

Matías Martínez

## Erzählte Orte zwischen Realität und Fiktion Die Liverpool Street Station in W. G. Sebalds *Austerlitz*

Der Raum ist neben der Zeit, den Figuren und der Handlung ein konstitutiver Bestandteil jeder erzählten Welt. Wer eine Erzählung liest, ordnet den dargestellten Ereignissen unvermeidlich bestimmte Schauplätze zu. Das gilt unabhängig davon, ob es sich um fiktionale oder faktuale Texte handelt, ob die Schauplätze explizit erwähnt oder vom Leser inferiert werden, ob sie detailliert in Szene gesetzt oder nur abstrakt erwähnt werden, ob sie real oder erfunden, ja sogar, ob sie physikalisch möglich oder unmöglich sind: Es gibt kein Erzählen ohne Raumvorstellungen, weil jede Geschichte, als Gemengelage konkreter Ereignisse, notwendig in Räumen stattfindet.

Die Erzählforschung hat sich lange Zeit weniger mit dem Raum als etwa mit der Erzählinstanz oder der Erzählperspektive beschäftigt. So gibt es in den Grundrissen von Franz K. Stanzel und Gérard Genette – um nur die beiden einflussreichsten narratologischen Typologien der letzten 50 Jahre zu nennen – keine Termini, die den Raum erfassen. Der systematische Grund für eine solche Vernachlässigung liegt darin, dass diese und ähnliche Ansätze einer *discours*-Narratologie nur die Art und Weise der erzählerischen Vermittlung erfassen, nicht aber das, was erzählerisch vermittelt wird, also die Handlung mitsamt der erzählten Welt, in der sie stattfindet. Noch heute findet man in den gängigen deutsch-, französisch- und englischsprachigen Einführungen und Überblicksdarstellungen zur Narratologie kaum gesonderte Ausführungen zum erzählten Raum.<sup>1</sup>

Nach vereinzelt älteren Untersuchungen<sup>2</sup> wurde das Thema in den letzten Jahren unter dem Einfluss von Henri Lefebvres Konzept

<sup>1</sup> Das gilt auch für die *Einführung in die Erzähltheorie* von Michael Scheffel und Matías Martínez, die erst seit der 9. Auflage von 2012 ein eigenes Kapitel über den Raum enthält (Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9. erw. u. aktual. Aufl. München 2012, S. 151-161).

<sup>2</sup> Vgl. die tabellarische Zusammenfassung der Forschung bei Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009, S. 210-217, und den hilfreichen Über-

einer *production de l'espace* und Edward W. Sojas Begriff des *thirdspace* auch in der Literaturwissenschaft neu belebt, etwa in Bertrand Westphals *La Géocritique. Réel, fiction, espace*.<sup>3</sup> Unter den deutschsprachigen Beiträgen sind besonders die Untersuchungen von Katrin Dennerlein und Barbara Piatti zu nennen. Während Dennerleins *Narratologie des Raumes* sich auf textinterne Verfahren der Raumdarstellung konzentriert,<sup>4</sup> untersucht Piatti in *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien* die »referentielle Beziehung zwischen inner- und außerliterarischer Wirklichkeit«.<sup>5</sup> Der Funktion realer Elemente in der literarischen Raumdarstellung gelten auch die folgenden Überlegungen.

### I.

Literarisch-fiktionale Geschichten spielen nicht nur an erfundenen Orten. Oft genug sind sie durch die Verwendung von Eigennamen wie »Europa«, »Venedig« oder »Prinzregentenstraße« (etwa in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*) in der realen Geographie verankert. Solche Toponyme funktionieren als kognitive *trigger*. Sie rufen ein geographisches und kulturelles Hintergrundwissen des Lesers auf, das die expliziten Rauminformationen des Textes ergänzt. Die fiktiven Schauplätze werden dann in einem ironischen Gestus so präsentiert, als wären sie auf realen Landkarten zu finden. Piatti unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen »fingierten« und »importierten« Handlungsräumen und greift damit eine allgemeinere Unterscheidung von Terence Parsons zwischen »objects native to a story« und »objects that are immigrants to the story« auf.<sup>6</sup> Ein fingierter Handlungsraum (*native object*) ist etwa das Städtchen Yonville in Flauberts *Madame Bovary*, während Venedig und die Münchner Prinzregentenstraße in Manns Novelle importierte Orte (*immigrant objects*) sind.

Die Verankerung des literarisch-fiktiven Raumes in textexternen realen Schauplätzen mit Hilfe importierter Ortsnamen kann aller-

blick von Kathrin Winkler, Kim Seifert und Heinrich Detering: Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn. *Journal of Literary Theory* 6, 2012, S. 253-269.

<sup>3</sup> Bertrand Westphal: *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris 2007.

<sup>4</sup> Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009.

