

III Marginale Zeiten

Verdrängte Vergangenheiten

Literatur kann Geschichtsbilder erzeugen und vermitteln oder, durch die Akzentuierung ihrer Fiktionalität und Konstrukthaftigkeit, diese auch infrage stellen und dekonstruieren,¹ Erinnerungsprozesse inszenieren und repräsentieren,² traumatische Erfahrungen ethisch angemessen schildern, Gedächtniskonzepte entfalten, über Erinnerungskulturen reflektieren³ und das kollektive Gedächtnis⁴ mitfor-

-
- 1 Dieser kritische und selbstreflexive Umgang mit Geschichte manifestiert sich beispielsweise in metafikionalen historiografischen Romanen der Postmoderne, die die Kluft zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart verdeutlichen und zugleich die Grenzen problematisieren, die der Erinnerung gesetzt sind. Siehe beispielsweise John Fowles *The French Lieutenant's Woman* (1969), Graham Swifts *Waterland* (1983), Nigel Williams *Witchcraft* (1987) und Kazuo Ishiguros *The Remains of the Day* (1989). Eine Zusammenfassung metafikionaler historiografischer Romane bietet Ansgar Nünning (1995a: 276–91).
 - 2 Siehe beispielsweise Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913–1927).
 - 3 Vgl. Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988).
 - 4 Maurice Halbwachs' Konzept einer *mémoire collective* (1925, 1950) stellt die Bedeutung sozialer Bezugsrahmen in Prozessen der Erinnerung heraus. Demzufolge ist individuelle Erinnerung ein sozial geformtes kollektives Phänomen. Der Rückgriff auf soziale Bezugsrahmen (*cadres sociaux*) bildet den Hintergrund, vor dem individuelle Erfahrungen erinnerbar werden. Die soziale Interaktion mit anderen Menschen ermöglicht die Reminiszenz an persönliche Erfahrungen aus der Vergangenheit, die im engen Zusammenhang mit diesen Bezugsrahmen stehen. Kommunikation und Erinnerung sind daher für Halbwachs eng miteinander verschränkt (1985: 21).

men. Literatur kann als ein Medium des kollektiven Gedächtnisses in Erscheinung treten,⁵ das nicht nur spezifische Gedächtnisinhalte bewahren, sondern, wie Aleida und Jan Assmann verdeutlichen, in der Eigenschaft als kultureller Text⁶ zur Absicherung und Fortführung des kulturellen Gedächtnisses⁷ funktionalisiert werden und somit eine bestimmte Vergangenheitsversion konstruieren, aufrechterhalten und vermitteln kann.⁸

Literatur kann auch alternative Vergangenheitsversionen einführen, indem sie dominante Wertesysteme, Erinnerungskulturen und Geschichtsbilder hinterfragt und dekonstruiert und somit subversiv wirkt. Bestehende Geschichtsbilder, die oftmals Schöpfungen offizieller Historiografien (z.B. Nationalgeschichte) sind und die Vergangenheitsversionen von Minderheiten dabei ausschließen, können mit einer alternativen Geschichtsauffassung, einem »Gegen-Gedächtnis« (Foucault 1987: 85), kontrastiert werden.⁹ Literarische Texte können

-
- 5 Astrid Erll (2005: 137–39) unterscheidet drei Funktionen, die Medien des kollektiven Gedächtnisses zukommen: Speicherfunktion (Speichern und Bewahren von Inhalten); Zirkulationsfunktion (Synchronisation von Gedächtnisinhalten über entfernte Räume hinweg); Abruffunktion (Abruf von Erinnerungen).
 - 6 Dies meint nicht nur Schriftformen, sondern auch mündliche und bildliche Gestalten, die »Sprecher und Hörer über raumzeitliche Grenzen hinweg miteinander« (J. Assmann 2000: 127) verbinden und jeweils »eine besondere normative und formative Verbindlichkeit« (ebd.) aufweisen. Texte sind demnach auch »Sprechakte im Kontext zerdehnter Situationen« (ebd.: 126f.).
 - 7 Kollektive Sinnbildung vollziehe sich Jan Assmann zufolge nicht nur durch mündliche Überlieferung im Sinne von Halbwachs' *mémoire collective*, sondern auch in Gestalt eines epochenübergreifenden, medial und institutionell gestützten kulturellen Gedächtnisses: »Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren Pflege sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt« (1988: 15).
 - 8 Bzgl. einer literarischen Inszenierung des kulturellen Gedächtnisses vgl. Aleida Assmann (1999; 2000).
 - 9 Foucault zufolge entfalte das Gegen-Gedächtnis eine »andere Form der Zeit« (1987: 69–90), die sich mit dem Ziel der »Umkehrung eines Kräfteverhältnisses«

Erinnerungen an tabuisierte historische Erfahrungen von Individuen und Gemeinschaften artikulieren und diese damit wieder in den Mittelpunkt gesellschaftlicher Diskussionen stellen.¹⁰ Indem sie die Erinnerung an das Schicksal marginalisierter Menschen bewahrt und verdrängte Gedächtnisinhalte wieder in das kulturelle kollektive Gedächtnis einführt, kann Literatur Erinnerungskultur mit Formen und somit zu einem kulturellen Wandel beitragen.

Bedeutsam ist dabei auch die »Rhetorik der Erinnerung« (Löschnigg 1999) wie die unterschiedlichen Modi der Fokalisierung, die Art und Weise der erzählerischen Vermittlung oder Raum- und Zeitdarstellung, mit denen Literatur die Gedächtnis- und Erinnerungsthematik inszenieren und Hinweise auf ein spezifisches Geschichtsbild geben kann. Während eine interne Fokalisierung es erlaubt, die Subjektivität des Erinnerungsprozesses und individuelle Erfahrungen darzustellen, können in einer multiperspektivisch dargestellten fiktionalen Welt verschiedene Vergangenheitsversionen nebeneinander vermittelt und dabei Verdrängungsprozesse offengelegt werden: Wer erinnert sich woran und wessen Erinnerung wird nicht präsentiert? Diese Multiperspektivität erlaubt es auch, Gemeinsamkeiten zwischen Erinnerungsgemeinschaften herauszustellen und zu zeigen, dass diese sich nicht zum Nachteil anderer (Erinnerungskonkurrenz), sondern gerade gemeinsam mit diesen konstituieren können (Rothberg 2009).¹¹

(ebd.: 80) gegenüber den bisherigen Vertretern einer dominierenden Herrschaft positioniere und diesem eine neue Richtung und neue Regeln aufzwingen. Sie beinhalte einen Blick auf die Historie, bei dem der eigene Standort bewusst herausgestellt und die eigene Perspektive akzentuiert werde (ebd.: 78–82).

- 10 Pramodya Ananta Toer erinnert an die systematischen Massenmorde (1965–66) an Mitgliedern der Kommunistischen Partei Indonesiens in seinem autobiografischen Buch *Stilles Lied eines Stummen* (2000).
- 11 Die Vorstellung einer Erinnerungskonkurrenz wird vor allem von Walter Benn Michaels vertreten, der in *The Trouble with Diversity* (2006) postuliert, dass Nationen die Erinnerung an den Holocaust übernehmen, um die Erinnerung an die Verbrechen, die sie in ihrer eigenen Vergangenheit verübt haben, zu verdrängen. Michael Rothbergs Konzept der multidirektionalen Erinnerung berücksichtigt multikulturelle und transnationale Kontexte im Zusammen-

Erinnerung ist schwierig in einem Land, das einen radikalen Bruch mit seiner eigenen Geschichte erfuhr. Was Orhan Pamuk bleibt, ist ein Leerraum, der nur durch Ruinen und Spuren gefüllt werden kann. Daher finden in seinen Werken oftmals Reisen in die anatolische Peripherie oder Wanderungen in dunklen Seitenstraßen und Untergrundpassagen Istanbuls statt, die die Spuren der Vergangenheit bewahren. Referenzen auf die frühen Jahre der modernen Türkischen Republik und auf die osmanische Geschichte sind in Pamuks Werken wiederholt erkennbar.¹² Die Frage, die sich dabei stellt, ist: Wie ist Erinnerung möglich in einem Land, das von seiner Vergangenheit getrennt wurde? Pamuks Kritik gegenüber der offiziellen Historiografie des Staates äußert sich darin, dass er statt an »heldenhafte« Kriege vielmehr an den Verlust der ethnischen und kulturellen Vielfalt erinnert. Die verschüttete Vergangenheit zu enthüllen und die Erinnerung an verdrängte Kulturen und Ethnien wiederzubeleben, ist von zentraler Bedeutung für sein Projekt. Erinnerungsprozesse werden oftmals von scheinbar marginalen Orten und Objekten wie Ruinen und Gegenständen evoziert, die als Bruchstücke verlorener Leben und auch als Stellvertreter einer Kultur fungieren. Die Nebenstraßen Istanbuls und die anatolische Peripherie sind in diesem Zusammenhang jeweils die Bewahrer einer marginalisierten und verlorenen Vergangenheit.

W.G. Sebald fokussiert in seinen Werken ebenfalls immer wieder auf eine verdrängte Vergangenheit und verschüttete Erinnerung.¹³ Sein

hang mit Erinnerungsprozessen. Er postuliert, dass kollektive Gedächtnisse sich nicht in völliger Abgrenzung, sondern vor allem in Interaktion mit verschiedenen kollektiven Gedächtnissen konstituieren und eine produktive Dynamik entfalten könnten.

- 12 Dass der Fokus auf die Geschichte ein Leitmotiv in Pamuks Werken ist, darauf wies auch Erdağ Göknar hin, der in diesem Zusammenhang vier Hauptbereiche definiert: »Ottoman history in a European context, the transition from Ottoman Empire to modern Middle East, the early-twentieth-century Kemalist cultural revolution, and the legacy of all three on present-day Turkey« (2006a: 34).
- 13 Erinnerungsprozesse sind ein äußerst intensiv behandeltes Themengebiet in der Sebald-Forschung. Vgl. dazu auch Chandler (2003), Kilbourn (2004), Whitehead (2004), Garloff (2004) und Pane (2005).

Interesse gilt insbesondere der deutschen Nachkriegsgesellschaft und ihrer Erinnerungskultur vor dem Hintergrund der Shoa. Während zunächst die Frage danach, ob von ihr überhaupt erzählt werden kann, im Raum stand, stellt sich nun die Frage, wer erzählen kann und wie. Das seiner Prosa inhärente Ziel besteht darin, die Erinnerung an eine nicht mehr existente Lebenswirklichkeit und die dazugehörigen Menschen, die von diversen Marginalisierungsprozessen an den Rand der Gesellschaft und der Geschichte gedrängt worden sind und in der Gegenwart nicht mehr als ein Bestandteil der Gesellschaft erkannt werden, wieder ins Bewusstsein zu rufen.¹⁴ Sebald präsentiert sich als ein »Archivar von Lebensgeschichten« (Umschlag *Austerlitz*), der die »Freilegung des verschütteten Lebens« (Sebald 1983: 78) zum Ziel hat, wie er selbst in einem Essay über den Schriftsteller Herbert Achternbusch zum Ausdruck brachte.

1. Vergangen und Vergessen: Bereinigungen und Begrädnungen

Orhan Pamuk thematisiert in seinen Werken die Lebenswirklichkeit einer Nation, die aus einer mehr als sechs Jahrhunderte währenden osmanischen Vergangenheit hervorging, aber nunmehr in der Gegenwart keinerlei Bezug mehr zu ihrem historischen Erbe hat: Zum einen

14 Sebalds Bewahrung einer verdrängten und vergangenen Lebenswirklichkeit begegnet auch auf der sprachlichen Ebene, wie Matthias Zucchi zeigen konnte. Die Erzählungen sind von einer Vielzahl von veralteten, in der Gegenwart kaum noch verwendeten Formen gekennzeichnet wie »Elektrische« (A 213), »Paternoster« (A 297) oder Konjunktionen wie »obschon« (SG 44). Dies äußert sich auch in der »Institutionalisierung veralteter Schreibweisen« (Zucchi 2007: 166), wie z.B. Photographie statt Fotografie, so in *Austerlitz* und *Schwindel. Gefühle*. Die verdrängte Sprache teilt somit das »Schicksal der von ihr beschriebenen Lebensgeschichten« (ebd.: 180). Entsprechend sieht auch Sigrid Korff in Sebalds Prosastil den Versuch, »die Sprachentwicklung nach 1933« (1998: 197) zu übergehen und dort anzusetzen, »wo das Wissen der aus Deutschland vertriebenen Emigranten aufhört« (ebd.).

existieren keine Zeitzeugen mehr, die von den Geschehnissen aus der Zeit des Osmanischen Reiches berichten könnten, und zum anderen sind historische Dokumente aus dieser Zeit nur wenigen Eliten zugänglich, die die osmanische Sprache zu lesen imstande sind. Die Isolation des Individuums von der Vergangenheit ist daher ein zentrales Motiv bei ihm. Pamuk setzt sich mit der fehlenden Vergangenheitsbewältigung der türkischen Gesellschaft auseinander und steht einem im Zuge der Verwestlichung und im Namen des Fortschritts implementierten Modernisierungsprojekt, das die Vergangenheit marginalisiert, äußerst kritisch gegenüber. Pierre Noras bekannte Äußerung »Die Geschichte ist die Entlegitimierung der gelebten Vergangenheit« (1990: 13) trifft auch auf die offizielle Geschichtsschreibung der modernen Türkei zu, die blind gegenüber diversen Ereignissen aus der Vergangenheit ist: so z.B. die Ermordung Hunderttausender Armenier im Osmanischen Reich (1915), die in der offiziellen Terminologie des türkischen Staates als »tragische Ereignisse« vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs bezeichnet wird, während der überwiegende Teil der Historiker auf die systematisch geplante und durchgeführte Vernichtung hinweist und einen Genozid verwirklicht sieht. Im ersten Kapitel konnte bereits gezeigt werden, dass Pamuk in *Schnee* an die nunmehr kaum existente armenische Bevölkerung Anatoliens erinnert. Pamuks Rückblick auf die Geschichte der Türkei beinhaltet auch die Verdrängung der griechischen Minderheit aus Istanbul, wie wir bereits sahen (I 202–04).

Pamuks Kritik an einer gedächtnislosen türkischen Gegenwart wird in seinem Buch *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt* deutlich, das gleichermaßen eine Kindheitserinnerung und ein Porträt des alltäglichen Lebens sowie der Kulturgeschichte der Stadt ist. Pamuk präsentiert in *Istanbul* die zahlreichen Transformationsprozesse, die die Stadt infolge des Verwestlichungsprozesses seit der spätosmanischen Zeit erfahren hat, und skizziert die daraus entstandenen Konsequenzen für die türkische Gesellschaft. Nach der Ausrufung der modernen Türkischen Republik wurden viele Charakteristika der osmanischen Zeit, die der Westen als exotisch, doch die türkische Intelligenzia als unzivilisiert und entwürdigend betrachtete, aus dem öffentlichen Leben verbannt. Um den Maßstäben der westlichen Zivilisation zu genügen, wurde daher mit

der Implementierung langwieriger Reformen begonnen, die die Gestalt Istanbuls grundlegend verändern und die Spuren ihrer reichen historischen Vergangenheit auslöschen sollten. Dass im Zuge der Einführung des lateinischen Alphabets auch der Zugang zu der Vergangenheit abrupt unterbrochen wurde, wird an einer Stelle in Pamuks *Die weiße Festung* deutlich, in der von Tausenden osmanischen Manuskripten die Rede ist, die nicht mehr entziffert werden können und somit ungenutzt dem Verfall ausgeliefert sind: »Falls die Bewohner sie nicht im Glauben, es sei der Koran, hoch oben auf einen Schrank geschoben hätten, würden sie Seite um Seite herausreißen und den Ofen damit heizen« (W 12). Diese Kritik an der Vergangenheitsverdrängung kommt auch bei Sebald vor.

Der Erzähler in Sebalds *Die Ringe*, der in der Küstenstadt Southwold das »Sailor's Reading Room« besucht, findet dort ein Buch, das die Schrecken des Ersten Weltkriegs fotografisch darstellt. Es ist voller »Bilder der Zerstörung, der Verstümmelung, der Schändung, des Hungers, des Feuers, der eisigen Kälte« (RS 116f.). Die Tatsache, dass dieses Werk im Jahre 1933 veröffentlicht wurde, dem Jahr, in dem die Nationalsozialisten zur stärksten Partei gewählt wurden und an die Macht gelangten, verdeutlicht zweierlei: Zum einen die Notwendigkeit, aus der Geschichte zu lernen, und zum anderen die tatsächliche Unfähigkeit des Menschen, daraus zu lernen. Dies ist eine implizite Kritik an der mangelnden Vergangenheitsbewältigung, nicht nur an derjenigen der deutschen Nachkriegsgesellschaft, sondern an der jeglicher Gesellschaft, die nicht in der Lage ist, aus ihrer eigenen Vergangenheit die richtigen Schlüsse zu ziehen.

