Bio-Fiktion bietet neue Möglichkeiten, bestehende Erzählungen über das Leben bekannter historischer Persönlichkeiten zu erweitern. Wichtig in bio-fiktionalen Geschichten ist die imaginäre Welt der Erzählung und die Rolle visueller Elemente im Prozess der Schaffung der Bedeutung der Erzählung. Dieses Genre erfordert demzufolge mehr Aufmerksamkeit von Literaturwissenschaftlern, weil es spezifische Merkmale aufweist, die in traditionellen biographischen Geschichten fehlen. Fotografien als visuelle Erzählmedien sind dazu fähig, eine Selbst- bzw. Autobedeutung (im Kontext des Referenten – des Ich) und Bio-Bedeutung (im Kontext der Biographie einer Bezugsperson) zu generieren. Im literarischen Schaffen von W.G. Sebald wird dieses Konzept der Bio-Fiktion in seiner Essaysammlung „Die Logis in einem Landhaus“ besonders zum Ausdruck gebracht. Vgl. dazu: Buisine, Alain: *Biofictions*. „Revue des Sciences Humaines“ 224 (1991): S. 7-13.

<sup>26</sup> Gellner, Ernest: *Postmodernizm, rozum i religia* [Postmoderne, Vernunft und Religion – Übersetzung J.K.], przeł. Maciej Kowalczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1997, S. 36.

### ***Austerlitz* als ein Anti-Roman – einige Bemerkungen zum Erzähltext**

Ein wichtiges Merkmal des postmodernen Romans ist, dass der Bereich des Zitierens zur Literatur wird. Es kann daher gesagt werden, dass ein Anti-Roman jene Variante des Romangenres ist, deren Unterscheidungsprinzip darauf beruht, die eigenen Regeln zu verleugnen.<sup>27</sup> Ein Anti-Roman ist auch ein Thema für sich, es kritisiert seine Ansätze, es ist eine Literatur über Literatur. Typische Merkmale des Anti-Romans sind vor allem: fehlende Linearität der Zeit, Störung der Reihenfolge der Erzählebenen, Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Imagination.<sup>28</sup> *Austerlitz* als ein postmoderner (stark medialisierter) Erzähltext entspricht dieser Anti-Roman-Konvention völlig: d.h. es ist ein Modell, an dem gebastelt wird und dessen Erzählstruktur und zusammenhängende Textgestalt von der individuellen Ästhetik des Schreibenden abhängig ist. Im Falle der Werke von W. G. Sebald handelt es sich um das System bzw. um die Erzähltechnik der Bricolage. Nah- und Fernperspektive sowie die Schärfe und Verschwommenheit der auf den Fotografien dargestellten Objekten und Menschen charakterisieren W.G. Sebalds fotografische Bastelarbeit. Der Schriftsteller W.G. Sebald erklärt das Charakteristikum seiner literaturwissenschaftlichen Arbeit selbst folgendermaßen:

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.<sup>29</sup>

Die Erzählschicht von *Austerlitz* kann man in zwei inhaltliche Teile gliedern (Auflösung der Chronologie nach D. Wellershof): der erste Teil ist ein „Fotogespräch“ zwischen dem Ich-Erzähler und der Hauptfigur, in dem Gedanken und Kommentare beider sprechender Subjekte mittels Fotografien und verschiedener Printmedien ausgetauscht werden, dank welcher die Hauptfigur Details über die Welt und Menschenverhältnisse zu erkennen versucht – bis zu

<sup>27</sup> Cudak, Romuald: *Gatunek literacki i granice: rozważania pograniczne*. [Die literarische Gattung und ihre Grenzen – Übersetzung J.K.] [in:] Ostaszewska, Danuta/Przyklenk, Joanna (Hrsg.): *Gatunki mowy i ich ewolucja* [Die Sprachgenres und ihre Evolution - Übersetzung J.K.] - T. 5, *Gatunek a granice* [Die Gattung vs. Grenze - Übersetzung J.K.], (S. 32-42). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2015, S. 37.