<sup>5</sup> Barbara Piatti: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen 2008, S. 25. Piatti nennt Sojas und Westphals Konzepte, ohne sie zu diskutieren.

<sup>6</sup> Piatti, *Geographie der Literatur*, S. 133; Terence Parsons: *Nonexistent Objects*. New Haven, London 1980, S. 51.

dings auf unterschiedliche Weise abgeschwächt werden. So setzen unbekanntere importierte Ortsnamen geographische Detailkenntnisse voraus, die in der Basisenzyklopädie eines durchschnittlichen Lesers nicht enthalten sind.<sup>7</sup> Wenn Gustav Aschenbach in Manns Novelle auf seiner Reise nach Venedig zunächst an die istrische Küste zum Hafenort »Pola« fährt, dann dürfte dieser Name vielen Lesern unbekannt sein. Verstehen solche Leser die Ortsangabe deshalb nur unzureichend? Wohl nicht: Auch sie situieren Pola »irgendwo« auf Aschenbachs Reise von München nach Venedig in einer als real angenommenen Geographie, weil sie wenigstens annehmen, dass es sich auch in diesem Fall um einen realen Ort (nämlich um das heutige kroatische Pula) handelt. Die realitätsanzeigende Funktion solcher als real zwar nicht gewusster, aber vermuteter Orte und Räume bleibt bewahrt.

Andere Erzähltexte verwenden Schauplätze, die zwar nicht durch importierte Ortsnamen auf eine reale Geographie verweisen, aber wegen ihres realistischen Charakters den Eindruck erwecken, als handle es sich um die verdeckte Darstellung eines realen Ortes – oder auch um die typisierende Darstellung mehrerer realer Orte. Ein Beispiel für solche unbestimmte realen Orte ist der Schauplatz von Martin Walsers Roman *Ehen in Philippsburg*: Walsers Philippsburg (das wegen seiner Größe nicht mit der realen gleichnamigen badischen Kleinstadt gleichgesetzt werden kann) erscheint hier als fiktiver Name für eine typische Großstadt der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er-Jahren.

Wie bei Walser kombinieren literarische Räume häufig fiktive Schauplätze im Vordergrund der Handlung mit mehr oder weniger unbestimmt gegebenen realen Hintergrundräumen. Der größte Teil der Handlung von Gustave Flauberts *Madame Bovary* spielt im fiktiven Ort Yonville, der in der Romanwelt nahe der realen Stadt Rouen (in der allerdings auch einige Romanepisoden stattfinden) liegt. In Heinrich von Kleists Erzählung *Das Bettelweib von Locarno* wird eine solche zweischichtige Raumstruktur bereits im ersten Satz aufgespannt:

Am Fuße der Alpen, bei Locarno im oberen Italien, befand sich ein altes, einem Marchese gehöriges Schloß, das man jetzt, wenn man

<sup>7</sup> Peter Blume unterscheidet zwischen einem allen Lesern gemeinsamen »Basiswissen« und speziellem »Expertenwissen«. Peter Blume: *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin 2004, S. 106 f.

vom St. Gotthardt kommt, in Schutt und Trümmern liegen sieht: ein Schloß mit hohen und weitläufigen Zimmern, in deren einem einst auf Stroh, das man ihr unterschüttete, eine alte kranke Frau, die sich bettelnd vor der Thür eingefunden hatte, von der Hausfrau aus Mitleiden gebettet worden war.<sup>8</sup>

Während der genaue Schauplatz der Geschichte, das Schloss, geographisch vage bleibt, wird der Hintergrund der Handlung durch die Eigennamen »Alpen«, »Locarno«, »Italien« und »St. Gotthard« auf der realen Landkarte angesiedelt. Eine andere Form ontologisch hybrider Erzählräume stellen Orte dar, deren Namen nur mit einer Initiale angedeutet werden – eine beliebte Konvention vor allem in Erzähltexten des 18. und 19. Jahrhunderts. So spielt Kleists Erzählung *Die Marquise von O...* in und bei »M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien.«<sup>9</sup> Die verkürzten Orts- und Figurennamen suggerieren spielerisch Realität, indem sie die diskrete Geste eines mehr wissenden Erzählers nachahmen, der die genaue Identität des Schauplatzes und der Beteiligten dieser prekären Begebenheit nicht preisgeben möchte. Wenn Kleist schließlich noch darauf hinweist (allerdings nur im Inhaltsverzeichnis des Erstdrucks der *Marquise von O...* in der Zeitschrift *Phöbus*), der Schauplatz dieser »wahren Begebenheit« sei »vom Norden nach dem Süden verlegt worden«,<sup>10</sup> dann verwendet er eine weitere Variante der ironisch-fiktionalen Inszenierung realer Räume und Orte im Gestus einer verdeckten Bezugnahme.