Anne Fuchs postuliert, dass »die negative Evaluation des Zeitalters der Globalisierung der eigentliche Motor für Sebalds nostalgische Zeitreisen in eine vormoderne Welt der gefüllten Zeit« (2008: 68) sei, und versteht Sebalds Auseinandersetzung mit der Vergangenheit außerdem als Ausdruck der »obsessiven Erinnerungsexplosion der neunziger Jahre« (2004: 165).¹⁵ Doch Sebalds Vergangenheitsdarstellung ist nicht aus-

15 Anne Fuchs bewertet die Sebald'schen Wanderungen an geschichtsträchtigen Orten vor dem Hintergrund des von John Lennon und Malcolm Foley (2000) for-

schließlich vor dem Hintergrund einer »Konjunktur der Erinnerungsarbeit« zu begreifen, sondern findet vielmehr im Rahmen seiner Poetik des Marginalen statt. Sie ist seinem Interesse am Schicksal des marginalisierten Menschen und seiner Kritik an der Verdrängung der Vergangenheit geschuldet. Sobalds Misstrauen gegenüber einer wirklichkeitsfremden Historiografie und ihrer »Fälschung der Perspektive« (RS 152) äußert sich an der folgenden Aussage des Erzählers in *Die Ringe*: »Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war« (ebd.).¹⁶ Diese Diskrepanz zwischen der geschichtlichen Wirklichkeit und der von Nationalstaaten propagierten Geschichte wird von Sebald stets thematisiert, der auf »die von blinden Flecken durchsetzte Vergangenheit« (AGW 80) blickt, um diese zu erhellen.¹⁷

Die Verdrängung der unliebsamen und belasteten Vergangenheit innerhalb der deutschen Nachkriegsgesellschaft¹⁸ wird zum Beispiel in *Die Ausgewanderten* thematisiert, in dem Lucy Landau aus dem Leben des Lehrers Paul Bereyter in dem provinziellen Dorf Steinach – das einst eine lebendige jüdische Gemeinschaft hatte – berichtet, und sich über die »Gründlichkeit, mit welcher diese Leute in den Jahren nach der Zerstörung alles verschwiegen, verheimlicht und [...] tatsächlich verges-

mulierten Konzepts des »Dark Tourism« und behauptet: »Der Sebaldsche dunkle Tourist antwortet [...] dem bedrohlichen Sinnverfall im Horizont der Globalisierung und Hypermedialisierung der Welt mit seiner moralisch motivierten Begegnung mit geschichtsträchtigen Orten« (2008: 60).

- 16 Diese kritische Haltung wird auch in *Schwindel. Gefühle* formuliert, wo es heißt: »[D]enn in Wirklichkeit ist, wie wir wissen, alles immer ganz anders« (SG 10).
- 17 Obwohl Sebald der Geschichtswissenschaft offensichtlich sehr kritisch gegenübersteht, beruft er sich dennoch auch auf Dokumente und Informationen, die ihm von dieser zur Verfügung gestellt werden. Anne Fuchs erklärt diesen scheinbaren Widerspruch folgendermaßen: »In der Geschichtswissenschaft scheint Sebald eine Art Hilfsdisziplin zu sehen, die als Leiter zu erklimmen ist, bevor sie umgeworfen werden kann« (2004: 181).
- 18 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Mitscherlich (2007).

sen haben« (AGW 74), beschwert.¹⁹ Dies wird in einer Szene in *Die Ausgewanderten* auf besondere Art inszeniert: Der Erzähler versucht, sich Zugang zu dem jüdischen Friedhof in Kissingen zu verschaffen, aber »keiner der beiden Schlüssel« (334), die ihm von offizieller Seite ausgehändigt worden sind, vermag das Schloss des Friedhofstors zu öffnen. Dies versinnbildlicht die Verdrängung und Verschließung der Vergangenheit nicht nur aus dem öffentlichen Leben, sondern auch aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein. Der Erzähler ist schließlich gezwungen, über die Mauer kletternd, einen physischen Akt zu vollziehen, um sich Zugang zu der Vergangenheit und den Opfern der Geschichte zu verschaffen. Der sich ihm darbietende Verfall des Friedhofs – »ein seit langen Jahren verlassen daliegendes, allmählich in sich zerfallendes und versinkendes Gräberfeld« (334f.) – zeugt auch von dem Verfall der Erinnerung: »Nur hie und da zeigte ein Stein auf einem der Grabmale, daß jemand einen Verstorbenen besucht haben mußte – vor welcher Zeit auch immer« (ebd.). Der Friedhof ist einer der letzten Orte, der noch die Erinnerung an die Vergangenheit evoziert. Genau dieser jüdische Friedhof ist es jedoch, der Besuchern verschlossen bleibt.²⁰ Er ist aus dem Leben der Stadt ausgeschlossen, an den Rand gedrängt wie die Erinnerung an die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus.

Folgerichtig äußert der Erzähler in *Die Ausgewanderten* nach dem Besuch in Kissingen seinen Unmut über die ihn umgebende »Geistesverarmung und Erinnerungslosigkeit der Deutschen, das Geschick, mit dem man alles bereinigt hatte« (AGW 338), das ihm schließlich »Kopf und Nerven anzugreifen begann« (ebd.). Auch Austerlitz verweist auf der Zugfahrt nach Nürnberg auf »saubere Ortschaften und Dörfer, aufgeräumte Fabrik- und Bauhöfe, liebevoll gehegte Gärten, [...] gleichmä-

19 Eine ähnliche Kritik an der Vergangenheitsverdrängung der Deutschen äußerte auch Jean Améry in *Schuld und Sühne*: »Was morgen sein wird, ist mehr wert als das, was gestern war« (1966: 121).

20 Thomas W. Laqueur weist in seinem Aufsatz »Spaces of the Dead« (2001) darauf hin, dass der Friedhof, einst im Zentrum der Stadt, im Laufe des 20. Jahrhunderts an den Rand verdrängt wurde.

ßig geteerte Fuhrwege« (A 316).²¹ In *Schwindel. Gefühle.* wird ebenfalls auf das »bis in den letzten Winkel aufgeräumte und begradigte deutsche Land« (SG 276) hingewiesen. Diese Begradigung Deutschlands ist symptomatisch für den erfolglosen Versuch, die eigene Geschichte mittels symmetrischer Strukturen und abstrakter geometrischer Formen zu beherrschen und zu ordnen. Bereinigung und Begradigung sind die Schlagwörter, die Sebalds Kritik an der deutschen Nachkriegsgesellschaft wiedergeben.²² In einem Interview²³ beklagte er das Fehlen jeglicher Randzonen, »die ja eine Ungleichzeitigkeit der Zeit garantieren würden« (Löffler 1997: 136) und somit von der Vergangenheit zu zeugen imstande wären: »Das Land hat kein Gefälle mehr. [...] Alle deutschen Städte sind gleich, man kann sich nach nichts orientieren. [...] Die Vergangenheit wird dauernd eliminiert« (ebd.). Diese bedeutungsvolle Peripherie, in der die Spuren der Geschichte noch erkennbar sein sollten, sieht Sebald im Nachkriegsdeutschland nicht mehr gegeben.

Um dem verzerrten Bild einer bereinigten und begradigten Gegenwart entgegenzuwirken, suchen Sebalds und auch Pamuks Erzähler und Protagonisten daher bevorzugt den Weg in die Peripherie. Marginale Bruchstücke und Details, die sie dort vorfinden, sind im Rahmen ihrer Erinnerungsprojekte von besonderer Signifikanz und wesentliche Elemente einer ethisch-ästhetischen Auseinandersetzung mit Geschichte und Erinnerung.²⁴ Die Vergangenheit manifestiert sich

21 Hier wird erneut Jean Améry's Einfluss deutlich, der in seinem Werk auch abschätzig »von der mustergültigen Sauberkeit [...], von [...] idyllischen Kleinstädten und Dörfern« (1966: 101) sprach.

22 Anja K. Johannsons Kritik an Sebalds vermeintlichem »Desinteresse an der Gegenwart« (2008: 104) ist nicht ganz zutreffend. Dies ist kein »rein konservierende[s] Projekt« (ebd.: 106), wie sie es nennt, sondern vielmehr ein ethisch-politisch motivierter Versuch, die Leerstelle in der Gegenwart herauszustellen.

23 Die vollständige Passage beginnt mit den Worten: »Als Besucher fällt mir auf, [...]« (Löffler 1997: 136), an der erneut die besondere Perspektive, die aus der Randposition generiert werden kann, deutlich wird. Vgl. auch den Erzähler in Pamuks *Schnee*, der ebenfalls als Besucher der Stadt Kars auftritt.

24 Hinsichtlich der Darstellung und Inszenierung von Erinnerung in Sebalds Werk vgl. auch Anne Fuchs (2004) und Claudia Öhlschläger (2006).

in Ruinen, unscheinbaren Dingen und vernachlässigten Bauwerken. Die Peripherie ist derjenige Raum, der die Spuren vergangener Zeiten aufbewahrt und somit Erinnerung erst ermöglicht.

2. Die Peripherie und Erinnerungsprozesse: Ästhetische Formen II

Das Gedächtnis und Erinnerungsprozesse können durch ästhetisch-literarische Verfahren der Verdichtung (Metapher, Allegorie, Symbol) inszeniert und repräsentiert werden.²⁵ Im Laufe der Zeit wurde das Gedächtnis als Höhle, Schatzkammer, Archiv, Bibliothek oder als Schrift²⁶ metaphorisiert. Nun beschäftigt sich dieses Kapitel mit der Wiederentdeckung einer verdrängten Vergangenheit und verborgener Gedächtnisinhalte. Welche Metaphern bieten sich dafür an? Harald Weinrich zeigt eine mögliche Vorstellung von diesen: Wenn das Gedächtnis als Landschaft imaginiert werde, ließen sich die »Einöden, etwa *sandig* [Landstriche]« (1997: 16, Hervorh. im Original), als Metapher für das Vergessene verstehen. Ein Kellerraum, ein Brunnen oder ein Schacht könnten als Metaphern für die »abgründige Erinnerung« (ebd.) und die Dunkelheit für das in der Tiefe des Gedächtnisses Vergessene dienen. Korreliert die Erinnerung in der Gedächtnismetaphorik mit dem Schreibprozess, so könnte das Vergessene als eine »*Lücke* im Text« (ebd.: 17, Hervorh. im Original) metaphorisiert werden. Eine weitere Metapher

25 Harald Weinrich (1976: 291–94) unterscheidet in seinem Aufsatz »*Metaphora memoriae*« zwei Zentralmetaphern für das Gedächtnis, die die Literatur seit der Antike prägen: das Magazin und die Wachstafel. Das Magazin, in dem sich Inhalte bewahren, repräsentiert die Speicherkapazität des Gedächtnisses, während ihre zweite wichtige Funktion, Merken und Erinnern, in der platonischen Metapher der Wachstafel erfasst wird.

26 Die Schrift gilt als eine zentrale Metapher des Gedächtnisses, »die alle Leistungen der Tafel- und Magazinmetaphern in sich vereint, in dem sie Merken, Bewahren und Erinnern als Schreiben, Text und Lektüre konzeptualisiert« (2005: 15), bemerkt Günter Butzer dazu.

des Vergessens bezeichnet Weinrich als Löschung oder als »*Loch im Gedächtnis*« (ebd.: 16, Hervorh. im Original).

Die folgenden Abschnitte werden zeigen, dass abgelegene und verborgene Gegenden und Räume Metaphern für verdrängte Vergangenheiten und schwierige Erinnerungsprozesse sein können. Verborgene Dachkammern, verschlossene Räume und Untergrundpassagen, in denen sich das Vergessene, Verhüllte und Verlorene sammeln, metaphorisieren verdrängte Gedächtnisinhalte und die unerforschten Tiefen des Unterbewusstseins. Marginale Gegenstände und Objekte symbolisieren und erwecken unterdrückte Erinnerungen. Die Metaphorisierung der Verdrängung und des Vergessens richtet die Aufmerksamkeit wieder auf verborgene Gedächtnisinhalte und ruft diese, gerade mit dem Hinweis auf ihre Abwesenheit, wieder ins Bewusstsein. Durch die Auswahl, Präsentation und Funktionalisierung des fiktionalen Raums kann eine traumatische Vergangenheit literarisch inszeniert und Hinweise auf ein spezifisches Geschichtsbewusstsein ausgedrückt werden: Versinnbildlicht die Peripherie die Existenz einer verdrängten Erinnerung, symbolisieren die dominanten Metropolen und Zentren ein bestehendes Geschichtsbild; wird das Zentrum mit Verdrängung assoziiert, manifestieren sich Erinnerungen an der semantisch aufgeladenen Peripherie. Durch die Raumdarstellung und -konstellation kann der Diskurs divergenter Erinnerungsversionen literarisch inszeniert werden.

In dem Vorwort zu seinem Projekt der Erinnerungsorte beanstandet Pierre Nora eine »Aufzeichnungswut« (1990: 20), die die Gegenwart bestimme und die, ausgelöst von der Furcht vor dem Verlust der Vergangenheit, selbst »dem geringsten Zeugnis die virtuelle Würde des Erinnerungswürdigen« (19) zuweisen würde. Eine »abergläubische Verehrung der Spur« (ebd.) würde den Erinnerungen selbst der »geringsten Akteure der Geschichte« (20) Bedeutung zusprechen. Doch gerade diese von Nora monierte Praxis des Sammelns von scheinbar Unbedeutendem durch die vermeintlich »geringsten Akteure der Geschichte« kann sich als äußerst nutzbringend erweisen. Denn speziell das »Unbedeutende« kann als ein Erinnerungsort auftreten: abgelegene Orte, verfallene Bauwerke und scheinbar unwichtige Gegenstände, die oftmals in den Peripherien zu finden sind, bewahren und rufen die Erinnerung an

eine verdrängte Vergangenheit hervor. Gedächtnisorte, die von Randfiguren aufgesucht werden, affirmieren ein bestehendes kulturelles Gedächtnis nicht, sondern hinterfragen dasselbige und die damit einhergehende Erinnerungspraxis kritisch.

2.1 Das Lesen des historischen Raumes bei Sebald

Die Aussage des Generals in der Erzählung »Dr. K.s Badereise nach Riva« hinsichtlich der Signifikanz des Unbedeutenden und Kleinen: »Kleinigkeiten, die sich unserer Wahrnehmung entziehen, entscheiden alles!« (SG 171), ist auch eine zutreffende Feststellung in Bezug auf Sebalds Werke.²⁷ Unscheinbare und marginale Dinge begegnen uns durchweg an verschiedenen Stellen in dessen Œuvre. Wenn ihr Sammeln und Auflisten Ausdruck der Wertschätzung des Minderen und Unbedeutenden ist, ist dies aber auch historischer Natur, da es die Erinnerung an eine verdrängte Geschichte und zerstörte Existenzen evoziert und bewahrt.

Sebalds Schilderungen beginnen des Öfteren mit einer Reise.²⁸ Dies ist speziell zutreffend für *Die Ringe*. Claudia Albes stellt hinsichtlich der scheinbar orientierungslosen Wanderungen des Erzählers fest, dass dessen »Wanderung [...] labyrinthisch« (2002: 287) sei. John Zilcosky hingegen weist darauf hin, dass Sebalds Erzähler und Protagonisten auf ihren kreisartigen Wanderungen unheimlicherweise stets auf Bekanntes treffen und daher »never become sufficiently disoriented, can never really lose their way« (2004: 103). Zilcosky kann zugestimmt werden, denn wie noch deutlich werden wird, trifft der Erzähler

27 Wie auch Anne Fuchs herausstellt, macht Sebald »die Aufmerksamkeit gegenüber scheinbar marginalen Vorgängen und Dingen zur Voraussetzung der wahren Erkenntnis [...]« (2004: 183). Auf diese Weise wird eine »Umkehrung der Hierarchie zwischen dem Bedeutenden und Unbedeutenden, dem Großen und Kleinen, dem Zentrum und dem Marginalen« (ebd.) erreicht.

28 Hinsichtlich Reiseliteratur und Sebalds »wundervollen Reisen« vgl. auch Simon Cooke (2013), der darauf hinweist, dass sich eine zunehmende Zahl an Autoren einer Reiseliteratur widmet, die wieder Wunder entdeckt, oder auch Peter Hulme (2002: 99), der *Die Ringe* als Beispiel einer neuen Art von Reiseliteratur einordnet.

stets auf dasjenige, das in der alltäglichen Lebenswirklichkeit in den Zentren marginalisiert worden ist, jedoch in der Peripherie, die der Erzähler aufsucht, noch erkennbar ist und bei diesem melancholische Empfindungen auslöst.