<sup>28</sup> Markiewicz, Henryk: *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*. [Romantheorien im Ausland – seit Anfängen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts - Übersetzung J.K.], Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 1995, S. 348.

<sup>29</sup> Löffler, Sigfried: *Wildes Denken. Gespräch mit W. G. Sebald*. [in:] Loquai, Franz: Eggingen: Isele 1997, S. 135-137, hier S. 136.



diesem Zeitpunkt erfährt man in *Austerlitz* nur wenig über seine enigmatische Gestalt, geschweige denn über seine Identität und Herkunft, was der Ich-Erzähler selbst betont<sup>30</sup>:

Da es mit Austerlitz so gut wie unmöglich war, von sich selber beziehungsweise über seine Person zu reden, und da also keiner vom anderen wusste, woher er stammte, hatten wir uns seit unserem ersten Antwerpener Gespräch stets nur der französischen Sprache bedient, ich mit schandbarer Unbeholfenheit, Austerlitz hingegen auf eine so formvollendete Weise, dass ich ihn lang für einen Franzosen hielt.<sup>31</sup>

Den zweiten Teil der Erzählschicht bildet die fortgeschrittene und immer wieder fortgeführte Erinnerungsarbeit der Hauptfigur, in welcher ein Wechsel des Erinnerungsmediums, ein Wechsel von Totalem und Detailliertem, Schärfe und Verschwommenheit (nach D. Wellershof) – vom erzählten Foto zur filmischen Aufnahme<sup>32</sup> – zustande kommt, wobei sich durch zahlreiche Binnenhandlungen auch die Alinearität der gesamten Rahmenhandlung offenbart (ständige Rückgriffe von Austerlitz auf die Erinnerungsorte, die mit seiner Lebensgeschichte sowie mit der Lebensgeschichte seiner Eltern verbunden sind, wie beispielsweise mit dem böhmischen Theresienstadt, wo sich in den Kriegsjahren zwischen 1941-1945 ein jüdisches Ghetto befand). Die Erinnerungswege des Erzählers und der Hauptfigur Austerlitz kreuzen sich unregelmäßig („Schnitte“ nach D. Wellershof) an sehr charakteristischen Stellen, die für die Erinnerung an die Kriegsgeschichte und insbesondere an die Judenvernichtung von höchster Relevanz sind. Kennzeichnend ist für die Rahmenhandlung das abwechselnde Verhältnis zwischen Foto und Text, während die einzelnen Abbildungen und Fotografien in den Binnenhandlungen als selbstständige visuelle Erzählformen funktionieren und somit die Rolle des erzählten Textes übernehmen können. Die Erinnerungsarbeit findet nicht nur

---

<sup>30</sup> Kowalski, Jacek: *Nähe und Ferne. Fotografische Implikationen und Anwendungsbereiche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Verlag der Technologisch-Humanistischen-Kazimierz-Pulaski-Universität in Radom: Radom 2015, S. 147.

<sup>31</sup> Sebald, W. G.: *Austerlitz*. Fischer Taschenbuch: Frankfurt am Main 2001, S. 50.

<sup>32</sup> Nach der Terminologie von Irina O. Rajewsky hat man es in diesem Fall mit einer *Medienkombination* zu tun, die von der Forscherin im Rahmen des Intermedialitätsbegriffs wie folgt definiert wird: „Punktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsent sind, z.B. Photoroman, Klangkunst, Oper, Film.“ [in]: Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Francke: Tübingen 2002, S. 19.