Autoren fiktionaler Texte können mit dem Realitätsstatus des erzählten Raumes spielen, indem sie zwar reale Ortsnamen verwenden, aber die vermeintlich reale Topographie in eine fiktive verändern. Streng genommen wird jeder reale Raum allein schon dadurch zu einem fiktiven, dass in ihm erfundene Figuren auftreten und imaginäre Ereignisse stattfinden – etwa das Berlin von Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen, das New York von John Dos Passos' *Mahattan Transfer* oder das Paris von Georges Simenons Commissaire Maigret. Gleichwohl würde man der Funktion dieser importierten Räume nicht gerecht, verstünde man sie ohne Weiteres als fiktiv und zöge ihre Verankerung in der realen Geographie nicht weiter in Betracht. Berlin trägt als realhistorische Folie zur gesellschaftskriti-

8 Heinrich von Kleist: Das Bettelweib von Locarno. In: ders.: Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Basel, Frankfurt a. M. 1997, S. 9–15, hier S. 9.

9 Heinrich von Kleist: Die Marquise von O... Basel, Frankfurt a. M. 1989, S. 7.

10 Ebd.

schen Profilierung von Fontanes Porträts der wilhelminischen Ära ebenso bei wie die *Boomtown* New York zu Dos Passos' Darstellung der US-amerikanischen Sozialstruktur der *Roaring Twenties* und Paris zu Simenons kritischen Milieustudien der französischen Gesellschaft zwischen 1930 und 1970. Anders verhält es sich mit Räumen, die zwar an reale Gegebenheiten anknüpfen, diese aber offensichtlich durch fiktive Elemente verändern. Einen solchen modifizierten realen Raum findet man etwa in Robert Harris' kontrafaktischem historischen Roman *Fatherland*. Er spielt im Jahr 1964 in einem Berlin, dessen Stadtbild nach dem deutschen Sieg im Zweiten Weltkrieg durch die Bauten des Generalbauinspektors Albert Speer geprägt ist, darunter die (tatsächlich von Speer seit 1935 geplante) Prachtallee mit gigantischem Triumphbogen und die Große Halle für 180.000 Besucher.

## II.

Wenden wir uns nun ausführlicher einem Text zu, der die Grenze zwischen fiktiver und realer Räumlichkeit verwischt, indem er einen realen Ort in seine erzählte Welt importiert, diesen aber in einen Höllenort verwandelt: W. G. Sebalds *Austerlitz* mit der Darstellung des Londoner Bahnhofs Liverpool Street Station. In allen seinen Werken spielt Sebald mit den Grenzen zwischen fiktionaler und faktualer Rede, historischen und erfundenen Ereignissen, autobiographischen und imaginären Erzählern, realen und fiktiven Räumen. So auch in seinem letzten, ohne Gattungsbezeichnung veröffentlichten Buch *Austerlitz* (2001). Die Titelfigur, Jacques Austerlitz, kommt 1935 als Sohn jüdischer Eltern in Prag zur Welt und wird 1939 mit einem Kindertransport nach Wales verschickt, wo er bei einem calvinistischen Paar aufwächst. Später erfährt er, dass seine Mutter ins KZ Theresienstadt und von dort »nach Osten geschickt« (A 295)<sup>11</sup> wurde und sein Vater nach der Verbringung in ein französisches Internierungslager verschollen ist. Nach der Schule studiert er in London Kunstgeschichte und lehrt dort an einem »kunsthistorischen Institut« (A 50). Dies und manches andere erzählt Austerlitz einem namenlosen Ich-Erzähler bei verschiedenen, zeitlich und räumlich teilweise weit voneinander entfernten Zusammentreffen.

11 Zitatnachweise aus W. G. Sebald: *Austerlitz*. Frankfurt a. M. 2003; hier und im Folgenden mit der Sigle A und Seitenzahl.

Wir weichen von einer Analyse der Raumdarstellung nur scheinbar ab, wenn wir uns zunächst der Thematisierung von Zeit in *Austerlitz* zuwenden. Bei einem Besuch des Observatoriums von Greenwich mit seinen »kunstreichen Beobachtungs- und Meßgeräten, Quadranten und Sextanten, Chronometern und Regulatoren« (A 148) hält Austerlitz (der in langen Textpassagen als autobiographischer Binnenerzähler auftritt) dem Ich-Erzähler in der »Sternkammer von Greenwich« eine »längere Disquisition über die Zeit« (A 149). Isaac Newtons Konzeption der Zeit als Strom, der »in linearem Gleichmaß« »stetig fortschreitet« (A 151), sei »von allen unseren Erfindungen weitaus die künstlichste« (A 149). Austerlitz stellt ihr eine andere Zeiterfahrung gegenüber, die sich »in Wirbeln bewegt, von Stauungen und Einbrüchen bestimmt ist«. Es gebe nämlich nicht nur »Dinge, die in die Zeit eingetaucht sind«, sondern auch solche, »die nie berührt wurden von ihr« (A 150). Das gelte selbst für die »Zeitmetropole« London (A 151). Die Erfahrung einer zeitlosen Zeit stelle sich insbesondere im Unglück ein:

Die Toten seien ja außer der Zeit, die Sterbenden und die vielen bei sich zu Hause oder in den Spitälern liegenden Kranken, und nicht nur diese allein, genüge doch schon ein Quantum persönlichen Unglücks, um uns abzuschneiden von jeder Vergangenheit und jeder Zukunft. (A 151)

Er selbst, so Austerlitz, habe sich »gegen die Macht der Zeit stets gesträubt und von dem sogenannten Zeitgeschehen [...] ausgeschlossen« (A 152). Vierzig Seiten später erzählt Austerlitz von seinen in schlaflosen Nächten unternommenen Wanderungen durch London,

immer fort und fort, auf der Mile End und Bow Road über Stratford bis nach Chigwell und Romford hinaus, quer durch Bethnal Green und Canonbury, durch Holloway und Kentish Town bis auf die Heide von Hampstead, südwärts über den Fluß nach Peckham und Dulwich oder nach Westen zu bis Richmond Park. (A 186)

Die Häufung von Straßen- und Ortsnamen verankert die Spaziergänge im realen Raum der Stadt London. Austerlitz zieht es dabei »unwiderstehlich immer wieder« (A 188) zur Liverpool Street Station. Dieser Bahnhof sei bis zu seinem letzten Umbau Ende der 1980er-Jahre »einer der finstersten und unheimlichsten Orte von London, eine Art Eingang zur Unterwelt« (A 188) gewesen. In eine längere Textpassage über diesen Bahnhof (A 186-204) sind drei Abbildungen ohne Titel oder Quellenangabe eingefügt:

(1) Ein unscharfes Schwarz-Weiß-Foto, das das dritte Viertel einer Seite einnimmt, zeigt eine dunkle Halle mit einer Reihe von doppelten Tragesäulen im Mittelgrund und Gegenlichtern im Hintergrund (A 189).<sup>12</sup> Das Foto erinnert an Giovanni Battista Piranesis *Carceri*,<sup>13</sup> zumal auf Piranesis höllenhafte Verliese mit ihren »Pfeilerreihen und Kolonnaden, die in die äußerste Ferne führten« (A 198), einige Seiten später erneut angespielt wird. Die Gegenlichter im Hintergrund des Fotos mögen an das »Aufblitzen des Irrealen in der realen Welt« erinnern, das Austerlitz an anderer Stelle beschreibt (A 139). Auch die mächtigen überwucherten Ruinen von Piranesis römischen *Veduten* klingen an, wenn Austerlitz einmal glaubt, im »falschen Universum« der Liverpool Street Station, »sehr weit droben, eine durchbrochene Kuppel zu sehen, an deren Rändern auf einer Brüstung Farne wuchsen und junge Baumweiden und anderes Gehölz« (A 199).<sup>14</sup>

(2) Ein seitengroßes Schwarz-Weiß-Foto zeigt in Nahaufnahme den oberen Teil eines menschlichen Skeletts, dessen Kiefer wie bei einem Schrei weit geöffnet sind, sowie drei weitere Schädel (A 193). Im Text erwähnt Austerlitz, er habe wegen seiner »baugeschichtlichen Interessen, teilweise auch aus anderen, mir unverständlichen Gründen« »photographische Aufnahmen gemacht von den Überresten der Toten« (A 192).

(3) Ebenfalls seitengroß und schwarz-weiß ist ein Grundriss des Bahnhofs mit seinen Gleisverläufen und der unmittelbaren Umgebung abgebildet (A 195). Auch diese scheinbar rein instrumentelle Abbildung des Bahnhofs erhält eine zusätzliche Bedeutungsdimension durch Austerlitz' Hinweis im Haupttext, dass die »von den Ingenieuren angefertigten Pläne [...] wie Muskel- und Nervenstränge in einem anatomischen Atlas« (A 194) aussähen. Die bautechnische Planskizze wird durch diese Anthropomorphisierung überdeterminiert: Das Bahnhofsgelände erscheint als ein verletzlicher Körper.

12 Ähnliche Fotos begleiten die Passagen über den Kuppelsaal der Antwerpener Centraal Station (A 19), das Great Eastern Hotel neben dem Bahnhof an der Liverpool Street (dessen Fischkeller »ein kleines Totenreich für sich« sei, A 67f.), das Staatsarchiv Prag (A 212), den Hauptbahnhof Prag (A 317) und die Gare d'Austerlitz (A 410f., 413). Die Ähnlichkeit dieser Fotos untereinander signalisiert die gemeinsame Zugehörigkeit der jeweils thematisierten Gebäude zur unheilvollen Architektur des »bürgerlichen Zeitalters« (A 205).