Sebalds Protagonisten und Erzähler sind von einer inneren Unruhe getrieben, deren Ursache in ihrer schwierigen Beziehung zu ihrer Vergangenheit liegt, und die sich schließlich in ihren häufigen Wanderungen ausdrückt.²⁹ Auf den Landschaftswanderungen wird eine historische Erkenntnis gesucht.³⁰ Wie auch Gregory-Guider feststellt: »Walking thus becomes a way of accessing the past« (2005: 437). Ähnlich wie der Ethnologe im Sinne von Lévi-Strauss, den dieser als »Archäologen des Raums« (1978: 37) bezeichnete, bewegt sich auch Sebalds Erzähler im Raum und entdeckt die Spuren vergangener Zeiten. Das Erfassen der historischen Tiefe des Raumes erfordert Mühe, um es mit den Worten Benjamins in seiner *Berliner Chronik* zum Ausdruck zu bringen:

29 Entsprechend stellt auch Anne Fuchs fest, dass die Wanderungen »Symptom und Bewältigung einer durch traumatische Geschichtserfahrungen verursachten Beunruhigung« (2008: 55) seien. Ruth Klüger bemerkt in Bezug auf das seelische Befinden der Protagonisten: »Der Mensch ist Verstörungen ausgesetzt, die nicht von ihm verursacht wurden, sondern aus der Vergangenheit stammen« (2003: 95).

30 Sebalds Skepsis gegenüber modernen Transportmitteln wird in der Schilderung einer unangenehmen Flugreise in *Die Ausgewanderten* deutlich: »Es befanden sich nur wenige Passagiere an Bord, die, in ihre Mäntel gehüllt, weit voneinander entfernt in dem halbdunklen und, wie ich mich zu erinnern glaube, ziemlich kalten Gehäuse saßen« (AGW 219). Fortschrittliche Transportmittel bieten den »weit voneinander entfernt« (ebd.) sitzenden Passagieren offenbar keine Möglichkeit des zwischenmenschlichen Austausches. Auch der Erzähler in *Die Ringe*, der mit einem »mit Ruß und Öl verschmierten Dieseltreibwagen« (RS 41) an die englische Küste fährt, bemerkt: »Meine wenigen Mitreisenden saßen im Halbdunkel auf den abgewetzten lilafarbenen Sitzpolstern, alle in Fahrtrichtung, möglichst weit voneinander entfernt und so stumm, als hätten sie noch niemals in ihrem Leben ein Wort über die Lippen gebracht« (ebd.). Dies ist ein starker Kontrast zu den Wanderungen des Erzählers, die von Zusammenkünften mit anderen Menschen bestimmt sind und die Erzählung der Lebensgeschichten ermöglichen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Wanderungen bevorzugt werden.

»Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt« (1985: VI 486). Es ist ein Prozess, bei dem nach und nach die verschiedenen Schichten der Geschichte abgetragen werden, bis sich die dahinter verborgene Vergangenheit offenbart: Der Vorgang des Grabens ist genauso wichtig wie das Fundstück selbst.³¹ Eine ähnliche Verfahrensweise begegnet uns auch bei Sebald, dessen Protagonisten durch den aktiven Erinnerungsprozess die verschiedenen Schichten der Geschichte abtragen, um sich Stück für Stück der Vergangenheit anzunähern.

Marginale Dinge und Details am Wegrand

Obwohl auch bedeutende Bauwerke in den Metropolen wie Bahnhofsgebäude³² in London oder Antwerpen als Allegorien der verschütteten Erinnerung und als die »steinernen Zeugen der Vergangenheit« (SG 121) auftreten können,³³ kann dennoch festgestellt werden, dass es oftmals die abgelegene Peripherie ist, die von Sebalds Erzählern und Protagonisten auf der Suche nach historischer Erkenntnis aufgesucht wird. Insbesondere Wanderungen in einsamen Gegenden wie in *Austerlitz* und in *Die Ausgewanderten*, in der Grafschaft Suffolk in *Die Ringe*, auf Korsika in *Campo Santo* oder der Besuch des Heimatortes in Bayern in *Schwindel. Gefühle*. bewirken sogleich eine Auseinandersetzung mit

-
- 31 Man könnte auch an Sigmund Freuds Bemerkung hinsichtlich der Erinnerungsarbeit des Analytikers denken, der genauso wie der Archäologe, der »aus stehengebliebenen Mauerresten die Wandungen des Gebäudes aufbaut [...], aus den im Schutt gefundenen Resten die einstigen Wandverzierungen und Wandgemälde wiederherstellt [...], seine Schlüsse aus Erinnerungsbrocken, Assoziationen und aktiven Äußerungen des Analysanden zieht« (1982: 397).
- 32 Vgl. auch David Darby (2013: 166–84), der die diversen Bahnhofstationen in *Austerlitz* als »photographic darkrooms« (ebd.: 171) bezeichnet, als eine Art Übergangswelt, in der sich Getrenntes und getrennte Welten vereinen. Darby liest dies auch als eine Metapher der Postmemory.
- 33 Johansson wies bereits darauf hin, dass dies auch an dem Brüsseler Hotel »Bois de la Cambre« in *Die Ringe* mit Hinweisen auf die koloniale Geschichte Belgiens oder auch in den Hotels in Bad Kissingen und Brüssel geschehe, die jeweils »die Erinnerung an die Verbrechen der europäischen Geschichte« (2008: 63) enthielten.

der Vergangenheit. Dass die Suche nach historischer Erkenntnis eng verschränkt ist mit dem Fokus auf den Rand, das verdeutlicht auch der Geschichtslehrer Hillary in *Austerlitz* mit seiner kritischen Erkenntnis, dass die »Wahrheit irgendwo, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt« (A 105).³⁴ Die Peripherie wird zum Fundament jeglicher historischen Erkenntnis und anhand von Spuren und unscheinbaren Fragmenten gelesen. Über diese Methode bemerkte Sebald in einem Interview: »Also, es liegt da irgendwelcher Unrat am Wegrand sozusagen, man stößt zufällig mit dem Fuß an irgendein Bruchstück, es wendet sich um und man sieht irgendetwas« (Schlodder 1997: 182).³⁵ Übereinstimmend mit Lévi-Strauss' Bastler, bemerkt auch Sebalds Erzähler die unscheinbaren Dinge am Rand, die »Abfälle und Bruchstücke, fossile Zeugen der Geschichte« (Lévi-Strauss 1968: 35).³⁶

Jonathan Long versteht Sebalds Fokus auf das Unästhetische auch als Ausdruck einer »anti-touristic performance« (2010: 82) und »anti-tourist strategy« (ebd.). Er fasst die Reisen und Wanderungen des Erzählers auf abgelegenen Wegen als eine »anti-touristic desire« (ebd.: 71) auf. Diese Lesart scheint aber zu kurz zu greifen. Denn wie auch Christian Moser in Bezug auf die Wanderungen in *Die Ringe* feststellt, tragen die Bewegungen des Erzählers dazu bei, eine alternative Perspektive auf die Geschichte zu generieren, wie beim Besuch von Haus Somerleyton noch deutlich werden wird. Die nonkonformistische Annäherung des Erzählers an das Gebäude durch das Dickicht und durch einen Sprung über die Mauer am Rand der für die Touristen vorgesehenen Route,

34 Auf Sebalds indirekte Annäherung im Zusammenhang mit einer verlorenen Vergangenheit weist auch Ben Hutchinson (2009: 148) hin.

35 Wie sehr es Sebald an den abseitigen Dingen gelegen war, zeigt auch seine folgende Aussage: »Wenn Sie eine Straße entlang fahren, wenn von den Seiten Dinge herankommen und sich anbieten, dann fahren Sie in der richtigen Richtung« (Angier 1997: 48).

36 Hinsichtlich Sebalds *bricolage* vgl. auch Susanne Schedel (2004: 80–83). Stephan Seitz weist zudem auf die *bricolage* als eine Methode der Geschichtserkenntnis hin, die »gerade über die Unvernunft seiner Methode zu seiner Erkenntnis gelangt« (2011: 136) und hier als ein »poetisches« und »historiographisches Prinzip« (ebd.: 11) fungiere.

symbolisiert Sebalds alternative Perspektive auf die Geschichte, in der das Haus Somerleyton als ein »historic signifier« (Moser 2010: 38) von Leid und Zerstörung erscheint. Alternative Wege induzieren somit alternative Perspektiven.

Das Interesse des Erzählers für abgelegene Orte, die er auf seiner Suche nach unscheinbaren Dingen konsultiert, ist evident. Johannson weist darauf hin, dass dieser »gleich wo er sich befindet, mit Vorliebe die etwas abgelegeneren Museen und Ausstellungsräume auf[sucht]« (2008: 91), wie das Musée Fesch in Ajaccio und die dort ausgestellte »Sammlung napoleonischer Memorabilien und Devotionalien« (CS 9) oder die Dachstube des Gasthofes *Alpenrose* in *Schwindel. Gefühle.*, in dem der Erzähler marginale Dinge wie eine »haarlose Porzellanpuppe, einen Stieglitzkäfig, einen Zimmerstutzen oder ein altes Kalbsfelleisen« (SG 247) auffindet und die »mögliche Herkunft und Geschichte dieser Dinge« (ebd.) erörtert. Dazu gehört auch der Theresienstädter ANTI-KOS Bazar in *Austerlitz*, wo die Aufmerksamkeit den im Schaufenster ausgestellten Dingen gilt wie: »Festtagstischtuch aus weißer Spitze, [...] Messingmörser, [...] Reklameschild, [...] Miniaturdrehorgel, [...] Briefbeschwerer, [...] Hirschhornknöpfe« (A 279).³⁷ Austerlitz zeigt ein reges Interesse an dem Trödel, weil diese Objekte nunmehr die Stellvertreter vergangener Leben sind, Leben, »die den Prozeß der Zerstörung überdauert« (281) haben. Das Interesse an dem »aus der Zirkulation geratene[n] Kram« (RS 48), wie es der Erzähler in Somerleyton in *Die Ringe* ausdrückt, rührt von dem Bestreben her, die Dinge hervorzuholen aus dem »Setzkasten der vergessenen Dinge« (A 218). Versuche der Bewahrung von Bruchstücken sind wichtige Triebfedern in Sebalds Werk. Große und kleine Objekte wie Gebrauchsgegenstände oder Ruinen fungieren als Fragmente der Vergangenheit und einer verschütteten Identität.

37 Anne Fuchs versteht diese Dinge auch als eine »Vergegenwärtigung des mit Auschwitz ausgelöschten Kulturbegriffs« (2004: 61f.). Dass Insassen von Konzentrationslagern bei ihrer Ankunft all ihrer persönlichen Gegenstände beraubt wurden und somit auch ihrer Identität, verleiht der Aufzählung dieser Gegenstände eine weitere Bedeutungsebene.

Marginale Objekte, an denen sich die Geschichte konkret dokumentiert, statt abstrakt zu verbleiben, sind für Sebald ein Zugang zur Vergangenheit und auch Stellvertreter nicht darstellbarer Leiden und zerstörter Existenzen. Scheinbar unwesentliche Dinge wie Staub (AGW 238), das Bild einer Karawane (243), Schlote (250) und Eisenbahngleise (41) oder »ein Paar genagelter Schuhe« (37) fungieren dabei oftmals als Stellvertreter schwer beschreibbarer Katastrophen aus vergangenen Zeiten. Die Strohsäcke auf den Holzpritschen im ehemaligen Gestapogefängnis Breendonk, an und für sich marginale Dinge, sind »über die Jahre [...] schmaler und kürzer geworden« (A 35) und nunmehr Stellvertreter der einst malträtierten, unschuldigen Gefangenen. Insbesondere Referenzen zu Staub und Asche – Sinnbilder des Marginalen –, die das Werk durchziehen (so im Atelier Aurachs), verdeutlichen die Manifestation der Katastrophengeschichte im kleinen Detail.³⁸ In Entsprechung zu Max Aurach, der bemerkt, ihm sei der Staub »viel näher als das Licht, die Luft und das Wasser« (AGW 238), konstatierte auch Sebald in einem Interview: »I'm very taken with the whole business of ashes and dust. You'll find them again and again in my writing; they're always there in some form or another« (Kafatou 1998: 32).

In einem Aufsatz verweist Sebald auf eine Passage in Alexander Kluges *Halberstadt*, in der Kluge die Zerstörungen durch den Luftangriff an detailhaften Dingen wie umgestürzten Bäumen samt Seidenraupen oder eingeschmolzenen Zinnsoldaten verdeutlicht, die als Stellvertreter der eigentlichen Katastrophe fungieren. Dem zustimmend bemerkte er in einem Interview: »Für mich sind die Dinge Mahnmale, wenn man das so sagen kann« (Rondas 2008: 357). Sie vermögen einen Einblick in die Geschichte zu geben, wie Sebald feststellt: »Da uns die Dinge (im Prinzip) überdauern, wissen sie mehr von uns als wir über sie; sie tra-

38 Eric Santner bezeichnet Asche und Staub bei Sebald »as the very amblems of natural history« (2006: 106) und »most poignant embodiment of death« (ebd.: 99). Auch Sigrid Korff weist darauf hin, dass detailhafte Dinge bei Sebald voller »Assoziationen zur Massenvernichtung« (1998: 173) seien.

gen die Erfahrungen, die sie mit uns gemacht haben, in sich und sind [...] das vor uns aufgeschlagene Buch unserer Geschichte« (LieL 173).

Alexander Kluges Kunst, die Sebalds Meinung nach darin besteht, »den großen Zug der fatalen Tendenz bisheriger Geschichte *im Detail* kenntlich zu machen« (CS 99), trifft auch auf seine Prosa zu. So versinnbildlichen Details bei Sebald mithin die menschliche Existenz. Jan Ceuppens weist auf die »vielen verschiedenen Kopfbedeckungen« (2009: 204) in *Die Ausgewanderten* hin, die er mit dem »Motiv des un-steten Reisen[s]« (ebd.) assoziiert. Dazu zählt auch der Rucksack des Austerlitz', Symbol seiner Heimatlosigkeit. Ein weiteres Detail im Text ist das der Karawane,³⁹ so als Bild im *Wadi Halfa Restaurant* (AGW 243) oder an verschiedenen Stellen in *Die Ringe* und *Austerlitz*, die Ceuppens als »Assoziationen zu biblischen Erzählungen von Verbannung und Umherirren« (2009: 141) einordnet.⁴⁰

Insbesondere im Zusammenhang mit Erinnerungsprozessen sind Details bei Sebald von Bedeutung. Die große Bedeutungsbreite, die ein Detail für Erinnerungsprozesse haben kann, betonte schon Marcel Proust mit dem Begriff des »*mémoire involontaire*«. In *À la recherche du temps perdu* bemerkte er hinsichtlich eines Kleingebäcks, dass dessen »Geruch und der Geschmack [...] auf einem beinahe unfaßbaren Tröpfchen [Tee], [...] das unermeßliche Gebäude der Erinnerung unfehlbar zu tragen« (1994: 70) imstande sei. Prousts »instinktive[s] Erinnern am Detail« (Kany 1987: 217) begegnet uns auch bei Sebald.⁴¹ Assoziationen dazu werden speziell in der Passage in *Die Ringe* evoziert, in der der Lyriker Michael Hamburger nach Berlin zurückkehrt, und – analog zu

39 Vgl. auch Santner (2006: 123f.), der neun Referenzen zu der Karawane in Sebalds Werk lokalisiert hat.

40 Die Beschreibung scheinbar unbedeutender Details kann auch dem Text Authentizität verleihen, wie Sebald auf Roland Barthes referierend bemerkt: »Die Erfindung kommt meist auf der Ebene kleiner Details ins Spiel, um *l'effet du réel* zu erzielen« (Angier 1997: 48, Hervorh. im Original). Barthes weist auf die »überflüssigen Details« (2006: 164) hin, die repräsentativ für die Wirklichkeit stehen können.

41 Für die Signifikanz von Marcel Proust für Sebalds Auseinandersetzung mit der Geschichte vgl. auch Franz Loquai (2005b: 212–27).

Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* – sich an unscheinbaren Details wie dem »gußeiserne[n] Treppengeländer, [...] Gipsgirlanden« (RS 212) in einem Wohnhaus an seine Kindheit zu erinnern beginnt. Diese »stereometrischen Momente« (Gregory-Guider 2005: 437), in denen der Raum auf Spuren und Hinterlassenschaften gelesen wird, sind bezeichnend für Sebald.