im Haupttext, sondern auch im Nebentext, in Form eines Kommentars, statt. Die Alinearität eines literarischen „Fototextes“ trägt dazu bei, dass der Textrezipient zuerst Informationen im Haupttext sammeln muss, um die Kommentare im Nebentext zu verstehen und diese mit den entsprechenden Fotos vergleichen zu können. Solche Streuung dient der rezipientenseitigen Verwendung, dank welcher neue Erzählkontexte erfunden werden können. Es gibt auch viele Motivwiederholungen mit irritierender Verknüpfung wie z.B. Simulationen von Menschen- und Tierblicken als ein Symptom der Sebaldschen obsessiven Sehkraft. Als besondere Konstituenten der fotografischen Erzählwelt in *Austerlitz*, die die bildgestützte Erinnerungsarbeit der Hauptfigur fördern, gelten Raum, Leere und Architektur, bei welchen sich die gestörte Auffassung des Zeitbegriffs bei der Hauptfigur zeigt<sup>33</sup>: „[...] alles löst in mir eine Empfindung des Abgetrenntseins und der Bodenlosigkeit aus.“<sup>34</sup> Das bedeutet, dass für Austerlitz der Zeitbegriff als eine Art „abgeschlossener dagewesener Raum“<sup>35</sup> fungiert. Die zahlreichen Raum- und Architektur Fotografien verleihen den auf ihnen dargestellten Objekten einen zeitlosen Charakter und sie ermöglichen, die mühsame innere Denkarbeit der Hauptfigur Austerlitz zu erschließen, der seine Eltern in den Kriegswirren verloren hat und dessen konstruktiver Erinnerungspunkt an einem für das erst ein paar Jahre alte Kind schwer nachvollziehbaren Architekturort – einem Bahnhof – seinen Ursprung hat. Der Hauptfigur – Jacques Austerlitz – fehlt die Erinnerung, er muss sie sich mühsam erarbeiten, und als er sie endlich findet, kann er sich mit ihr nicht abfinden. Jaques Austerlitz arbeitet in England als Kunsthistoriker. Seine Erinnerungen reichen bis ins Alter von 4 Jahren zurück, seitdem er in einem trostlosen Haushalt eines walisischen Predigers nach dem Zweiten Weltkrieg aufwuchs. Erst nach dem Tode des Predigers erfuhr er, dass der Prediger nicht sein Vater war. Er wurde 1934 als Sohn des Gewürzhändlers Maximilian Aychenwald aus St. Petersburg und der Schauspielerin Agáta Austerlitz geboren. 1939 wurde er dann mit einem Kindertransport nach England gebracht und wuchs dort unter dem Namen Dafydd Elias auf. Schon der Titel des Buches *Austerlitz* ist irreführend und maskiert irgendwie die Zielaufgabe des erzählenden Subjekts – die Identitätsentschlüsselung. Den Namen erfuhr er erst 1949 von einem Geschichtslehrer. Über seine eigene Herkunft sowie die Herkunft seiner Eltern hatte er kein Wissen. Das Fehlen der frühesten Erinnerungen belastet ihn die ganze Zeit nachhaltig. Ihn verfolgt das Gefühl, nirgendwo hinzuzugehören und entwurzelt zu sein. Zielloses Treiben durch Städte und Bahnhöfe Europas füllen

---

<sup>33</sup> Kowalski, Jacek: *Nähe und Ferne. Fotografische Implikationen und Anwendungsbereiche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Verlag der Technologisch-Humanistischen-Kazimierz-Pulaski-Universität in Radom: Radom 2015, S. 153.

<sup>34</sup> Sebald, W. G.: ebd., S. 161.