13 Piranesi: *Invenzioni Capricciose di Carceri* (1750); vgl. auch die Radierung *Gruppo di Scale* (1743) aus Piranesis Zyklus *Prima Parte di Architetture e Prospettive*.

14 Vgl. z. B. *Veduta Interna del Tempio della Tosse* (1764) aus Piranesis Zyklus *Vedute di Roma*.

Außerdem fällt auf, dass der Grundriss von zwei Koordinatenachsen durchzogen ist, die sich achsensymmetrisch im Mittelpunkt des Bahnhofsgeländes treffen. Wie im Kreuz eines Zielfernrohrs scheint der Bahnhof so als bedeutsames Ziel (der Interpretationsbemühungen des Lesers?) markiert zu werden.

Alle drei Abbildungen weisen der Liverpool Street Station also zusätzliche Bedeutungen zu, indem sie diesen Ort in neue semantische Relationen stellen: Das Foto der Säulenhalle evoziert durch seine visuelle Gestaltung und in Anspielung auf Piranesis Kerker und Ruinen metaphorisch und intertextuell einen unheimlichen, ja höllischen Raum, während die Abbildung der Totenschädel mit den wie zum Schrei geöffneten Kieferknochen die Spur des vergangenen Leides, auf dem der Bahnhof aufruhet, indexikalisch anzeigt. Die Planskizze schließlich markiert mit Hilfe des Koordinatenkreuzes den Bahnhof als bedeutsamen Ort; außerdem steht sie in ikonischer Ähnlichkeitsrelation zu Nervenbahnen und anthropomorphisiert das Gleisgewirr des Bahnhofs zu einem verletzlichen Körper.

### III.

Die Liverpool Street Station wird nicht nur durch diese drei Abbildungen mit zusätzlicher Bedeutung versehen, sondern auch durch die von Austerlitz mitgeteilte Geschichte ihres Baugrunds. Diese bedeutungsstiftende Verzeitlichung des Raumes setzt mit dem Hinweis auf die »Sumpfwiesen«, »Krautgärten« und »Fischweiher« (A 190) ein, die es dort in vormoderner Zeit gegeben habe. Später sei ein Kloster mit einem »Krankenspital für verstörte oder sonst ins Elend geratene Personen« (A 191) gebaut worden. Das Gelände habe auch als wilder Friedhof gedient, dessen Tote im Lauf der Zeit »kreuz und quer durcheinander liegen« (A 192); noch heute kämen bei Bauarbeiten Skelette zutage. Mit dem Einsetzen der Industrialisierung seien dann »Elendsquartiere« für die »niedrigsten Bewohner von London« (A 194) entstanden, bevor schließlich der Bahnhof auf all diese Schichten gebaut wurde.

Die Liverpool Street Station wird so zum Erinnerungsort, zu einem räumlichen Zeichen für die europäische Geschichte, die Austerlitz als Katastrophengeschichte auffasst. Die vergangenen Zeitschichten sind im aktuellen Bahnhofsgelände nach wie vor präsent. Austerlitz bezweifelt, dass »das Leid und die Schmerzen, die sich dort über die Jahrhunderte angesammelt haben, je wirklich vergangen

sind« (A 191). Es kommt ihm stattdessen so vor, »als kehrten die Toten aus ihrer Abwesenheit zurück und füllten das Zwielicht um mich her mit ihrem eigenartig langsamen, ruhelosen Treiben« (A 194 f.).

Doch nicht nur die europäische Kollektivgeschichte ist im Bahnhof präsent. Auch Austerlitz' eigene Lebensgeschichte ist an diesen Ort geknüpft. Bei jedem Besuch der Liverpool Street Station spürt Austerlitz »eine Art Herzweh, das, wie ich zu ahnen begann, verursacht wurde vom Sog der verflossenen Zeit« (A 190). Als er einmal in einem »abseitigen Teil des Bahnhofs« den »Ladies Waiting Room« (A 197) betritt, ereignet sich ein kathartischer Moment. Im »eisgrauen, mondscheinartigen Licht« (A 197) des Raumes erkennt Austerlitz plötzlich, dass er hier, mit dem Kindertransport aus Prag angekommen, auf seine walisischen Stiefeltern gewartet hat – ein Moment, der wie seine ganze frühe Kindheit vor der Ankunft in Wales einer Amnesie zum Opfer gefallen war. Erst als erlebter Raum erhält die Liverpool Street Station ihre volle Bedeutung: Sie enthüllt sich als Station auf dem Lebensweg des traumatisierten Holocaustopfers Austerlitz.