Austerlitz wird während seines Aufenthalts in Prag von unscheinbaren marginalen Details angezogen, die ihn an seine dort verbrachte Kindheit erinnern wie von einem »geschmiedeten Fenstergitter« (A 217), dem »eisernen Griff eines Klingelzugs« (ebd.), dem »Geäst eines Mandelbäumchens« (ebd.) und einer »achtblättrige[n] Mosaikblume« (ebd.). Dazu gehören auch die einst begangenen Wege und die »himmelblauen Flitterschuhe« (232) seiner Mutter, an die er sich noch dunkel erinnern kann.⁴² Sebalds unheimlichen Wanderungen (Zilcosky) kann somit noch ein weiterer Aspekt hinzugefügt werden. Das Unheimliche manifestiert sich darin, dass einst zerstörte und verdrängte Dinge in der Peripherie weiterhin existieren und sich just in dem Moment der Begegnung mit dem Erzähler als Bekanntes zu

42 Dass Sebald sich bei seiner Arbeit an *Austerlitz* auch an diversen Gedächtnistheorien orientiert hat, wird anhand von Recherchen in dessen nachgelassener Privatbibliothek deutlich. Marcel Atze (2005: 195–211) hat sich mit dessen Privatexemplar von Maurice Halbwachs' Gedächtnistheorie in *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* auseinandergesetzt und Sebalds intensive Lektüre und die Signifikanz dieser Arbeit für *Austerlitz* herausgestellt: Sebald habe in seiner Privatbibliothek in einer Ausgabe dieses Werkes einige Stellen (19f.) angemerkt, die viele Zusammenhänge zwischen *Austerlitz* und seiner Lektüre von Halbwachs veranschaulichen. Sebald unterstrich darin einige Passagen, in denen Halbwachs die Signifikanz von Orten für die Erinnerungsarbeit herausstellt. Der Umstand, dass sich Austerlitz nicht mehr an seine Vergangenheit erinnert, da er nun in einem fremden sozialen Umfeld lebt, das ihm keine Indizien mehr von dieser bietet, ist eine der von Halbwachs postulierten Thesen. Auch dies findet eine entsprechende Verarbeitung bei Sebald: Erst nach dem Zusammentreffen mit seiner Kinderfrau Věra gelingt es Austerlitz, »wie ein Tauber, dem durch ein Wunder das Gehör wiederaufging« (A 223), sich an die verdrängte tschechische Sprache und sogar allmählich an Episoden seiner Vergangenheit zu erinnern.

erkennen geben. Es ist diese unheimliche Leerstelle in den Zentren der Gegenwart, die die Wanderungen in der Provinz offenbaren.

Ortsnennungen bei Sebald haben nicht nur das Ziel, einen »Realitätseffekt« à la Roland Barthes (2003: 34) herzustellen, wie Hannes Verguth feststellt. Orte symbolisieren auch die Erinnerung an die verlorene jüdische Heimat. Ähnlich wie Pamuk die armenisch geprägte Geschichte von Kars und Ani erwähnt, bezieht sich auch Sebald beim Lesen des historischen Raumes recht häufig auf Städte, die eine Verbindung mit dem Schicksal der europäischen Juden aufweisen oder zumindest die Erinnerung an eine jüdische Existenz aktivieren wie Venedig, Berlin, Manchester, Prag, Theresienstadt, Austerlitz oder Paris. Dabei ist besonders *Austerlitz* erwähnenswert, in dem sich Hinweise auf einstige jüdische Zentren finden wie beispielsweise zu der Stadt Austerlitz. Der im heutigen Tschechien als Slavkov u Brna bekannte Ort, in dem sich die Schlacht um Austerlitz abspielte, nennt eine weit in die Vergangenheit reichende jüdische Geschichte sein Eigen, die aber nunmehr im Laufe der Zeit verloren wurde. Die Erinnerung an die jüdische Historie europäischer Städte lässt sich nicht nur am Beispiel von Austerlitz lesen, sondern – wie Gabriella Rovagnati richtig bemerkt – auch an dem in *Schwindel. Gefühle.* dargestellten Venedig, das als »die jüdische Stadt par excellence und als solche eine Stadt voll Opfer und Leiden« (2005: 154) in Erscheinung tritt. Auch Manchester, dessen Bevölkerung zu einem großen Teil jüdischer und deutscher Herkunft war und das die selbst gewählte Heimat von Max Aurach in *Die Ausgewanderten* wird, wäre hier erwähnenswert sowie auch Konstantinopel, das ein Zufluchtsort für viele aus dem mittelalterlichen Europa fliehende Juden wurde.

Interessant ist in diesem Kontext eine Passage aus der Ambros-Adelwarth-Erzählung: die Reise nach Konstantinopel. Dort heißt es über die Totalität von Tod und Leben in der Stadt: »[W]ie der Tod selber, so sind die Friedhöfe von Konstantinopel mitten im Leben« (AGW 193). Das alte und periphere Konstantinopel wird als ein großer Gegensatz beschrieben zu dem Kissinger Friedhof im begradtigten Deutschland, der die Toten aus dem städtischen Leben ausschließt. In *Istanbul.* verweist Pamuk auf ebendiese Friedhöfe inmitten der

Stadt, die auch von Gustave Flaubert beschrieben wurden. Dieser habe als Erster herausgestellt, dass die »mitten in der Stadt und mitten im Leben befindlichen Grabsteine dereinst verwittern und genauso vergehen würden wie das Gedenken an die Toten darunter« (I 332). Erst dem Verlust der sichtbaren Grabsteine folgt der Verlust des Gedenkens. Betrachten wir nun also Pamuks Istanbul und Anatolien hinsichtlich ihrer Vermögen, die Spuren der Vergangenheit zu bewahren.

2.2 Historische Spurensuche in Anatolien und Istanbul

Die Peripherie wird auch bei Pamuk als ein historischer Raum eingeführt und anhand marginaler Objekte, die die Erzähler oder Protagonisten registrieren, gelesen. Erinnerungen werden in der Begegnung mit geschichtsträchtigen Orten, marginalen Dingen und Gebäuden inszeniert und aktiviert. Pamuks Protagonisten bewegen sich häufig in abgelegenen Städten und Dörfern in der anatolischen Provinz und auch in Istanbul, um den Zugang zu einer verdrängten Vergangenheit offenzulegen. Ihre Reisen und Wanderungen sind dabei eng assoziiert mit Erinnerungsprozessen und der Wiederentdeckung der Vergangenheit. Gebäude, Orte oder Gegenstände, die Erinnerungen auslösen, symbolisieren jedoch nicht die Sehnsucht nach der Vergangenheit, wie es Sevim Akten (1999: 304) formuliert, sondern sind vor allem als Kritik gegenüber einer geschichtsvergessenen Gegenwart zu verstehen. Wie bei Sebald ist auch Pamuks Geschichtsprojekt keine nostalgische Reise in die Vergangenheit, sondern an der Gegenwart ausgerichtet.

Das ostanatolische Kars in *Schnee* erweist sich beispielsweise als Behälter einer längst vergessen geglaubten Vergangenheit. Kas Spaziergang dort ist eine Form der Geschichtsdokumentation und Vergangenheitsentdeckung. Ka erinnert sich an die Zeit, als Türken, Armenier, Russen, Griechen, Georgier, Perser und Kurden in Kars zu Hause waren und die Stadt noch reich und bedeutend war (S 29–31). Diverse konkurrierende Zivilisationen – osmanisch, russisch und armenisch – hinterließen jeweils ihre Spuren in der Stadt. Kars, nunmehr ein Treffpunkt der Armen, Ausgestoßenen und Missverstandenen, war einst eine wichtige Bühne für die Reichen, Künstler und Intellektuellen. Wäh-

rend seiner Wanderungen stößt Ka auf leer stehende und dem Verfall überlassene Gebäude, die an einst hier lebende Kulturen und Ethnien erinnern. Wie schon bei Sebald, sind es auch hier zunächst scheinbar unbedeutende Dinge und Details wie Türen, Dachrinnen und Gesimsstreifen, die die Erinnerung auslösen:

Die Breite der vereisten Dachtraufen, die Schönheit der Reliefs an Türen und Wänden und die würdigen Fassaden der alten Gebäude vermittelten den Eindruck, daß hier einst Leute (Armenier, die Handel mit Tiflis trieben? Osmanische Paschas, die Milchviehzucht besteuerten?) ein glückliches, friedliches, sogar farbiges Leben geführt hatten. (S 158)

Auch bei Pamuk sind also marginale Dinge Stellvertreter vergangener Leben und Leiden. Besonders die armenischen Gebäude, auf die Ka trifft, sind oftmals menschenleer, was somit die Leerstelle, die die Vernichtung der Armenier in der Gesellschaft hinterlassen hat, herausstellt. Die verlassenen Häuser sind Erinnerungsorte im Sinne Pierre Noras, da sie die Spuren der Vergangenheit bewahren. Noras Konzept zufolge werden identitätsstiftende Erinnerungen an bestimmten Orten evoziert und bewahrt. Das sich erinnernde Individuum trägt dazu bei, dass diese Orte auch weiterhin der Zerstörung des Gedächtnisses entgegenwirken.⁴³ Kas Wanderungen sind essenziell, da sie durch die Enthüllung der verschütteten Stadtgeschichte an ihre im Laufe der Zeit verloren gegangene Identität erinnern. Der physische Prozess des Reisens und Wanderns wird somit mit dem geistigen Prozess der Erinnerung verbunden. Die Erinnerungsarbeit wird zu einem aktiven Prozess; so sind die Schlagwörter dieses Ansatzes: ent-decken, ent-hüllen und

43 Erinnerungsorte können Objekte und Gedächtnisvehikel verschiedenster Art wie Denkmäler, Gedenktage, Bauwerke oder Embleme, Kunstwerke und Maxime sowie auch Rituale, Institutionen und sinnstiftende Texte sein, an denen sich ein Gedächtnis »kondensiert, verkörpert oder kristallisiert« (Nora 1990: 7). Sie besitzen somit eine hohe Symbolkraft für die kollektive Identität. Symbole werden bei Nora, der sich auf die französische Nation fokussiert, zu den zentralen Bezugspunkten für Gedächtnis und Identität einer Gemeinschaft.

aus-graben. Walter Benjamin schuf bereits einen Zusammenhang zwischen Graben und Erinnern, indem er bemerkte, dass Erinnerung »wie ein guter archäologischer Bericht« (1992: IV-1 400) zu sein habe, der »alle Schichten angeben muß, [...] welche vorher zu durchstoßen waren« (ebd.), und nicht bloß die, aus dem das Fundobjekt stammt. Auf seiner Suche nach historischer Erkenntnis verfährt Ka ähnlich. Seine Reise nach Kars, das sich im Gegensatz zu Istanbul nicht besonders verändert zu haben scheint, kommt einer Reise in seine Vergangenheit gleich, da Ka die Hoffnung hegt, dort die Unbeschwertheit seiner Kindheit zu finden:

Nach seiner Rückkehr aus Frankfurt sah er [...], daß all diese Straßen Istanbuls [...] sich völlig verändert hatten, verschwunden oder ihrer Seele verlustig gegangen waren. Dies erweckte in ihm den Wunsch, die Kindheit und Reinheit woanders zu suchen, und deswegen hatte er sich auf die Reise nach Kars gemacht. (S 27)

Ka entdeckt in Kars in Schaufenstern unscheinbare Dinge aus seiner Kindheit wieder, die in Istanbul nicht mehr zu finden sind, wie »Turnschuhe [...] der Marke Gislaved, [...] Öfen der Marke Vezvü« (S 27). All diese marginalen Objekte sind Stellvertreter seiner Kindheit und Erinnerungen an eine längst vergangene Zeit, deren Spuren in der anatolischen Peripherie noch vorhanden zu sein scheinen.

Auch Osman und Canan in *Das neue Leben* finden dort eine beinahe vergessene Welt. Osman bemerkt, dass sich auf ihrer Haut die »Sedimente der Geschichte, die diesen Boden seit den Kreuzrittern bis heute aufwühlte, Schicht um Schicht angesammelt hatten« (NL 94). Anatolien erscheint hier als Behälter marginaler und marginalisierter Dinge, die die Erinnerung an die Vergangenheit bewahren, wie die Komikhefte *Nebi in Nebraska* (143), *Marie und Ali* (ebd.) und *Helden der Eisenbahn* (147), bei deren Anblick sich Osman an die »kalten, dunklen Winternächte« (144) seiner Kindheit erinnert. Die Signifikanz der Erinnerung wird in diesem Roman noch von einer anderen Person thematisiert. Mehrere Male erzählt Dr. Narin, der das kulturelle Gedächtnis seines Landes bewahren möchte, Osman von der »gedächtnisentleerenden Pest des Vergessens und den Strömungen aus dem Westen« (162): Die Türkei werde von

westlichen Massenartikeln überschwemmt, und Produkte, »die schon seinen Vorfahren jahrhundertlang vertraut gewesen waren« (156), würden nun von ausländischen, westlichen Handelsmarken verdrängt wie AEG Kühlschränken (155), Coca-Cola, dem Klebstoff UHU und der Seife LUX (156). Dr. Narin bevorzugt jedoch »all jene echten Dinge, die wie ein Teil ihrer Hände, ihrer Arme waren und ihre Seelen auf poetische Weise vollkommen machten, die fein taillierten Teegläser, Ölgeläße, Schreibzeugdosen, Steppdecken« (159). Diese marginalen Alltagsgegenstände seien dazu fähig, die Vergangenheit und damit die kulturelle Identität eines Landes zu bewahren. Osman zufolge behauptet er: »[D]ie Dinge hätten ein Gedächtnis. Im Grunde besäßen Gegenstände genau wie wir die Eigenschaft, ihre Erfahrungen, ihre Erinnerungen aufzuzeichnen, zu bewahren« (151). Auch diese Dinge sind also das »aufgeschlagene Buch [der] Geschichte« (LieL 173), ähnlich wie die Objekte in Sebalds *Theresienstädter Bazar* (A 279). Dr. Narin sammelt daher bevorzugt marginale Dinge an wie »Bügeleisen, Feuerzeuge, nicht rußende Öfen, Vogelbauer, hölzerne Aschenbecher, Wäscheklammern, Fächer« (NL 156), die vergangene Zeiten bewahren und als Stellvertreter der von Zerstörung bedrohten Existenzen agieren.

Auch die Teilnehmer einer Vertreterkonferenz in einer kleinen anatolischen Provinzstadt sind entsprechend bemüht, das eigene kulturelle Gedächtnis wiederherzustellen, indem sie Dinge aus der eigenen Vergangenheit wiederentdecken oder -erfinden: »Wir holen die Dinge hervor, die wir begraben haben« (NL 114), heißt es dazu. In einer dafür beispielhaften Episode werden Gebrauchsgegenstände präsentiert, die dazu bestimmt sind, orientalische Traditionen mit westlicher Modernität zu verschmelzen, wie zum Beispiel »den ersten automatischen Schweinefleischdetektor der Türkei, das geruchlose Rasierwasser [...] und die Spieluhr, die auf einen Schlag das ganze Problem von Minarett, Muezzin, Lautsprecher und Verwestlichung versus Islamisierung durch eine moderne, ökonomische Lösung aus dem Weg räumt« (111). Diese im Grunde unscheinbaren Dinge sind zudem eine Allegorie der manchmal auch unfreiwillig komischen Versuche, Modernität und Tradition zu vereinen: »All diese Geräte sind von doppelter Bedeutung. Sie betreiben Mimikry mit der Welt der technischen Moderne, und sie sind

gleichzeitig türkische Bedeutungsmaschinen« (2006), bemerkt Steinfeld. Zu denken wäre im Zusammenhang mit den »aus der Zirkulation« (RS 48) geratenen Dingen auch an Aurachs »*teas-maid*« (AGW 227), eine Weckeruhr, die gleichzeitig Teemaschine ist. Gerade dieses »dienstfertige wie absonderliche Gerät« (228), das Aurach bei seiner Ankunft geschenkt wird und von dem er sich »auf unerklärliche Weise behütet fühlte« (227), erweist sich für ihn als Halt; so wie die bereits erwähnte anatolische Spieluhr, die für ihre Besitzer ebenfalls einen ideellen Wert besitzt.

Das Unterbewusstsein Istanbuls

Doch in Pamuks Werk generiert nicht nur die anatolische Peripherie den Zugang zu der verdrängten Vergangenheit, dies geschieht auch in Istanbul. In *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt* schildert Pamuk seine eigenen Erinnerungen an die Vergangenheit Istanbuls. Wie bereits ausgeführt worden ist, stellt Pamuk Istanbul als eine Stadt am Rande der europäischen Zivilisation dar. Er erinnert an den einstigen kulturellen Reichtum der Stadt und indem er die Spuren früherer Zivilisationen herausstellt, verdeutlicht er, dass Istanbul einst eine ethnisch und kulturell reiche Metropole im Zentrum der bekannten Welt gewesen ist. Pamuk ist in Istanbul besonders angetan von der »Art, wie die Geschichte mit dem Verfallenen, das Verfallene mit dem Leben und das Leben mit der Geschichte verschmolz« (I 400).

Auch Galip entdeckt in *Das schwarze Buch* inmitten der Metropole von vielen nicht beachtete Gegenstände und Erinnerungsorte, die die Spuren der Vergangenheit bewahrt haben. Er steigt in die Untergrundpassagen Istanbuls hinab: eine Allegorie für die Penetration der tiefen Schichten des türkischen Unterbewusstseins, der Seele und des Gedächtnisses. Meister Bediis Behauptung, dass die türkische »Geschichte untergründig weitergehen würde« (SB 212f.), bewahrheitet sich schließlich auch. Die Untergrundpassagen behüten Spuren aus den vergangenen Jahrhunderten Istanbuls wie die »siebenhundertjährigen Skelette [...] der Genuesen, Amalfitaner, und Pisaner« (214), die Galip erwähnt. Er begegnet hier unscheinbaren

Schaufensterpuppen, die als Symbole einer marginalisierten Kultur aus vergangenen Zeiten zu sehen sind. Diese von der Oberfläche vertriebenen Schaufensterpuppen – dazu verdammt, ihre Zeit in den Tiefen eines infernoähnlichen Ortes zu verbringen – sind die Verlierer des Westernisierungsprozesses. Ein Blick in ihre Gesichter genügt und Galip erkennt darin den »Jammer aller Verzweifelten, die ihr Haus, ihre Heimat, ihre Vergangenheit und ihre Geschichte verloren haben« (216). Der Abstieg in die Untergrundpassagen versinnbildlicht den Prozess des Erinnerns und der Enthüllung dessen, was lange Zeit schon verschüttet war.⁴⁴ Erinnerung ist ein dunkler Fleck in *Das schwarze Buch*, eine Untergrundpassage, die noch erforscht werden muss. Galip skizziert die Geschichte Istanbuls, da seine Suche die Spuren der Vergangenheit dekuviert, die das Verschmelzen unterschiedlichster Zivilisationen – byzantinische, römische und osmanische – in Istanbul hinterlassen hat. Istanbul erscheint als eine Palimpsest-Stadt, in der die Zeichen der Geschichte an manchen Orten noch deutlich erkennbar sind.