<sup>35</sup> Sebald, W. G.: ebd., S. 160.

seinen Alltag.<sup>36</sup> Die Nachkriegswelt als Raum zur Entzifferung der eigenen Identität, in der sich die Hauptfigur bewegt, wird in diesem Buch nicht ohne Grund postapokalyptisch (Kulturzerfall und überall herrschende Vernichtungsspuren) dargestellt. Jeder Erinnerungsversuch von Austerlitz, gefördert durch zahlreiche Print- und visuelle Erzählmedien, verweist auf einen bestimmten historischen Ort bzw. auf ein Ereignis aus seiner Lebensgeschichte, die ihm eigentlich eher eine verdeckte Erinnerung ist, ein Gegenpol zu dem, wonach er strebt. Um etwas über seine eigene Lebensgeschichte zu erfahren, geht er nach Prag. Dort entdeckt er nach und nach die Wahrheit über das Schicksal seiner Eltern. Sein Vater floh vor der Ankunft der Nazis nach Paris, wurde aber später interniert. Die Mutter wurde nach Theresienstadt, dann nach Auschwitz deportiert, wo sie 1944 starb. Jacques Austerlitz selbst bestieg dank der Kontakte seiner Mutter ein Schiff, das Kinder zu britischen Pflegefamilien brachte. Die wahren, in den fiktiven Erzählplan eingeflochtenen Fotografien der Erinnerungsorte wie Liverpool Station in London oder der Pariser Bahnhof Gare d'Austerlitz spielen in *Austerlitz* eine doppelte Rolle: sie reflektieren die psychische Konstruktion der Hauptfigur und betonen den quasi-dokumentarischen Charakter der im Text angewendeten Fotografien:

Sind die Fotos der Gebäude und Gräber sowie die Grundrisse in »Austerlitz« zwar stets, wie es im Buch heißt, »Embleme« und damit barocke allegorische Darstellung einer für die Zivilisation allgemein konstatierten *Vanitas*, so verfügen die meisten von ihnen doch zugleich über eine dokumentarische Qualität.<sup>37</sup>

Es ist ein leserorientiertes Spiel zwischen einer Fiktion, die eine Wahrheit simuliert, und einer Wahrheit, die sich kaum erkennen lassen will. Überblendungsbeispiele in *Austerlitz* gibt es auch viele, vor allem in dem Gefüge von Ich-Erzähler und Hauptfigur, oder die gestoppte Filmaufnahme (digitales Bild), die das Gesicht von Agatá, der in Auschwitz ermordeten Mutter von Austerlitz, zeigen sollte und von einer digitalen Zeitanzeige überblendet wurde. Durch zahlreiche Konstruktionsversuche werden demzufolge unverzüglich De-konstruktionen gestiftet. Es entsteht ein Mechanismus reiner Textzirkulation, die Dynamik einer sehr mühsamen Erinnerungsarbeit – vom Konstruieren zum Dekonstruiert-Werden; das Erzählte simuliert eine bewegliche Textrezeption.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> <https://www.wgsebalde.de/literatur.html>, Zugriff 30.12.2021

<sup>37</sup> Steinaecker, Thomas von: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Aleksander Kluges und W.G. Sebalds*. Transcript: Bielefeld 2007, S. 306.

<sup>38</sup> Kowalski, Jacek: *Nähe und Ferne. Fotografische Implikationen und Anwendungsbereiche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Verlag der Technologisch-Humanistischen-Kazimierz-Pulaski-Universität in Radom: Radom 2015, S. 155.