Der traumatische Charakter von Austerlitz' Wiedererinnerung wird daran deutlich, dass er Vergangenheit und Gegenwart nicht voneinander trennen kann. Austerlitz kommt es so vor,

als enthalte der Wartesaal [...] alle Stunden meiner Vergangenheit, all meine von jeher unterdrückten Ängste und Wünsche, als sei das schwarzweiße Rautenmuster der Steinplatten zu meinen Füßen das Feld für das Endspiel meines Lebens, als erstrecke es sich über die gesamte Ebene der Zeit. (A 200f.)

Der Bahnhofsraum wird also einerseits durch seine historischen Tiefschichten verzeitlicht. Andererseits verräumlicht er auch die vergangene und verlorene Zeit.

Die Liverpool Street Station ist nicht der einzige Bahnhof, der in *Austerlitz* eine Rolle spielt. Der Ich-Erzähler lernt Austerlitz in der »*Salle des pas perdus*« (A 14) der Centraal Station von Antwerpen kennen. Austerlitz, der sich selbst eine »Bahnhofsmanie« (A 53) zuschreibt, deutet die Architektur dieses Gebäudes als sakralisierende Darstellung des belgischen (und europäischen) Imperialismus des 19. Jahrhunderts. Die in der Epoche der Industrialisierung entstandenen Bahnhöfe verkörperten zusammen mit anderen »Riesengebäuden« (A 31) wie dem Brüsseler Justizpalast (diese »singuläre architektonische Monstrosität«, A 47) und der belgischen Festung Breendonk (»eine einzige monolithische Ausgeburt der Häßlichkeit

und der blinden Gewalt«, A 35, die im Zweiten Weltkrieg als deutsches Straflager diente, in dem auch Jean Améry gefoltert wurde), den charakteristischen »Baustil der kapitalistischen Ära« (A 52). Austerlitz wollte über diesen Baustil eine kunsthistorische Dissertation schreiben – ein nie verwirklichtes Vorhaben, das jedoch in zahllose Studien über die »Familienähnlichkeiten« (A 52) zwischen Bauten aus dieser Ära gemündet sei. Dabei räumt Austerlitz ein, dass seine »Studien über die Architektur der Bahnhöfe« (A 24) für ihn selbst immer mit »Gedanken an die Qual des Abschiednehmens und die Angst vor der Fremde« verbunden gewesen seien, »obwohl dergleichen ja nicht zur Baugeschichte gehöre« (A 25). Im Gegensatz zu solchen unheilvollen »Riesengebäuden« stehen für Austerlitz übrigens Gebäude »unter dem Normalmaß [...] – die Feldhütte, die Eremitage, das Häuschen des Schleusenwärters, der Aussichtspavillon, die Kindervilla im Garten«, da diese »wenigstens einen Abglanz des Friedens uns versprechen« (A 31).

Die Bahnhofshalle von Antwerpen erscheint Austerlitz als »eine dem Welthandel und Weltverkehr geweihte Kathedrale« (A 20). So, wie im römischen Pantheon Götterbilder auf die Besucher herabgeblickt hätten, so würden im Bahnhof »die Gottheiten des 19. Jahrhunderts« (A 21), nämlich Bergbau, Industrie, Handel und Kapital, in Symbolbildern vorgeführt. »An höchster Stelle« des Kuppelsaals, dort, wo im Pantheon das Bildnis des Kaisers zu sehen gewesen sei, befinde sich als »Statthalterin der neuen Omnipotenz« (A 21) eine Uhr und mit ihr »die durch Zeiger und Zifferblatt vertretene Zeit«. »Schrecklich« erscheint Austerlitz und dem Ich-Erzähler das Vorrücken des riesigen, »einem Richtschwert gleichenden« Uhrzeigers, »wenn er das nächste Sechzigstel einer Stunde von der Zukunft abtrennte mit einem derart bedrohlichen Nachzittern, daß einem beinahe das Herz aussetzte dabei« (A 17).

Mit dieser architektonischen Inthronisierung der Zeit als Übergott der Moderne wird eine Verbindung zwischen dem räumlichen Leitthema Architektur und dem Leitthema Zeit erkennbar: Es ist ein und derselbe Geist der kapitalistisch-industriellen Moderne, der sich einerseits in der Großarchitektur der Bahnhöfe, Justizgebäude und Festungen, andererseits im linearen Zeitverständnis ausdrückt. Dieser Geist erscheint dem Binnenerzähler Austerlitz ebenso unheilvoll wie dem namenlosen Rahmenerzähler. Denn die »ganze Bau- und Zivilisationsgeschichte des bürgerlichen Zeitalters« (A 205), die Austerlitz erforscht, habe bereits im 19. Jahrhundert »in die Richtung der damals bereits sich abzeichnenden Katastrophe« (A 205) gedrängt.