Das Kapitel »Wenn der Bosporus austrocknet« (SB 23–28) blickt in Istanbuls Vergangenheit und skizziert die Koexistenz von östlichen und westlichen Kulturen: Nachdem der Bosporus – hier als das Unterbewusstsein Istanbuls versinnbildlicht – ausgetrocknet ist, offenbart er in seinen Tiefen die Spuren verschiedener Kulturkreise, die aus dem öffentlichen Bewusstsein zugunsten des Ideals eines homogenen Nationalstaats verdrängt worden waren. So wie in den Untergrundpassagen gibt es auch dort Dinge wie »Gebeine orthodoxer Priester« (SB 26) und »Kreuzritter« (27) oder »de[n] rostige[n] Anker eines der Kaiser Wilhelmschen Kriegsschiffe« (ebd.) und einen »genuesische[n] Schatz[]«

44 Wie wir sahen, löste auch in Sebalds *Austerlitz* der Abstieg in die »Liverpool Street Station« den Erinnerungsprozess von Austerlitz aus. Dieser Ort, »eine Art Eingang zur Unterwelt« (A 184), bewahrt die verdrängte Erinnerung an seine Vergangenheit, die Austerlitz im »Ladies Waiting Room« – »in einem abseitigen Teil des Bahnhofs« (A 193) – wiederentdeckt.

(ebd.); Bruchstücke einst großer Zivilisationen.⁴⁵ Dieses Kapitel suggeriert zudem die Irrelevanz der Frage danach, ob Istanbul dem Westen oder Osten zugehörig ist, da der Blick in die Vergangenheit und in die Tiefen des Bosphorus tatsächlich offenbart, dass die Stadt aus der Fusion von östlichen und westlichen Kulturen heraus entstand. Somit dekonstruiert Pamuk die scheinbar feste Opposition von West und Ost. Er ist bestrebt, kulturelle Überreste als Bewahrer der Vergangenheit zu erhalten, aber nicht als Sinnbilder von einstiger imperialer Größe, wie wir auch im Folgenden sehen werden.

Das Museum der Unschuld

Auch in *Das Museum der Unschuld* (2008) kommt den unscheinbaren Dingen Istanbuls im Kontext der Vergangenheitsentdeckung große Bedeutung zu. In diesem Roman, den Pamuk als »enzyklopädisch aufgebaute[n] Liebes- und Familienroman« (UD 17) bezeichnet, wird die glücklose Liebe zwischen Kemal, der aus einer reichen und westlich geprägten Familie stammt, und seiner entfernten Verwandten Füsün geschildert. Ähnlich wie schon Galip in *Das schwarze Buch* verschlägt es auch Kemal auf der Suche nach seiner verlorenen Geliebten in die verfallenen Stadtviertel Istanbuls. Kemal, unfähig sich von Füsün zu lösen, entwickelt allmählich eine Passion, die darin besteht, dass er unscheinbare, alltägliche Dinge aus ihrem Leben sammelt, wie Aschenbecher, Zigarettensammel, Haushaltsartikel und vieles mehr, die sie berührt hat und durch die er seine Erinnerung an sie lebendig erhält. Diese marginalen Dinge sind aber auch Symbolträger und Sinnbilder einer Kultur. Sie geben einen Einblick in die »cultural history of Turkey between 1970 and 1983« (2010: 99), wie Ertuna feststellt. Pamuk beschreibt die dem Roman zugrunde liegende Idee als den »Gedanke[n], von Gegenständen auszugehen und darüber Kemals Liebe und eigentlich sogar eine ganze Kultur zu vermitteln« (UD 18). Es seien dies die »remnants of a forgotten Is-

45 Dies kann auch als ein Hinweis darauf gesehen werden, dass der Mensch seine Vergangenheit wie eine »trash can« (Antakyalıoğlu 2012: 672) betrachtet, die entsorgt werden muss.

tanbul« (Puchner 2014: 103), in denen sich Erfahrungen sedimentieren und die nicht bloß eine unglückliche Liebesgeschichte erzählen.

Dass es Pamuk an der Hervorhebung des scheinbar Minderen, Unbedeutenden und Kleinen gelegen ist, zeigt sich auch an dem »Museum der Unschuld«, das er in Anlehnung an seinen gleichnamigen Roman im Jahre 2012 in Istanbul gegründet hat.⁴⁶ In diesem werden jene Dinge ausgestellt, die Kemal im Roman sammelt, und weitere Gegenstände aus dem Istanbul der 1960er-Jahre, die die Stellvertreter und Bewahrer einer längst verloren gegangenen urbanen Kultur sind. In Trödel-läden und bei Antiquitätenhändlern sammelte Pamuk Gegenstände wie »Nussknacker, Emailtöpfe« (UD 33) oder einen »alten Löffel, einen verbogenen Flaschenöffner oder einen rostigen Schlüssel« (ebd.), um sie in seinem Museum auszustellen. Der »Drang, Altes zu bewahren« (ebd.), wie er schreibt, ist maßgeblicher Ausdruck seiner Empathie mit dem als minder und unbedeutend Erachteten. Daher ist es nur konsequent, dass er sich kritisch gegenüber einer Sammelleidenschaft äußert, die sich den scheinbar großen Dingen widmet, anstatt sich beispielsweise mit den unscheinbaren Alltagsgegenständen und persönlichen Hinterlassenschaften der aus Istanbul ausgewanderten Griechen und Armenier zu befassen, die über die Vergangenheit der Stadt und ihrer Bewohner Zeugnis ablegen können. Über die in der Türkei lange Zeit gängige Sammelpraxis befindet er: »Gleich Maharadschas, die Luxusautos sammeln, beschäftigten die damaligen Sammler sich nicht mit Dingen, die an die Vergangenheit erinnerten, sondern lieber mit solchen, die an nichts erinnerten, mit amerikanischen Zigarettenschachteln etwa oder ausländischen Ansichtskarten« (UD 43). Dieses »konstante Desinteresse der westlich orientierten Mittelschicht an der Vergangenheit Istanbuls« (ebd.) manifestiere sich auch in der Gleichgültigkeit gegenüber »dem Erbe und den Gegenständen der osmanischen Kultur und damit gegenüber allem, was noch in der alten Schrift in arabischen Buchstaben geschrieben und gedruckt worden war« (ebd.).

46 Auch Martin Puchner weist auf Pamuks »penchant for objects« (2014: 102) hin, denen er in dessen Werken zentrale Funktionen zuspricht.

Pamuk weist darauf hin, dass das historische Erbe des Osmanischen Reiches und die Hinterlassenschaften der aus Istanbul verdrängten Minderheiten wie Fotografien, persönliche Dokumente und alte Schriften »im Zuge der zwischen 1950 und 1980 stattfindenden Modernisierung [...] verbrannt, eingestampft und eingeschmolzen« (ebd.) wurden. Dieses »Massaker an den Dingen« (43), das Pamuk schon im Zusammenhang mit der Zerstörung der osmanischen Herrenhäuser in *Istanbul* thematisierte, löschte die Spuren eines großen Erbes aus: »Und wie es schon mit den Bränden der alten Holzkonaks in den fünfziger Jahren oder mit der Vertreibung der Griechen aus Cihangir und Galata der Fall gewesen war, hinterließ diese Zerstörung eine große Leere« (44). Diese Leere wieder mit Sinngehalt zu füllen, scheint das Museum der Unschuld in Istanbul sich zum Ziel gesetzt zu haben. Walter Benjamin kritisierte einmal die Ausstellung von Kleinoden, statt der kleinen und unscheinbaren Dinge, weil diese »unvollständige [...] Vorstellungen von der Kultur der Vergangenheit« (1977: II-2 502) liefern würden: »Wir sehen diese [die Vergangenheit] ... im prunkvollen Festtagsgewand und nur selten in ihrem meist dürrtigen Werkeltagskleid« (ebd.). Wie deutlich wurde, scheint diese Kritik ganz im Sinne Pamuks zu sein. Ähnlich wie seine Literatur, die sich mit dem Marginalen befasst und dieses in das Zentrum der Darstellungen stellt, so würdigt auch Pamuks Museum der Unschuld die scheinbar unbedeutende Geschichte des kleinen Menschen. Alltägliche und banale Dinge werden in einer Poetik des Marginalen im Zuge der Eröffnung eines alternativen Zugangs zur Erkenntnis dargestellt. Ihr wesentlicher Gegenstand sind verdrängte Dinge, die außerhalb einer Massenkultur und Konsumgesellschaft stehen, jedoch eine äußerst kritische Energie besitzen.

2.3 Benjamin'sche Bruchstücke

Das Bestreben beider Autoren, die Vergangenheit anhand aufgefundener Bruchstücke – dies beinhaltet sowohl Menschen als auch Dinge und Ruinen – lesbar zu machen, weist Parallelen zu Benjamins Geschichtsphilosophie (und seinem Lesen des Raums) auf. Das Bruch-

stück, das Benjamin als »das hochbedeutende Fragment, [...] die edelste Materie der barocken Schöpfung« (1974: I-1 354) bezeichnete, dient in diesem Zusammenhang als Modell dafür, historische Erkenntnis aus den unscheinbaren Dingen zu erhalten. In den ersten Notizen zum Passagenwerk bemerkte Benjamin in Bezug auf seine darin beabsichtigte Arbeitsmethode der literarischen Montage: »Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht beschreiben, sondern vorzeigen« (1982: V-2 1030). In seinem *Surrealismus*-Essay wies er wiederum auf die »revolutionären Energien« (1977: II-1 299) hin, die »im ›Veralteten‹ erscheinen« (ebd.), in den »Gegenständen, die anfangen auszusterben« (ebd.). Diese wegweisenden Dynamiken, die den gebrauchten und vergessenen Dingen innewohnen, registrieren auch Sebalds und Pamuks Erzähler und Protagonisten. Analog zu dem Benjamin'schen Sammler und seinem »Blick auf die verachteten, apokryphen Dinge« (1977: II-2 505) fokussieren auch sie bewusst auf die unscheinbaren Dinge am Rand.

Benjamin zufolge wird die Kristallisation einer historischen Erkenntnis in einem momenthaften Bild erreicht: »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten« (1974: I-2 695). Benjamin negiert eine historische Linearität, die dem Historismus inhärent ist, und stellt dem eine Geschichtsauffassung gegenüber, »deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet« (sic! 701). Benjamins »Jetztzeit« gestaltet sich als ethisch motivierte Intervention in eine nicht abgeschlossene Vergangenheit. Indem historische Dinge aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen und die »historischen ›Fakten‹ zu einem uns soeben Zugestoßenen« (1982: V-2 1057) werden, wird die lineare geschichtliche Kontinuität unterbrochen: »Geschichte schreiben heißt also Geschichte zitieren. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird« (1982: V-1 595). Die vor dem Verfall bewahrten Bruchstücke werden mit neuem Sinngehalt besetzt, sodass die Erkenntnis nun von ihnen ausgehen kann.

Die Parallele zwischen dem Benjamin'schen Allegoriker und Sebalds und Pamuks Erzähler und Protagonisten ist evident. So wie er

entnehmen auch sie die vorgefundenen Dinge, die ihre ursprüngliche Funktion eingebüßt haben, aus der von dominanten Strukturen festgelegten historischen Linearität; transformieren sie in »Signaturen einer universalen Verfalls- und Zerstörungsgeschichte« (Johannson 2008: 95) und besetzen sie somit mit neuem Sinngehalt. Benjamins Verständnis von Geschichte als »Leidensgeschichte der Welt« (Benjamin 1974: I 343) zeigt sich also auch bei ihnen.⁴⁷ In einem Interview verwies Sebald auf den allegorischen Charakter der Bruchstücke, die den Zugang zum Verständnis der übergeordneten »großen« Geschichte bieten: »Was die historische Monographie nicht leisten kann, ist, eine Metapher oder Allegorie eines kollektiven Geschichtsverlaufs zu produzieren. Aber erst in der Metaphorisierung wird uns Geschichte empathetisch zugänglich« (Löffler 1997: 137). Diese Bruchstücke, die vorgefunden und beschrieben werden, tragen zur literarischen Darstellbarkeit der Vergangenheit bei, und sind als Metaphern einer Katastrophengeschichte aufzufassen, die an die im Laufe der Geschichte Verdrängten und Vernichteten erinnern. Als Sinnbild vergangener Zerstörungsgeschichte eröffnet das unscheinbare Bruchstück in ethischer Hinsicht legitime Fragestellungen.

Benjamins Begriff des Eingedenkens, das, wie es Stéphane Mosès formuliert, »allem, was in der Vergangenheit unterdrückt und vergessen worden ist oder um das sich niemand gekümmert hat, eine neue Chance« (1993: 392) ermöglicht, ließe sich auch auf die Prosa von Pamuk und Sebald übertragen. Analog zu Benjamins Allegoriker und der »Einsicht ins Vergängliche der Dinge und jene Sorge, sie ins Ewige zu retten« (1974: I-1 397), sind auch sie bemüht, die Dinge im Eingedenken zu bewahren. Dass das Eingedenken an die Vergangenheit das Potenzial besitzt, auch die Gegenwart zu verändern, darauf wies Benjamin hin, dessen Einfluss auf die Autoren an dieser Stelle erneut evident wird:

47 Die Manifestation des Leids vergangener Zeiten in Dingen umschreibt Eric Santner mit dem Begriff des »spectral materialism«, einer »capacity to register the persistence of suffering that has in some sense been absorbed into the substance of lived space, into the ›setting‹ of human history« (2006: 57).

»Was die Wissenschaft festgestellt hat, kann das Eingedenken modifizieren. Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen« (1982: V-1 589). Durch das Eingedenken im Sinne Benjamins kann Kritik gegenüber dominanten Zentren und ihrer Geschichtsschreibung formuliert werden. Übereinstimmend mit Benjamins »Andacht zum Unbedeutenden« (1972: III 366), der »in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken« (1982: V-1 575) bestrebt war, um »die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten« (ebd.), scheinen auch Sebald und Pamuk zu verfahren. Bruchstücke, marginale Dinge und geschichtsträchtige Orte können also Erinnerungsprozesse initiieren. Dennoch lässt sich das Dunkel der Vergangenheit oftmals nicht erhellen, wie speziell in Sebalds Werk verschiedentlich deutlich wird.

3. Vergangenheit als Dunkelkammer bei Sebald

Sowohl in den Werken W.G. Sebalds als auch in denen Orhan Pamuks sind die Versuche der Protagonisten, sich ihre marginalisierte Herkunft und Identität zu vergegenwärtigen, nicht immer gleich von Erfolg gekrönt. Wie wir sahen, ist der Zugang zu der Vergangenheit bei Pamuk nur in der Begegnung mit Ruinen, verfallenen Herrenhäusern und marginalen Dingen möglich, die aufgesammelt und dokumentiert werden. Fehlende Zeitzeugen und nur schwer entzifferbare Dokumente in osmanischer Sprache erschweren das Unterfangen zusätzlich. Die schwierige Verbindung zur Vergangenheit und die damit verbundene

Skepsis, die Vergangenheit erfassen zu können, wurden jedoch insbesondere von Sebald thematisiert.⁴⁸

Die Fragestellung, der sich Sebald wiederholt widmet, ist die nach der literarischen Darstellbarkeit einer im Dunkeln liegenden Geschichte. Da die Vergangenheit, wie sie war, nicht rekonstruierbar ist, wird diese Leerstelle bei Sebald zum Ausgangspunkt eines Diskurses über die Möglichkeit historischer Erkenntnis. Künstlerische und wissenschaftliche Aktivitäten erscheinen dabei des Öfteren als Symptome der beschwerlichen Erinnerungsarbeiten seiner Protagonisten. Anne Fuchs verweist zum Beispiel auf den beständigen künstlerischen Schaffensprozess des Malers Max Aurach in *Die Ausgewanderten*, dessen mühevoll geschaffene Bilder, die er »am darauffolgenden Morgen, sobald nur das Modell seinen Platz eingenommen und er einen ersten Blick auf es geworfen hatte, wieder auslöschte« (AGW 239), und den sich darin manifestierenden »potenziell unabschließbaren Prozesscharakter seiner Arbeitsweise« (2004: 129f.) sie als Ausdruck seiner unabgeschlossenen Vergangenheitsbewältigung versteht. Es wird deutlich, dass Erinnerung und Verdrängung in einem dialektischen Verhältnis zueinanderstehen. Das mühevoll Freilegen der Vergangenheit ist mit Herausforderungen verbunden, und das sich erinnernde Individuum ist dieser Aufgabe nur schwerlich gewachsen, denn immer wieder verdrängt es sie auf unterschiedliche Art und Weise.