Mit seinem Vorhaben, die traumatischen Kriegserinnerungen der Hauptfigur aufs literarische Spiel zwischen fast verschwommener Grenze von Fiktion und Wahrheit zu setzen, trägt der Schriftsteller zur innovativen Umstrukturierung der traditionell gefassten Textproduzenten- und Textrezipientenrollen bei.<sup>39</sup> Der Erzähltext ist ein großer Monolog, in Schachtelsätzen geschrieben, die mehr enzyklopädisch als literarisch klingen. Dazu wird auch ein Monolog mit der Zeitgeschichte der Katastrophen geführt, zu denen die Hauptfigur mühsam einen Weg ebnet, um ihren Sinn überhaupt entziffern zu können. W.G. Sebald verwendet in seiner Erzähltechnik zahlreiche Darstellungselemente der subjektiven Blickführung (nach D. Wellershof) und er wechselt dabei die Erzählperspektive von Innen- und Außenwelt (nach D. Wellershof). Das aufschlussreichste Beispiel dafür sind besonders die von mir erwähnten Bahnhofsfotografien als Symbole des Irdischen (Lebenden) und Außerirdischen (Gespenstischen, Toten). Die Erzeugung einer solchen fototextuellen Erzählstruktur, die den Lesenden ständig in Ungewissheit bringt, wird durch das mühsame Sich-Selbst-Erinnern-Können der Hauptfigur Jaques Austerlitz zum Ausdruck gebracht. Sebald stimuliert beim Lesen des Textes ständig den Prozess der Wahrnehmung des Lesers und untergräbt dessen Erwartungen mit Hilfe der Fotografie. Fotografien sind nicht in der Lage, dem Leser das Gefühl zu geben, sich in den erzählten Geschichten zu verankern, obwohl die wichtigsten Bezugspunkte des Buches das Trauma des Krieges, die fast postapokalyptische Darstellung der Nachkriegswelt und die Suche nach den Wurzeln der eigenen (jüdischen) Identität der Hauptfigur bleiben. Es ist demzufolge richtig zu fragen, ob dieser Anti-Roman besser als eine Geschichte der Erinnerungsmechanismen im Einzelnen und nicht nur als eine Erinnerung an die traumatische Kriegsgeschichte (Holocaust) im Allgemeinen gelesen werden kann.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Johanna Bohley spricht sogar über eine Autofiktion in Austerlitz aufgrund des homodiegetischen Erzählers, der als ein in London wohnhafter Wissenschaftler tätig ist, wodurch eine Parallele zu W.G. Sebald selbst gezogen werden kann. Wenn also der Anti-Roman ein grosser Bereich des Zitierens ist, so wird die Stimme in Austerlitz aufgrund der Übergangsschwelle zwischen Fiktion und Wahrheit zum Zitat der Opfer und Überlebenden. Vgl. *Zur Poetik blinder Flecken in W.G. Sebalds Austerlitz im Kontext der Nachkriegszeit*. [in:] Golec, Janusz/Von der Lühe, Irmela (Hrsg.): *Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert*. Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften: Frankfurt am Main 2011, S. 161-176, hier S. 164 und hier S. 170.

<sup>40</sup> Hopkinson, Amanda: *Historia pamięci czy pamięć historii?* [Eine Geschichte der Erinnerung oder eine Erinnerung an Geschichte? - Übersetzung J.K], przeł. Magda Heydel. [in:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. W.G. Sebald: Antropologia, literatura, fotografia” [Kontexte – Polnische Volkskunst. W.G. Sebald: Anthropologie, Literatur, Fotografie - Übersetzung J.K], nr 3-4, 2014, S. 53-56.

### Schlusswort

Es besteht kein Zweifel, dass die Rezeption von Austerlitz' Anti-Roman und des gesamten literarischen Nachlasses von W.G. Sebald über den Rahmen der eng verstandenen Germanistik hinausgeht.<sup>41</sup> Die Erfahrung des Traumas des Krieges, die Suche nach den Identitätswurzeln in der postapokalyptischen Nachkriegswelt werden in diesem Buch auf eine in der Geschichte der deutschen Gegenwartsliteratur bisher unbekannt Weise thematisiert. Deswegen sind so viele unterschiedliche Analysen von W.G. Sebalds *Austerlitz* entstanden. Es kann auch mit Sicherheit betont werden, dass dieses Buch nicht nur das globale Wissen des Lesers über den Terror des Zweiten Weltkriegs verifiziert, sondern auch die Lesekompetenz überprüft, d.h. seine Fähigkeit, die erzählte Fiktion von der (historischen) Wahrheit unterscheiden zu können.

### Bibliographie

#### Primärtexte:

Sebald, W. G.: *Austerlitz*. Fischer: Frankfurt am Main 2001.