Auch der Hauptbahnhof von Prag und die Pariser Gare d'Austerlitz spielen eine ähnliche Rolle wie die Liverpool Street Station. Der Prager Hauptbahnhof wird ambivalent beschrieben. Zunächst erscheint er positiv konnotiert, da er aus einem »Jugendstilgebäude« (A 314) bestehe, das »1919 zum Andenken an den freiheitsliebenden amerikanischen Präsidenten Wilson eingeweiht worden sei« (A 315). Doch auch er gehört in die Reihe der unheilvollen »Riesengebäude« (A 31) der kapitalistischen Ära. Der Bahnhof bilde eine »festungsartige Anlage« (A 314) und ähnele damit der bereits erwähnten unheilvollen belgischen »Festung« (A 35) und Folterstätte Breendonk. Und wie die Liverpool Street Station verwandelt sich auch dieser Bahnhof in einen Höllenort, wenn Austerlitz berichtet, er habe bei seinem Besuch in diesem »Bahnhofs labyrinth« (A 315) eine »niedrige Halle im Souterrain« erblickt, die »in ein rotlilafarbenes, wahrhaft infernalisches Licht getaucht« gewesen sei (A 314). Bei seiner Abfahrt aus dem Prager Bahnhof beobachtet Austerlitz »das aus Dreiecken, Kreisbögen, waag- und senkrechten Linien und Diagonalen sich zusammenfügende Muster der Glas- und Stahlüberdachung der Bahnsteige« (A 316). In diesem Moment erkennt er plötzlich »in vollkommener, auch nicht den geringsten Zweifel zulassender Evidenz« (A 316), dass er diesen Ort bereits einmal gesehen hat: Hier begann im Jahr 1938 der Kindertransport, der Austerlitz für immer von seinen Eltern trennte und ihn über die Liverpool Street Station bis nach Wales führte und den er, wie seine gesamte Prager Kindheit, jahrzehntelang aus seinem Gedächtnis verdrängt hatte. Nun, bei der Ausfahrt aus dem Prager Bahnhof, kommt es Austerlitz so vor, »als sei die Zeit stillgestanden seit dem Tag meiner ersten Abreise aus Prag« (A 318). In der unwillkürlichen, durch das Betrachten der Architektur des Gebäudes ausgelösten Erinnerung an die traumatisch verdrängte Erfahrung des Verlusts der geliebten Eltern wird die lineare Zeiterfahrung eines Vorher und Nachher durch die gleichzeitige Wahrnehmung von Vergangenheit und Gegenwart ersetzt.

Die Pariser Gare d'Austerlitz ist für den gleichnamigen Protagonisten »von jeher der rätselhafteste aller Pariser Bahnhöfe« (A 412) gewesen. Ein Teil dieses (wiederum) »nur von einem spärlichen Licht erhellen« (A 412) Bahnhofs mit seiner »sinistren Holzkonstruktion« macht ihm den Eindruck, als befinde er sich »am Ort eines ungesühnten Verbrechens« (A 413). Und tatsächlich vermutet Austerlitz, sein jüdischer Vater habe von diesem Bahnhof aus seine letzte Reise in ein südfranzösisches Internierungslager angetreten, bevor er verschollen ist (A 410).

Die besondere Anziehungskraft der Liverpool Street Station (sowie der anderen genannten Bahnhöfe) für Austerlitz ist also sowohl durch das kollektive wie durch das individuelle Gedächtnis motiviert: Einerseits bildet dieser Ort mit seiner imperialen Architektur und seinen historischen Tiefenschichten einen komplexen Erinnerungsort für die Katastrophen der westlichen Moderne; andererseits ist er eine Fluchtstation im Leben des verstörten Kindes Austerlitz.

#### IV.

Ist Sebalds Liverpool Street Station ein realer oder ein fiktiver Ort? Wie wir eingangs gesehen haben, trifft es grundsätzlich für alle literarisch-fiktionalen Texte, die reale Toponyme verwenden, zu, dass sie reale und fiktive Elemente kombinieren. So verbinden Mann in *Der Tod in Venedig* und Kleist in *Das Bettelweib von Locarno* und in *Die Marquise von O...* in mehr oder weniger expliziter Weise reale Ortsnamen (»Venedig«, »Pola«, »Locarno«, »M... im oberen Italien«) mit erfundenen Figuren und Ereignissen.