Trotz kleiner Erfolge hat besonders Austerlitz Schwierigkeiten damit, seine eigene Vergangenheit zu erfassen, und beschäftigt sich als Ersatz für die fehlende Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft mit der europäischen »Bau- und Zivilisationsgeschichte« (A 201). Das Ansammeln von Dokumenten, Notizen und Büchern im Zuge seiner

48 Die postmoderne Skepsis an der Möglichkeit historischer Erkenntnis wurde speziell von Sebald, aber auch von Pamuk wiederholt geäußert und durch metafiktionale Elemente und Fiktionalitätsmarker unterstützt. In *Rot* heißt es z.B. am Ende der Erzählung: »Denn es gibt keine Lüge, die er [Orhan] nicht spinnen würde, um seine Geschichte hübsch und glaubhaft zu gestalten« (R 552). Pamuks Skepsis zeigt sich auch an folgender Aussage des Protagonisten Faruk Darvinoğlu: »Da Geschichte für mich noch etwas Zweifelhafte war, [...]« (W 9).

Forschungen dient ihm als eine Art »kompensatorisches Gedächtnis« (202), das ihn von der eigentlichen Erinnerungsarbeit und damit von der Vergangenheitsbewältigung abhält. Je mehr Erkenntnisse er in seinen Studien zusammenbringt, desto weniger sagen diese aus; so ist es plausibel, dass er sämtliche Aufzeichnungen in seinem Garten vernichtet. Das Wissen über Daten und über den detaillierten Verlauf der Geschichte führt zu keinem Erkenntnisgewinn. Das Auslöschen der mit der Vergangenheit verbundenen schmerzhaften Erinnerungen ist Austerlitz jedoch nicht möglich, ebenso wenig wie die Wiederherstellung der Vergangenheit über die Erinnerung. Seine fortgesetzte Suche nach Erkenntnis führt zu keinem Abschluss, wie auch bei seinem Abschied deutlich wird, als er dem Erzähler erklärt, dass er »weetersuchen« (410) werde. In diesem Sinne weisen die im folgenden Abschnitt darzustellenden verschachtelten Satzstrukturen und auch die in den Text integrierten Schwarz-Weiß-Fotografien auf die Distanz zu der Vergangenheit hin, deren Dunkel nicht erhellt werden kann.

Besonders bezüglich der Erinnerungsarbeit in einer vom Post-Gedächtnis geprägten Zeit, kommt Fotografien Bedeutung zu. Sie zeugen von dem Bemühen, das Gewesene glaubhaft darzustellen, das im Post-Gedächtnis eher fantasiert wird, da es niemals selbst erlebt worden ist. Fotografien in Sebalds Prosa lösen die Erinnerung zwar aus, sind jedoch nicht dazu geeignet, diese zu verifizieren. Die Distanz zu der Vergangenheit wird durch meist äußerst unscharfe, undeutliche und schattenhafte Schwarz-Weiß-Fotografien inszeniert, die als eine Allegorie der schwerlich fassbaren und undeutlichen Gestalt von Erinnerungen zu verstehen sind.⁴⁹ Die wiederholt entfalteten Motive einer zerfallenden Wirklichkeit, der nahenden Auslöschung und des Verlusts der Vergangenheit werden durch die in den Text integrierten Fotografien erneut inszeniert.

49 Zur Unschärfe als literarisches Mittel, das den Leser im Ungewissen über die Authentizität des Erzählten lässt, vgl. Doren Wohlleben (2006: 127–43) sowie Claudia Öhlschläger (2005: 11–23), die Unschärfe als ein »konstitutives Mittel der Wahrnehmung und Erzählung von Vergangenheit« (ebd.: 14f.) einordnet.

Die Fotografie ist das Sinnbild für den menschlichen Versuch, eine Wahrheit und Wirklichkeit mittels der Technologie zu fassen. Diese Auffassung findet sich in Susan Sontags sehr einflussreicher Studie *On Photography*, die Sebald gelesen und an folgender Stelle am Rand angestrichen hat: »What the moralists are demanding from a photograph is that it do what no photograph can ever do – speak« (Sontag 1982: 108). Es ist ein Vorhaben, das letztendlich scheitern muss, wie auch Austerlitz feststellt. Sein Bestreben, die Erinnerung an die Mutter im Zuge einer detektivischen Spurensuche mithilfe einer Videoaufnahme aus dem Konzentrationslager Theresienstadt wiederherzustellen, zeigt die Problematik dieses Unterfangens: »Immerzu dachte ich, wenn nur der Film wieder auftauchte, so würde ich vielleicht sehen oder errahnen können, wie es in Wirklichkeit war« (A 346), bemerkt er.⁵⁰ Nach mehreren erfolglosen Versuchen fertigt er eine Zeitlupenaufnahme des Videos an, die letztlich nur die Schwächen des Mediums entdeckt, aber nicht die Vergangenheit.⁵¹

Die Bilder sind nun »an ihren Rändern aufgelöst« (A 349) und das Gesicht der jungen Frau, die er zunächst für seine Mutter hält, wird von einer Digitalzeit am Bildrand verdeckt (354). All seinen Versuchen zum Trotz ist auch dieses Medium nicht dazu in der Lage, seine Erinnerung an sie wiederherzustellen.⁵² Die Vergrößerung und Ausdehnung des Bildmaterials erreicht das Gegenteil und verstärkt nur den Eindruck,

50 Hier sei auf eine Textstelle in Pamuks *Die Unschuld der Dinge* verwiesen, die sich wie eine Referenz auf diese Passage lesen lässt. Die Suche »nach dem Schönen und Profundem« (UD 86) in den Fotografien sei wie die Suche »nach dem Gesicht einer verlorenen Mutter« (ebd.).

51 Vgl. auch Florian Lehmann, der zu der hier generierten spukhaften Geisterwelt bemerkt: »Die Zeitlupenkopie gibt das entsetzliche Geheimnis preis, dass die Darsteller des Films längst tot sind« (2013: 85). Für eine Darstellung des Spukhaften in *Austerlitz* vgl. dort (ebd.: 81–94).

52 An dieser Stelle wird aber wiederum deutlich, dass Sebald den Holocaust an einem von vielen vermutlich schon vergessenen Objekt, einem Film und seinen Details, indirekt repräsentiert. Je detaillierter, »je langsamer und spukhafter der Film wird, desto mehr nähert er sich der historischen Wahrheit vom Holocaust« (2013: 87) an, schreibt Lehmann.



Abbildungen 10-11: Austerlitz (A 350f. links; A 354 rechts)

dass die Vergangenheit unwiderruflich verloren ist. Austerlitz bemerkt dazu: »Die zahlreichen schadhafte Stellen des Streifens, die ich zuvor kaum bemerkt hatte, zerflossen jetzt mitten in einem Bild, löschten es aus und ließen hellweiße, von schwarzen Flecken durchsprinkelte Muster entstehen« (349). Diese Fotografien verdeutlichen den Verlust und fungieren als »Allegorien des Todes« (von Steinäcker 2007b: 133). Sebald, der Fotografien ebenfalls als »Mementos einer im Zerstörungsprozeß und im Verschwinden begriffenen Welt« (BU 178) betrachtete, wies auch selbst darauf hin, »daß das Beschreiben das Eingedenken, das Photographieren jedoch das Vergessen befördert« (ebd.). Fotografien thematisieren die Schwierigkeit der Erinnerung und die Unwiederbringbarkeit der Vergangenheit.⁵³ Sie erscheinen, wie Roland Barthes in *La chambre claire* (1980) darlegt, »keineswegs als eine ›Kopie‹ des

53 Dennoch existiert in *Schwindel. Gefühle.* eine Passage, in der die Erzählinstanz erst nach Ansicht einer mit »Zigeuner« betitelten Fotografie einer jungen Sinti- und Roma-Frau (SG 201) sich des Schicksals dieser Minderheit erinnert: »[D]as sind Fragen, die mir erst jetzt durch den Kopf gehen, beispielsweise dann, wenn ich das Fotoalbum durchblättere« (ebd.). Fotografien vermögen also die Erinnerung an Ereignisse und Menschen auszulösen, sie sind aber vor allem undeutliche Erinnerungsbilder, die die Wirklichkeit der Vergangenheit nicht wiederholen können.

Wirklichen – sondern als eine Emanation des vergangenen Wirklichen« (1985: 99, Hervorh. im Original).

Die inszenierte Wirklichkeit der Fotografien wird mit dem gleichzeitigen Hinweis auf ihre Künstlichkeit hinterfragt und der Widerspruch zwischen Fakt und Fiktion verdeutlicht. Dass dieser Effekt von Sebald beabsichtigt war, ist daran erkennbar, dass er seine Fotografien, wie Lise Patt (2007) zeigen konnte, absichtlich verfremdete, um das Resultat der Verschwommenheit und Undeutlichkeit zu evozieren, die seinen Texten zugrunde liegt. Nicht die Wiederherstellung der Vergangenheit steht im Vordergrund, sondern vielmehr, dass überhaupt der Anstoß für Erinnerungsprozesse geleistet wird. Die Fotografie ist damit ein Sinnbild für das in der Vergangenheit Liegende, am »Ort des Vergessenen, Verdrängten und Peripheren« (Öhlschlager 2006a: 24), das stetig von der Auslöschung bedroht ist. Austerlitz kreiert schließlich einen expliziten Zusammenhang zwischen Erinnerung und Fotografie, indem er Erinnerungen mit »Schatten der Wirklichkeit« (A 113) vergleicht, die »auf dem belichteten Papier auftauchen« (ebd.) und sich schließlich »nicht anders als ein photographischer Druck, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt« (ebd.), wieder verdunkeln. Letztlich bleibt es nur bei einer schattenhaften Erinnerung an das längst Vergangene.

Inwiefern sind Erinnerungsprozesse also dazu in der Lage, die verdrängte Vergangenheit wiederherzustellen? Wie deutlich wurde, ist dies eine signifikante Fragestellung in den Werken beider Autoren, in denen scheinbar kein direkter Weg zurück in die Vergangenheit führt. Obwohl Erinnerungsprozesse mit großen Anstrengungen verbunden sind, die oftmals keinen Erfolg bringen, scheint Sebald diesen dennoch einen bedeutenden Stellenwert einzuräumen, wie auch an der folgenden Passage in *Die Ringe* deutlich wird, die man als Ausdruck seiner Erinnerungsethik betrachten könnte:

Und doch, was wären wir ohne Erinnerung? Wir wären nicht imstande, die einfachsten Gedanken zu ordnen, das gefühlvollste Herz verlöre die Fähigkeit, einem anderen sich zuzuneigen, unser Dasein bestünde

nur aus einer endlosen Abfolge sinnloser Augenblicke, und es gäbe nicht die Spur einer Vergangenheit mehr. (RS 303)

Die fehlende Erinnerung an die Vergangenheit kommt einer leeren Gegenwart gleich. Die Gegenwart kann nicht ohne die Vergangenheit existieren, und diese besteht nur, wenn es noch jemanden gibt, der ihrer gedenkt. Der Aufruf zum Eingedenken an die traumatische Vergangenheit ist bezeichnend für Sebald. Doch auch die ethischen Anforderungen des Erinnerungsprozesses sind für ihn und auch für Pamuk in höchstem Maße von Bedeutung, wie in den folgenden Abschnitten deutlich werden wird. Der von Nähe und Distanz bestimmten Randposition, die für die Autoren so bezeichnend ist, kommt hier erneut große Signifikanz zu.

4. Postmemory und Erinnerungsethik

Die auch für diese Studie wichtige Frage, die sich im Kontext einer verdrängten und oftmals belasteten Vergangenheit immer wieder stellt, ist: Wie kann Literatur eine Erinnerung inszenieren, die in ethisch-ästhetischer Hinsicht vertretbar ist? Die Herausforderung einer ethisch vertretbaren Darstellung von Leiden wurde vor allem im Zusammenhang mit der Shoa evident. Bekannt und verschiedentlich interpretiert wurde Adornos Aussage: »[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch« (1963: 26). Während einige Zeitzeugen wie Elie Wiesel, der als Einziger aus seiner Familie Auschwitz überlebte, auf die Unmöglichkeit einer Literatur über den Holocaust verwies: »A novel about Treblinka is either not a novel or not about Treblinka« (1977: 405), pochten andere Leidtragende wie Jorge Semprún gerade auf die Notwendigkeit der Vermittlung: »Man kann immer alles sagen, die Sprache enthält alles« (1995: 23).

Drehten sich die Diskussionen anfänglich um die Frage nach einem Bilder- und Darstellungsverbot, so trat mit der Zeit die Notwendigkeit, die Erinnerung zu tradieren, immer stärker in den Vordergrund. Diese Aufgabe des Gedenkens wurde nicht mehr ausschließlich den Nachfah-

ren der ersten Generation der Überlebenden, der sogenannten zweiten Generation, an- und zugetraut, vielmehr wurde die Shoa als Bestandteil einer »globalen Erinnerungsgemeinschaft« (Bannasch & Hammer 2005: 286) aufgefasst, in deren Rahmen das Gedenken stattfindet. Die Diskussionen kreisen nicht mehr um die Frage, ob dargestellt werden soll, sondern, wie diese Repräsentation realisiert werden kann. Literatur kann mit ihren spezifischen Darstellungsweisen, Ausdrucksmöglichkeiten und Formen hier einen wichtigen Beitrag leisten. Sie kann die Distanz, die sich zwischen den Erfahrungen der Vergangenheit und ihrer Vermittlung in der Gegenwart ergibt, repräsentieren und Methoden zu ihrer Überwindung bereitstellen. Wie sich dies gestalten kann, wird anhand einer metonymischen und metaphorischen Darstellungsweise exemplifiziert werden.

Mit dem fortschreitenden Verlust der Zeitzeugen – dem Verlust einer Vergangenheit, die nach wie vor eine gesellschaftliche, politische und kulturelle Signifikanz in der Gegenwart einnimmt – und dem Übergang zum kollektiven Gedächtnis stellt sich die Frage nach der Möglichkeit einer sich fortsetzenden und ethisch vertretbaren Repräsentation des Holocausts und der Leiden der Opfer. Dass Literatur dabei als ein Speichermedium fungieren kann, wäre im Sinne Sebalds, dem es um die »Verlängerung des jeweils aussterbenden Gedächtnisses in die Gegenwart« (1997: 135f.) geht, wie er in einem Interview mit Sigrid Löffler bemerkte. In diesem Zusammenhang ist das Konzept der Postmemory von Marianne Hirsch bedeutend, das auf das spezifische Verhältnis einer nachfolgenden Generation zu den traumatischen Erfahrungen der Eltern-Generation fokussiert.

Hirsch beschreibt damit eine Form der transgenerationalen Erinnerung, die sich nicht auf eine eigene, selbst erlebte Vergangenheit bezieht, sondern diese erst in der mühsamen Aneignung erschließt. Dennoch ist diese Vergangenheit von persönlichem Belang und prägt die Gegenwart maßgeblich: »[P]ostmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not

through recollection but through an imaginative investment and creation« (1997: 22).⁵⁴

Sebalds Darstellungsform und Perspektive auf die Shoa ist im Rahmen dieser Postmemory zu sehen, die über Generationen hinweg mündlich und durch unterschiedlichste Dokumente überliefert wird. Sebald berief sich in seinen Erzählungen unter anderem auf die Erinnerungen der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus, um deren Erfahrungen zu vermitteln, deren unmittelbarer Zeuge er selbst nicht war. Hirsch weist darauf hin, dass die Aufnahme einer Postmemory nicht nur auf direkte Nachfahren beschränkt ist, im Sinne einer familiären Erbschaft, die Außenstehende ausschließt, sondern durch ein »*retrospective witnessing by adoption*« (2001: 10, Hervorh. im Original) generell auch von Außenstehenden übernommen werden kann.

Sebalds Versuche, die Erinnerung an das Schicksal der jüdischen Opfer des Holocaust in seiner Literatur lebendig zu halten und fortzuführen, wurden von einigen Kritiken jedoch nicht als eine Übernahme, sondern als eine Aneignung und falsche Identifikation mit der Leidensgeschichte seiner jüdischen Protagonisten aufgefasst.⁵⁵ Dabei ist

54 Hier wird auch die fundamentale Rolle von Medien und Institutionen in der Konstituierung und Bewahrung des Gedächtnisses und der Erinnerung deutlich. Bedeutsam bei diesem Übergang vom lebendigen zum künstlichen Gedächtnis sind Archive, Museen und Denkmäler sowie externe Speichermedien wie Text, Film und Fotografie, die als Gedächtnisstütze dazu dienen, ein Bild der Vergangenheit und ein kollektives Gedächtnis für die Nachwelt zu bewahren. Dabei wird auch die dieser Entwicklung inhärente politische Brisanz deutlich: Wessen Erinnerungen werden repräsentiert und welche verdrängt? Das Medium der Fotografie kann der Artikulation der postmemory besonders dienlich sein: »[I]t is the technology of photography itself, and the belief in reference it engenders, that connects the Holocaust generation to the generation after« (Hirsch 2008: 107).