Sebald, W.G.: *Logis in einem Landhaus*. Fischer: München 1998.

#### Sekundärtexte:

Bohley, Johanna: *Zur Poetik blinder Flecken in W.G. Sebalds Austerlitz im Kontext der Nachkriegszeit*. [in:] Golec, Janusz/Von der Lühe, Irmela (Hrsg.): *Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert*. Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften: Frankfurt am Main 2011, S. 161-176.

Buisine, Alain: *Biofictions*. [in:] "Revue des Sciences Humaines 224" (1991), S. 7-13.

Bügner, Torsten: *Lebenssimulationen. Zur Literaturtheorie und fiktionalen Praxis von Dieter Wellershof*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1993.

Burzyńska, Anna/Markowski Paweł Michał: *Teorie literatury XX wieku*. [Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts - Übersetzung J.K.], Znak: Kraków 2006.

Cudak, Romuald: *Gatunek literacki i granice: rozważania pograniczne*. [Die literarische Gattung und ihre Grenzen – Übersetzung J.K.] [in:] Ostaszewska, Danuta/ Przyklenk, Joanna (Hrsg.): *Gatunki mowy i ich ewolucja* [Die Sprachgenres und ihre Evolution - Übersetzung J.K.] - T. 5, *Gatunek a granice* [Die Gattung vs. Grenze - Übersetzung J.K.] (S. 32-42), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2015, S. 37.

Gellner, Ernest. *Postmodernizm, rozum i religia*. [Postmoderne, Vernunft und Religion Übersetzung J.K.], przeł. Maciej Kowalczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1997.

<sup>41</sup> Pokrywka, Rafał: *Współczesna powieść niemieckojęzyczna* [Der deutschsprachige Gegenwartsroman – Übersetzung J.K.]. Universitas: Kraków 2018, S. 104.

- Hillenbach, Kathrin-Anne: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Transcript: Bielefeld 2012.
- Hopkinson, Amanda: *Historia pamięci czy pamięć historii?* [Eine Geschichte der Erinnerung oder eine Erinnerung an Geschichte? - Übersetzung J.K.] - Übersetzt von Magda Heydel. [in:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. W.G. Sebald: Antropologia, literatura, fotografia” [Kontexte – Polnische Volkskunst. W.G. Sebald: Anthropologie, Literatur, Fotografie - Übersetzung J.K.], nr 3-4, 2014, S. 53-56.
- Kowalski, Jacek: *Eine Sammlung von Kurzgeschichten oder ein Mikro-Roman – einige Bemerkungen zu gattungsspezifischen Merkmalen am Beispiel des Textes „Jakob schläft. Eigentlich ein Roman (1997) von Klaus Merz*. [in:] „Radomskie Studia Filologiczne“ 1/9/2020, S. 63-72.
- Kowalski, Jacek: *Nähe und Ferne. Fotografische Implikationen und Anwendungsbereiche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Verlag der Technologisch-Humanistischen-Kazimierz-Pulaski-Universität in Radom: Radom 2015.
- Löffler, Sigfried: *Wildes Denken. Gespräch mit W. G. Sebald*. [in:] Loquai, Franz: Eggingen: Isele 1997, S. 135-137.
- Markiewicz, Henryk: *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*. [Romantheorien im Ausland – von den Anfängen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts - Übersetzung J.K.], Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 1995.
- Steinaecker, Thomas von: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Aleksander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld: Transcript 2007.
- Pokrywka, Rafał: *Współczesna powieść niemieckojęzyczna* [Der deutschsprachige Gegenwartsroman – Übersetzung J.K.], Universitas: Kraków 2018.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Francke: Tübingen 2002.

**Multimediale Quellen:**

<https://www.wgsebald.de/phil.html>, Zugriff 28.12.2021.

<https://www.dw.com/de/w-g-sebald-austerlitz/a-44899438>, Zugriff 30.12.2021.