Sebalds Liverpool Street Station ist jedoch durch die »kompositionalistische« Erklärung eines Sowohl-als-auch nicht angemessen zu erfassen. Edward W. Soja prägte bekanntlich den Begriff des *thirdspace*, um Räume zu bezeichnen, die sich der Alternative zwischen realem *firstspace* und mentalem *secondspace* entziehen. Als *firstspace* bezeichnet Soja den materiellen, physikalisch messbaren Raum (»a material and materialized ›physical‹ spatiality that is directly comprehended in empirically measurable configurations«<sup>15</sup>). Unter *secondspace* versteht er idelle Räume (»conceived rather than perceived space«, »entirely ideational, made up of projections into the empirical world from conceived or imagined geographies«<sup>16</sup>). Sojas *thirdspace* enthält sowohl reale wie mentale Elemente, ist »real-and-imagined«.<sup>17</sup> In Anlehnung an Sojas kulturgeographischen Begriff des *thirdspace* beschreibt Bertrand Westphal in seiner literaturwissenschaftlichen *géocritique* ein dynamisches Wechselspiel zwischen realen und fiktiven Geltungsansprüchen in literarischen Räumen:

15 Edward W. Soja: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, Oxford 1996, S. 74.

16 Ebd., S. 78f.

17 Ebd., S. 239.

Les espaces humains ne deviennent pas imaginaires en intégrant la littérature; c'est la littérature qui leur octroie une dimension imaginaire, ou mieux: qui traduit leur dimension imaginaire intrinsèque en les introduisant dans un réseau intertextuel. La géocritique, en effet, se propose d'étudier non pas seulement une relation unilatérale (espace-littérature), mais une véritable dialectique (espace-littérature-espace) qui implique que l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé.<sup>18</sup>

*Austerlitz* führt eine solche Dialektik zwischen realen und imaginären Räumen und Orten vor. Die Liverpool Street Station ist ein *thirdspace* zwischen Realität und Fiktion: Einerseits ist sie aus der realen Landkarte importiert. Andererseits versieht der Text sie mit Bedeutungen, die dem physischen Ort nicht abzulesen sind. Der erzählte Bahnhof entzieht sich einer eindeutigen Zuordnung entweder zur physikalischen Topographie Londons oder aber zum imaginären Raum einer fiktiven Erzählwelt. Als komplexer Erinnerungsort der europäischen Geschichte bleibt er real durch seine narrative Gestaltung erfahrbar. Denn Austerlitz' mäandernde Erzählweise, die den erratischen Wegen gleicht, auf denen er den Bahnhof als individuellen und kollektiven Erinnerungsort entdeckt, ist diesem Konzept von Raum als erlebtem Raum offenbar nicht äußerlich. Das Gedächtnis solcher Orte, scheint Sebald ausdrücken zu wollen, kann nicht als fertiges Wissen mitgeteilt, sondern muss individuell und prozesshaft erlebt werden. Dementsprechend erkennt der namenlose Rahmenerzähler, der viele biographische Merkmale und wohl auch Überzeugungen mit dem Autor Sebald teilt, dass für Austerlitz »die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinnerte noch einmal lebendig wurde« (A 22 f.).

18 Bertrand Westphal: *Pour une approche géocritique des textes*. *Vox poetica* 2005. <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html> (12. 10. 2013).

# Verwunschene Orte

Raumfiktionen zwischen Paradies und Hölle

Herausgegeben von Andreas Mauz  
und Ulrich Weber



# Inhalt

Vorwort . . . . .	7
ANDREAS MAUZ Verwunschene Orte. Zur Einführung in Thematik und Band . . . . .	9
JÜRGEN FOHRMANN Der Ort der Nicht-Orte: Utopien . . . . .	35
MARCEL LEPPER Theorien der Utopie: ein Projekt der emphatischen Moderne? . . . . .	51
MATÍAS MARTÍNEZ Erzählte Orte zwischen Realität und Fiktion Die Liverpool Street Station in W. G. Sebalds <i>Austerlitz</i> . . . . .	63
DOMINIK MÜLLER Von Seldwyla nach Barbarswila. Werkübergreifende poetische Topographien bei Gottfried Keller, Otto F. Walter, Gerhard Meier und Gerold Späth . . . . .	77
Dürrenmatts Orte in Fotografien von Simon Schmid Teil 1: Bielersee . . . . .	99
RUDOLF KÄSER Kontemplation und Entortung. Landschaftswandel in Gedichten Erika Burkarts . . . . .	113
ULRICH WEBER Das Dorf als subjektiver Kosmos und Gedächtnisraum: Gerhard Meiers »Amrainer Tetralogie« . . . . .	135

---

Dürrenmatts Orte in Fotografien von Simon Schmid Teil 2: Neuenburgersee . . . . .	161
SIMON ZUMSTEG	
»Burgatorio«. Über Hermann Burgers Topographesken . . . . .	177
MAGNUS WIELAND	
Bücherspektren: Die Bibliothek als »verwünschter« Ort . . . . .	203
MARTIN ZINGG	
»Mit allem Verlorenen gehe ich hinein in die erwachende Stadt«. Gertrud Leuteneggers Romane <i>Vorabend</i> und <i>Matutin</i> . . . . .	229
GERTRUD LEUTENEGGER • MARTIN ZINGG	
Schattenwirklichkeiten, verwünschte Orte Ein Gespräch mit Gertrud Leutenegger . . . . .	245
Kurzbiografien . . . . .	257
Bildnachweise . . . . .	261