55 Mary Cosgrove kritisiert in *Die Ausgewanderten* die Aneignung der Biografie des Künstlers Frank Auerbach durch Sebald und auch Ambroses Einverleibung des Schicksals Cosmos, worin sie eine »unreflective identification with an idealized Jewish prototype« (2006: 243) sieht. Auch Peter Morgan prognostiziert dem Erzähler in *Die Ausgewanderten* »a wishful sense of belonging« (2012: 60) zu den heimatlosen jüdischen Protagonisten. Thomas Wirtz (2001: 530–34) missbilligt

auch die Frage relevant, wie angebracht und glaubwürdig es ist, dass ein Nachfahre der deutschen Tätergeneration sich als der Erbe einer jüdischen Postmemory positioniert.

Brad Prager verweist auf die »limitations on empathy« (2005: 76) in Sebalds Werken, die sich daraus ergeben würden, dass der moralische Tenor von Sebalds Erzählposition durch dessen Wahl eines allzu einfühlsamen deutschen Erzählers kompromittiert wäre (82). Die ausgeprägte Empathie des Erzählers zu seinen Protagonisten, die wie dieser von Heimatlosigkeit und Rastlosigkeit bestimmt sind, drohe in eine identifikatorische Falle zu münden (90). Der Erzähler setze seine eigenen blinden Flecken bezüglich der Erlebnisse des Holocaust mit denen seiner Protagonisten wie etwa mit Austerlitz und dessen ermordeter Mutter in *Austerlitz* gleich, wobei Prager kritisch fragt: »Does everyone suffer equally from the same blindness?« (95).

Katja Garloff betrachtet das Verhältnis zwischen dem Erzähler und Austerlitz in *Austerlitz* vor dem Hintergrund einer psychoanalytischen Erzähltherapie, bei der jedoch »the clear distinction between patient and therapist« (2006: 162) verwischt werde.⁵⁶ Neben den traumatischen Erlebnissen des Austerlitz' stehe auch die Verfassung des Erzählers im Vordergrund, der ebenfalls als Traumatisierter erscheint, wobei nicht mehr klar ersichtlich sei, wer überhaupt wessen Zuhörerschaft eigentlich bedürfe. Als eine »problematic gesture of identification« (ebd.: 168) bewertet Garloff die von einem der Insassen an der Wand eines Konzentrationslagers niedergeschriebenen Zeichen »Max Stern, Paris, 18. 5. 44« (A 417), die auf Sebalds Geburtsdatum und Namen verweisen und damit als ein versteckter Hinweis auf ihn selbst zu verstehen seien.

eine falsche Identifikation des Erzählers mit dem jüdischen Opferschicksal in *Austerlitz*, während Richard Crownshaw im Hinblick auf Fotografien in *Austerlitz* ebenfalls auf die Gefahr einer »colonization of victims' memories and identities« (2004: 216) verweist, der Sebald jedoch letztlich entgegentrete.

- 56 Katja Garloff exemplifiziert wie die in *Austerlitz* dargestellten posttraumatischen Störungen, die plötzlichen Einbrüche vergangener Ereignisse in den Alltag und Austerlitz' außerzeitliche »nachträgliche« Begegnung mit der Vergangenheit dem »contemporary discourse of trauma in psychoanalysis, philosophy, and literary criticism« (2006: 158) entsprechen.

Doch nimmt auch sie zur Kenntnis, dass dies Bestandteil der Fiktion bleibe, ein »secret wish, which remains an arrogation as much as an obligation« (2006: 169).

Entgegen diesen Kritiken kann mit Kirstin Gwyer (2014: 211f.) darin übereingestimmt werden, dass Sebald nicht daran interessiert war, sich die Leiden seiner jüdischen Protagonisten anzueignen und sich selbst in eine Reihe mit den primären Opfern zu stellen, sondern vielmehr bestrebt war, die Möglichkeit einer postmemorialen Zeugenschaft auch für die Nachfahren der Tätergeneration zu eröffnen. Dies wird in den Texten immer wieder deutlich, in denen der deutsche Erzähler wiederholt eingeladen wird, an der Erinnerung teilzuhaben wie in *Austerlitz* oder in *Die Ausgewanderten*. Dementsprechend verweist auch Arthur Williams darauf, dass »Sebald's project is in no sense a final reckoning with a past now behind us, it is rather about how we enter into responsible ownership of it« (2001: 72). Sebald sah sich als »Teil einer moralischen Gemeinschaft« (Schley 2012: 449), mit der er sich geistig verbunden fühlte und aus der er die moralische Verpflichtung und die Legitimation bezog, über das jüdische Schicksal zu schreiben. Die Aufgabe der Zeugenschaft und ihre ethisch vertretbare Vermittlung fällt neben den Nachfahren der Opfergeneration gerade auch denen der Tätergeneration zu.

Diese Pflicht, die Erinnerung an das Leid anderer aus der Vergangenheit zu bewahren, zu vermitteln und die eigene Rolle dabei zu thematisieren, wird zum Beispiel in *Schwindel. Gefühle*. beim Durchschauen eines Fotoalbums, das der Familie des Erzählers gehört, deutlich. In diesem ist das bereits erwähnte Bild der hinter einem Stacheldraht eingesperrten Sinti-und-Roma-Frau (SG 201) zu sehen und auch Aufnahmen von zerstörten polnischen Dörfern, die Sebalds Vater im Zweiten Weltkrieg gemacht hatte und über die er, wie Sebald in einem Interview (Angier 1997) bemerkte, geschwiegen habe. Wie bereits ausgeführt, ärgert sich der Erzähler, den Sinti und Roma, die einst in der Nähe seines Dorfes gelebt hatten, nicht die richtigen Fragen gestellt zu haben (SG 201). Es scheint, dass es gerade diese Leerstelle bezüglich seiner Kenntnis vergangener Leiden ist, die auch die übrigen Erzähler in Sebalds Werken dazu veranlasst, Nachforschungen über das Schicksal margi-

nalisierten Menschen zu unternehmen und diese zu vermitteln. Sobald zeigt stets die Leerstelle auf, die der Holocaust in der Gesellschaft hinterlassen hat, füllt diese aber nicht mit moralisch fragwürdigen Vorstellungen über das Schicksal seiner jüdischen Protagonisten, sondern dokumentiert ihr Schicksal, stets bemüht, die »Ausuferungen des Gefühls« (AGW 46) zu vermeiden. Jan Ceuppens (2006) stellt richtig heraus, dass die Erinnerung an das Schicksal der Protagonisten oftmals durch Schreib- und Leseprozesse vermittelt würde, wie zum Beispiel durch Ambros' Notizen oder die Aufzeichnungen von Luisa Lanzberg in *Die Ausgewanderten*, sodass der Eindruck vermieden werde, der Erzähler könne sich das Schicksal der Protagonisten mithilfe seiner Vorstellungskraft emphatisch erschließen und aneignen. Sobald Erzählinstanzen sich über die Grenzen ihrer eigenen Empathie bewusst und setzen ihre eigenen Gefühle nicht mit denen der jüdischen Opfer gleich.

Die Grenze einer literarischen Zeugnenschaft im Namen der Opfer wird auch in *Austerlitz* deutlich. Der Erzähler vermag es nicht, das Fort Breendonk – ein Ort, an dem in der Vergangenheit Menschen von der Gestapo gefoltert wurden – ein weiteres Mal zu betreten (A 418). Über die Unfähigkeit, deren Leid nachvollziehen zu können, heißt es:

Es war mir undenkbar, wie die Häftlinge, die wohl in den seltensten Fällen nur vor ihrer Verhaftung und Internierung je eine körperliche Arbeit geleistet hatten, diesen Karren, angefüllt mit dem schweren Abraum [...] schieben konnten [...], bis ihnen beinahe das Herz zersprang. (A 33)

Daher ist es nur konsequent, dass er das Fort Breendonk später nicht noch einmal betritt, sondern erklärt, dass er sich »diesmal, auch nach längerem Zögern, nicht hineintraute« (414), und in respektvoller Distanz außen vor bleibt.⁵⁷

57 Der Einfluss von Jean Améry ist in diesem Zusammenhang signifikant, wie in vielen Untersuchungen bereits herausgestellt worden ist. Vgl. insbesondere Poetini (2008), Fuchs (2008) und Cosgrove (2006). Amérys Credo der »Beschreibung der subjektiven Verfassung des Opfers« (1966: 104) hat sich maßgeblich

Sebalds Überzeugung war, »daß eine ›Beschreibung‹ der Katastrophe eher von ihrem Rand her als aus ihrem Zentrum möglich ist« (CS 82). Erst der »synoptische[], künstliche[] Blick« (LL 33) und die Randposition des Erzählers ermöglichen das Auffinden der Bruchstücke, der zerstörten Existenzen und Ruinen an den Rändern. Entsprechend bemerkte er in einem Interview, dass die Position »am Rande der Katastrophe [...] eine der Grundbedingungen der künstlerischen Arbeit überhaupt« (Köhler 1997) sei. In einem Gespräch mit Volker Hage bemerkte er demgemäß: »Ein Massengrab lässt sich nicht beschreiben. Das heißt, man muß andere Wege finden, die tangentieller sind, die den Weg über die Erinnerung gehen, über das Archäologisieren, über das Archivieren« (2003a: 264). Was ist also dieser tangentielle Ansatz, von dem die Rede ist? Wie soll eine ethisch vertretbare Erinnerung stattfinden? Untersuchen wir nun, wie Sebald, der, in berechtigter Sorge vor der »Usurpation des Lebens eines anderen« (Angier 1997: 49f.), die falsche Identifikation mit dem jüdischen Schicksal in seinen Werken mittels syntaktischer Strukturen vermied, als postmemorialer Schriftsteller dazu beitrug, die Erinnerung an den Holocaust und seine Opfer zu bewahren.

4.1 Der zugehörige Außenstehende: Sebalds periskopische Erzählweise

Der Hinweis darauf, dass zwischen einer rein oberflächlichen Kenntnis der Leiden und dem tatsächlich erlebten Leid ein signifikanter Unterschied besteht, wird insbesondere durch die erzählerische Vermittlung gegeben.⁵⁸ Thomas Bernhard war ein wichtiger Einflussfaktor für Se-

in Sebalds Prosa manifestiert. Améry selbst wies auf die Schwierigkeit der Darstellung der Leiden anderer hin, indem er diejenigen zwar würdigte, die bemüht waren, das ausgestandene Leid der Opfer zu verstehen, aber dennoch nicht umhin kam zu bemerken, dass diejenigen letztendlich nur »wie der Blinde von der Farbe« (147) zu reden imstande seien.

58 Russell J.A. Kilbourn bezeichnet dies als »respecting the other in her or his otherness« (2013: 259).

balds Prosastil,⁵⁹ was dieser selbst konstatiert hat: »Mein Vorbild ist Thomas Bernhard [...]. Ich würde sein Verfahren als periskopisch bezeichnen, als Erzählen um ein, zwei Ecken herum – eine sehr wichtige Erfindung für die epische Literatur dieser Zeit« (Doerry & Hage 2001). Dieses periskopische Erzählen ist eine zutreffende Bezeichnung für die Schachtelsätze, mittels derer Sebald das vermittelnde Erzählen herausstellt und die Interaktion von Nähe und Diskretion stilistisch inszeniert.⁶⁰

Die Erzählinstanz eröffnet die Möglichkeit einer Verbalisierung in Zusammenkünften und überlässt es den Protagonisten selbst, über ihre Erfahrungen zu sprechen. Diese indirekte Erzählweise, die den Erzähler am Rand positioniert, bewirkt das nötige Zusammenspiel von Nähe und Distanz zu den Betroffenen: Einerseits wird die persönliche Lebensgeschichte in Erfahrung gebracht, was von einer gewissen Nähe zeugt, andererseits befindet sich der Erzähler diskret am Rand und wahrt die Distanz. Michael Niehaus stellt zwar fest, dass es zwischen dem Erzähler und den Protagonisten »überhaupt keine Wechselrede gibt« (2013: 13), doch sein anschließender Verweis auf das Fehlen einer »Beziehungsebene« (14, Hervorh. im Original) ist nicht ganz zutreffend.⁶¹ Es ist vielmehr eine besondere Form der Beziehung, die sich gerade

59 Eine in Sebalds Privatexemplar angestrichene Stelle, die in diesem Kontext bedeutsam ist, ist die folgende Devise aus Thomas Bernhards *Verstörung*: »Leidensgenossenschaft, aber keine Qualgemeinschaft« (Bernhard 1987: 117, zit. n. Hutchinson 2009: 9). Diese »Leidensgenossenschaft«, die die Leiden des anderen anerkennt, aber keine »Qualgemeinschaft« für sich beansprucht, manifestiert sich auch in Sebalds Erinnerungsethik. Zu Sebalds besonderem Prosastil vgl. auch Isenschmid (1997) und Zucchi (2007).

60 Das Zusammenspiel von Zentrum und Peripherie zeigt sich also auch auf der Ebene der Erzählsituation, wie auch Bettina Mosbach feststellt: »Als Konsequenz aus der strukturellen Ambivalenz von Zentrum und Peripherie inszenieren die untersuchten Texte eine Erzählsituation, die sich zwischen Empathie und ›Detachment‹ (›Loslösung‹) systematisch hin- und herbewegt« (2008: 71).

61 Dass in Sebalds Prosa kaum enge menschliche Beziehungen vorzufinden sind, postuliert auch Ruth Klüger (2003: 95–103).

durch die respektvolle Distanz auszeichnet.⁶² Wie auch Stephan Seitz bekräftigt, wird zwar in den Erzählungen »immer wieder die Fremdheit des Erzählers betont« (2011: 135), doch bleibt Sebalds Erzähler kein Fremder. Er erarbeitet sich stetig einen Zugang zu der verschütteten Vergangenheit, den Lebensgeschichten seiner Protagonisten, und gewinnt ihr Vertrauen gerade durch seine respektvoll distanzierte Randposition. Als Vermittler von Lebensgeschichten ist er ein elementarer Bestandteil der Erzählung, da der Leser nur durch ihn von den Leben der Protagonisten erfährt. Diese distanzierte Vertraulichkeit ist ein signifikantes Merkmal der Sebald'schen Prosa. Diese besondere Position des Erzählers ist die des zugehörigen Außenstehenden.⁶³ Die wandernde Erzählinstanz, die auf Menschen und Orte trifft, ist kein Fremder im Sinne Georg Simmels, der »heute kommt und morgen bleibt« (Simmel 1908: 685), sondern einer, der beobachtet, beschreibt, zuhört, vermittelt und schließlich wieder geht.

Die Vermittlung der Erzählung wird durch verschiedene Protagonisten, die zu der Rekonstruktion der verschütteten Lebensgeschichte beitragen, zusätzlich bestärkt. Genauso wie in *Die Ausgewanderten* Ambros Adelwarths Geschichte von Tante Fini geschildert wird, wird das Leben Paul Bereyters von Lucy Landau vermittelt. Dies gilt auch für Austerlitz: Austerlitz erfährt durch Vêra die Wahrheit über seine Vergangenheit, von der er wiederum dem Erzähler berichtet, der schließlich dem Leser davon erzählt. Dies wird bekanntlich auch in der Syntax

62 An anderer Stelle wies Sebald auf die Signifikanz der distanzierten Position für den Erkenntnisgewinn und als »eine Voraussetzung für die Wahrnehmung« (*Rheinischer Merkur* 1996, zit. n. Hutchinson 2009: 10) hin. Die Distanz scheint also für die angestrebte Erkenntnis bedeutsam zu sein, wie es auch an anderer Stelle heißt: »Je mehr die Entfernung wächst, desto klarer wird die Sicht« (RS 30).

63 Hutchinson konnte Sebalds Interesse an der Randstellung der Erzählinstanz auch anhand dessen handschriftlicher Anmerkungen an Giorgio Bassanis *Ferrareser Geschichten* zeigen. Ihm zufolge schrieb Sebald diesen Satz an den Rand seiner Ausgabe: »Der Erzähler als Schutzengel, der seinen Figuren nicht helfen kann, aber doch bei ihnen bleibt« (Sebald in Bassani 1996: 59, zit. n. Hutchinson 2009: 58f.).

aufeinanderfolgender Inquit-Formeln wiederholt inszeniert: »so sagte Vêra, sagte Austerlitz« (A 240) oder auch »Maximilian erzählte gelegentlich, so erinnerte sich Vêra, sagte Austerlitz« (245). Erinnerungen werden in einem endlosen Prozess weitergetragen. Die zwischen Nähe und Distanz oszillierende Beziehung zwischen der Erzählinstanz, ein »vorbehaltloser Protokollant einer andauernden Erinnerungsarbeit« (Fuchs 2004: 42), und den Protagonisten wird immer wieder reflektiert.⁶⁴ Indem die Distanz zu dem Geschehen gewahrt wird, wird gerade über die Vermeidung einer verfälschenden Identifikation mit den Betroffenen ein intimer Einblick in das Seelenleben der Protagonisten ermöglicht.⁶⁵

Sebalds Erinnerungsethik lehnt also eine ethisch nicht vertretbare oberflächliche Identifizierung mit den Betroffenen sowie die literarisch oberflächliche Darstellung ihrer Leiden ab.⁶⁶ Stattdessen wird die Unmöglichkeit dieser identifizierenden Präsentation mittels syntaktischer Strukturen und Stilelemente literarisch inszeniert, mit dem Ziel, die »Falle eines identifikatorischen Opferdiskurses« (Fuchs 2004: 28) zu vermeiden. Auf diese Weise manifestiert sich die Ethik und Ästhetik des Marginalen auch stilistisch in Sebalds Prosa.⁶⁷ Ethik und Ästhetik sind

64 Anja K. Johansson zufolge werden auf diese Weise zum einen die »gleichzeitige Anwesenheit disparater Zeitschichten« (2008: 36), und zum anderen auch die »Unabschließbarkeit der Erinnerungsprozesse« (ebd.) verdeutlicht.

65 Zudem wird auf diese Weise stets vor Augen geführt, dass dies eine konstruierte Geschichte ist, die vom Erzähler und den Protagonisten subjektiv erfahren und erzählt wird. Dies kann nur erreicht werden, wenn der Erzähler außerhalb des Geschehens bleibt und den künstlichen Charakter des Erzählvorgangs verdeutlicht. Auf diese Weise wird die Illusion einer allgemeingültigen historischen Erkenntnis verhindert.

66 Hinsichtlich Sebalds Inszenierung der Erinnerungsethik vgl. auch Long (2006) und Sill (1997a).

67 Dass in diesem Zusammenhang auch die Fotografie die ethisch begründete Distanz stilistisch inszeniert, wird in einer in *Die Ringe* integrierten Fotografie von Bergen-Belsen deutlich (R 78f.), auf der ein Waldstück und die von den Nationalsozialisten ermordeten, mit weißen Tüchern abgedeckten Opfer zu sehen sind. Anstelle ihrer direkten Darstellung steht ihre Unschuld im Vordergrund, die in dem Bild des weißen Tuches versinnbildlicht wird. Die Diskretion wird

in seinem Werk eng miteinander verbunden und erlauben es Sebald, die Erinnerung all derer, die nicht mehr bezeugen können, zu bewahren und an nachfolgende Generationen zu vermitteln.

4.2 Pamuks kritische Distanz

Die Frage nach der ethisch vertretbaren Darstellung einer gewalttätigen Verfolgungsgeschichte stellt sich auch in Orhan Pamuks Werk. Pamuk zufolge ist es die Aufgabe der Literatur, die emotionale Welt des marginalisierten Menschen darzustellen: »What literature needs most to tell and investigate today are humanity's basic fears: the fear of being left outside, and the fear of counting for nothing, and the feelings of worthlessness that come with such fears« (OC 413). In einem Interview bemerkte er über die potenziell restitutive Kraft der Literatur: »I think literature can approach these problems [die Schmerzen und Leiden anderer] because you can go into more shady areas, areas where no one is right and no one has the right to say what is right« (Star 2004). Obwohl Pamuk sich den Randfiguren in seinem Werk empathisch widmet, ist auch er sich bewusst darüber, dass er nicht in ihrem Namen sprechen kann. Fazıl in *Schnee* verweist am Ende der Erzählung beispielsweise auf die Notwendigkeit der Distanz: »»Wenn Sie mich in einem Roman vorkommen lassen, der in Kars spielt, dann möchte ich dem Leser sagen, er soll nichts von dem glauben, was Sie über mich, über uns alle geschrieben haben. Keiner kann uns aus der Ferne verstehen«« (S 511). Fazıl fordert die Leser auf, den vorgetragenen Ereignissen mit einer kritischen Distanz zu begegnen: »»Aber wenn Sie das, was ich jetzt sage, schreiben, bleibt bei ihnen wenigstens ein Zweifel zurück«« (ebd.), ruft er aus. Entsprechend dazu bemerkte Pamuk in einem Interview, dass er »diese Menschen nicht repräsentieren« (Teuwsen 2005) könne.

So wie Sebald der Shoa nähert sich auch Pamuk dem armenischen Aghet indirekt an. Ruinen und verlassene Gebäude wie die leer stehenden armenischen Gebäude in *Schnee* werden als die Stellvertreter einer

gewahrt: Das weiße Tuch, ein Detail im Bild, allegorisiert die grauenvollen Ereignisse, indem es sie verschleiert.

marginalisierten Gemeinschaft und ihrer Leiden eingeführt. Auch der Krieg mit der PKK wird vielmehr indirekt, an den leeren kurdischen Dörfern in *Das neue Leben*, thematisiert. Doch Pamuk vermittelt dem Leser in *Schnee* nicht die Erinnerungen eines armenischen Protagonisten. Armenier, die dem Erzähler ihre Erinnerungen weitergeben könnten, fehlen in diesem Roman völlig, sodass sich Pamuk auch nicht in dem Maße als Erbe ihrer Erinnerung positionieren kann wie Sebald in Bezug auf die jüdische. Verwiesen wird in *Schnee* auf die Spuren und Überreste diverser Zivilisationen, die in Kars einst beheimatet waren. Indem Pamuk aber auf die Spuren derjenigen hinweist, die dort einst lebten, gelingt es ihm dennoch, die Erinnerung an die armenische Gemeinschaft und an die Leerstelle, die sie hinterlassen hat, zu bewahren und sich als postmemorialer Schriftsteller zu positionieren. Die fehlenden armenischen Protagonisten werden von den Ruinen ersetzt, die nunmehr an ihrer Stelle von der Vergangenheit zeugen. Es muss jedoch festgestellt werden, dass es Pamuk schon möglich gewesen wäre, armenische Protagonisten in sein Werk zu integrieren und deren Erinnerungen, ähnlich wie Sebald, aufzuzeichnen und dem Leser zu vermitteln. Die nicht vorhandenen armenischen und auch griechischen Stimmen erweisen sich somit als ein problematischer Aspekt in Pamuks Werk. Als ein postmemorialer Schriftsteller in demselben Sinne wie Sebald, der sich im direkten Austausch um die Erinnerungen seiner Protagonisten bemüht, gilt Pamuk daher nicht.

Passagen, in denen sich Pamuk als postmemorialer Schriftsteller zeigt, begegnen uns hingegen bezüglich einer verdrängten osmanischen Vergangenheit und der Erinnerung an orientalische Traditionen und Erzählungen. Existieren auch keine Zeitzeugen mehr, deren Erinnerungen er dokumentieren und für spätere Generationen bewahren könnte, treten aber auch hier erneut Stellvertreter für die Zeitzeugen auf: Dokumente oder Gegenstände aus dem Archiv, die von der osmanischen Vergangenheit zeugen und es dem Erzähler ermöglichen, die Erinnerung an diese weiterzuführen.

Ein Beispiel dafür ist in *Die weiße Festung* zu finden. Zu Beginn der Erzählung gibt der Protagonist Faruk Darvinoğlu,⁶⁸ der infolge eines Militärputsches seinen Lehrauftrag an der Universität verloren hat (siehe Paul Bereyter), vor, die Erzählung in einem osmanischen Archiv gefunden, und diese dann mühevoll übersetzt zu haben.⁶⁹ Seine Übersetzungsmethode ist von besonderer Natur: »Wenn ich ein, zwei Sätze des vor mir auf einem Tisch aufgeschlagenen Manuskripts gelesen hatte, ging ich in ein anderes Zimmer, wo ich an einem anderen Tisch in heutigen Worten sinngemäß zu Papier zu bringen versuchte, was mir im Gedächtnis haften geblieben war« (W 12). Wie Erdağ Göknar richtig feststellt, ist diese Übersetzung eine passende Metapher, um die »unstable, in-between position of the nationalized body among other historical texts« (2006: 35f.) zu beschreiben. Die inszenierte Distanz zwischen den Texten und Räumen symbolisiert zum einen den Zivilisationsbruch, der infolge der Gründung der modernen Türkei entstanden ist, zum anderen expliziert sie Pamuks Bewegung zwischen türkischer Gegenwart und osmanischer Vergangenheit und seine postmemoriale Erzählsituation.

68 Die Begegnung von Ost und West manifestiert sich hier schon in seinem Namen. Faruk hat seine Wurzeln in der islamischen Tradition und Darvinoğlu (Sohn des Darwin) verdeutlicht »the influence (if not the legacy) of Western scientific rationalism in the East« (Cory 2009: 343).

69 Die Rahmenstruktur der Erzählung ähnelt Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980). Auch *Die weiße Festung* beginnt mit einem der Erzählung vorangestellten Vorwort, in dem der angebliche Fund des Manuskriptes behauptet wird: »Dieses Manuskript fiel mir 1982 in die Hände. Ich fand es tief am Boden einer mit Verordnungen, Grundbucheinträgen, Gerichtsakten und amtlichen Registern vollgestopften staubigen Truhe, als ich [...] in dem verrotteten »Archiv« des Landratsamtes Gebze herumstöberte« (W 9).

Resümee

Einleitend wurde bemerkt, dass Literatur auch alternative Vergangenheitsversionen einführen, dominante Erinnerungskulturen und Geschichtsbilder hinterfragen und mit einem »Gegen-Gedächtnis« (Foucault 1987: 85) kontrastieren kann. Erinnerungen an historische Erfahrungen marginalisierter Individuen und Gemeinschaften können auf diese Weise erneut in den Mittelpunkt gerückt werden und somit möglicherweise zu einem kulturellen Wandel beitragen. Wie in diesem Kapitel gezeigt werden konnte, war es auch das Ziel der Autoren, eine verdrängte Vergangenheit und nicht mehr existente Lebenswirklichkeit erneut in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen, um sie somit vor dem Vergessen zu bewahren. Marginale Räume wie abgelegene Gegenden in Anatolien bei Pamuk oder menschenleere Landstriche bei Sebald bilden das Fundament, auf dem Erinnerungsprozesse entstehen und Zugänge zu einer verdrängten Vergangenheit eröffnet werden können.

Sebalds Interesse an der Vergangenheit ist Ausdruck seiner kritischen Auseinandersetzung mit einer gedächtnisresistenten Gegenwart in den Zentren, die in der Begegnung mit »geschichtsbelasteten« Menschen und Orten inszeniert wird, und keine Folge seines Desinteresses an der Gegenwart. Der aktive Erinnerungs- und Erzählprozess des Betroffenen, verbunden mit der Vermittlung der beobachtenden Erzählinstanz, bildet eine Grundlage, auf der das Verdrängte wieder in das Zentrum des Bewusstseins treten kann. Austerlitz' Bemerkung, »daß alles sich in der Bewegung entschied und nicht im Stillstand« (A 24), kann als Leitlinie von Sebalds Werk gelesen werden, dessen signifikantes Kennzeichen die Betonung der Interaktion von physischen und psychischen Prozessen wie Wandern, Erzählen und Erinnern ist. Bezeichnend für Sebalds Prosastil ist insbesondere die stilistische Inszenierung der Distanz zu dem, was in ethischer Hinsicht kaum direkt zu beschreiben ist.

Obwohl er sie nicht direkt in das Zentrum seiner Erzählungen stellt, ist es gerade die Shoa, auf die sich Sebald fokussiert und die er indirekt, an ihren Nachwirkungen, die an den geografischen und auch soziokulturellen Rändern noch erkennbar sind, umschreibt. Er widmet sich den

Trümmern – Menschen wie Objekte –, die aus dem Zentrum der Explosion nach außen in die Randbezirke der menschlichen Existenz geschleudert worden sind. Ähnlich wie die Ausmaße des Kraterrands von der Größe des eingeschlagenen Kometen zeugen, so zeugen die Spuren, die der Einschlag an den Rändern hinterlassen hat, wie Ruinen, verfallene Ortschaften und insbesondere »Schmerzsspuren« (A 24) zerbrochener Individuen, die, dem unsichtbaren Bann ihrer individuellen Katastrophe weiterhin erlegen, heimatlos und unbeschützt umherwandeln, von der gewaltigen Dimension des ertragenen Leids. Die Peripherie ist bei Sebald das positive Gegengewicht zu einer »gedächtnislosen Gegenwart« (CS 37) in den Zentren. Sie wird bewusst aufgesucht und beschrieben, da sie unter anderem den Blick auf eine verschüttete Vergangenheit freigibt.

Die Entdeckung einer verdrängten Vergangenheit ist auch zentral in Pamuks Werken, der sich auf die Folgen und Herausforderungen von zivilisatorischen Umbrüchen fokussiert. Während dies bei Sebald zweifelsfrei eine europäische Lebenswirklichkeit nach der Moderne und dem Holocaust meint, bezieht sich dies bei Pamuk auf die Gründung der modernen Türkei, die mit dem Verlust des multikulturellen, historischen osmanischen Erbes einherging. Auf die Geschichte Anatoliens und Istanbuls blickend, hebt Pamuk die einstige multikulturelle und ethnische Vielfalt hervor, die damals nicht nur eine »rein« türkische Lebenswelt am Rand der westlichen Zivilisation war, sondern vielmehr eine »kosmopolitische, multilinguale und multireligiöse« (Aksoy 2008: 290) im Zentrum der Welt. Pamuk ist jedoch gewiss nicht an einer nostalgischen Verklärung des osmanischen oder orientalischen Erbes interessiert. Die Erinnerung an eine ehemals einflussreiche osmanische Hochkultur ist das Ergebnis seiner Hinwendung an das verloren Gegangene im Rahmen seiner Poetik. Im Gegensatz zu den Metropolen bei Sebald, finden sich die Spuren einer marginalisierten Vergangenheit überall in Istanbul. Pamuks Interesse gilt aber weniger den osmanischen Palästen, die dort noch vorhanden sind, sondern vielmehr dem Verfallenen und Vergessenen in den Nebenstraßen und Untergrundpassagen der Stadt. Peripherie, Randfiguren und marginale Dinge tragen dazu bei, eine längst verdrängte Lebenswirklichkeit wieder in das

Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Wie im Kapitel »Restitutionen« noch deutlich werden wird, erscheint die Erinnerung an eine ausgeblendete Vergangenheit und Kultur bei Pamuk auch als Quelle künstlerischer Inspiration und Innovation.

Sowohl bei Sebald als auch bei Pamuk sind die Leser gefordert, sich mit der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen. Der Vergangenheit gewahr werden, heißt ihren Verlust erkennen. Genauso wie Sebald Alexander Kluge beschrieb als einen, »der am äußeren Rand einer allem Anschein nach endorientierten Zivilisation [...] an der Regenerierung des kollektiven Gedächtnisses seiner Zeitgenossen« (CS 100) arbeite, kann dies für ihn selbst und auch Pamuk geltend gemacht werden. Beide beziehen sich auf ein Speichergedächtnis im Assman'schen Sinne (A. Assmann 1999: 134), aus dem sie verdrängte Inhalte hervorholen und wieder in das kulturelle Gedächtnis der Gemeinschaft einführen.⁷⁰ Pierre Nora orientiert sich in seinem Erinnerungsprojekt vornehmlich an der Nation und berücksichtigt dabei keine Minderheiten oder nichtfranzösische Gemeinschaften.⁷¹ Die Erinnerungsorte, die die Protagonisten und Erzählinstanzen Pamuks und Sebalds aufsuchen (Haus Somerleyton, Dunwich oder Kars und Istanbul), erinnern speziell an die verdrängte traumatische Geschichte von unterdrückten Gemeinschaften. Erinnerungen werden an diesen Orten zum Leben erweckt und in das kollektive Gedächtnis wieder eingeführt. Die adäquate Form der Darstellung einer unbewältigten

70 Das Speichergedächtnis bewahre eine unstrukturierte Ansammlung bedeutungsneutraler Elemente, die keinen »vitalen Bezug zur Gegenwart« (A. Assmann 1999: 134) hätten. Es könne aber als das »Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse« (ebd.: 140) und als »Ressource der Erneuerung kulturellen Wissens« (ebd.) genutzt werden und damit eine »Bedingung der Möglichkeit kulturellen Wandels« (ebd.) erfüllen. Die Kategorie des Speichergedächtnisses erlaubt es, sämtliche Vergegenständlichungen einer Kultur zu beobachten, auch die, die zuvor verdrängt worden waren.

71 Für eine kritische Auseinandersetzung damit vgl. Huem Tam Ho Tai (2001) und Rothberg (2009: 299).

traumatischen Geschichte wird in ihrer Poetik durch marginale Objekte oder Aussagen von Randfiguren erreicht, die die Verbindungspunkte zwischen den verschiedenen Geschichten sind.

Kommen wir nun zu der Zivilisationskritik in den Werken beider Autoren, die parallel zu ihrer Hinwendung an das Marginale stattfindet. Wir werden sehen, dass die Peripherie nicht nur ein Raum ist, in dem sich die Spuren der Vergangenheit bewahrt haben, sondern auch ein Raum, der rebellisches Potenzial besitzt.

